

*MUJERES TRANSGRESORAS EN LAS OBRAS THE HOLY BEAUTY PROJECT
Y MUJERES OCULTAS*

Araminta Beltrán Castellanos



Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá, D.C., 2017

Mujeres Transgresoras en las obras *The Holy Beauty Project* y *Mujeres Ocultas*

Araminta Beltrán Castellanos

Trabajo para optar al título de Magister en Estética e Historia del Arte

Director

Elkin Rubiano Pinilla

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá, D.C., 2017

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, D.C., mayo de 2017

A mi familia

*Por ser parte fundamental de este proceso, haciendo
posible que este logro se cristalizara.*

A mi hija Isabella Rodríguez

Por su amor, comprensión y compañía incondicional.

Agradecimiento

La autora expresa sus agradecimientos a:

Elkin Rubiano Pinilla. Tutor de Tesis. Por permitir a través de su valiosa asesoría y comprensión, culminar con éxito este proceso.

Mirla Beltrán Castellanos, Andrés Santiago Beltrán y Johana Toscano. Por estar siempre presentes apoyándome en este camino.

Mayerly Tarazona, Iván Caicedo y Neil Avella. Amigos incondicionales en busca de alcanzar un mismo sueño.

Rossina Bossio. Artista: The Holy Beauty Project.

María Eugenia Trujillo. Artista: Mujeres Ocultas.

Juan Pablo Cruz. Investigador y Curador. Museo Colonial y Museo Santa Clara.

Contenido

Resumen 15

Abstract 16

Introducción 17

1 Construcción del sujeto mujer 22

1.1 Mujer: En clausura 22

1.2 Mujer: Objeto del deseo 32

1.3 Mujer: Emancipada 36

1.4 El Museo: Máquina de tiempo 43

2 La mujer como centro de seducción en la sociedad 47

2.1 Crush II: Una experiencia estética 47

2.2 The Holy Beauty Project 52

2.2.1 Religión y publicidad: Dos caras de una misma moneda 55

2.2.2 Pertinencia de la obra 57

2.2.3 Mujeres Transgresoras 60

2.3.3.1 La Doncella Guerrera 63

2.3.3.2 Candyland 66

2.3.3.3 Wonderwoman II 69

2.3.3.4 Want me 72

2.3.3.5 Evaluando 76

3 Mujeres ocultas y censuradas 78

3.1 Origen de la obra 79

3.2 Desgarramiento y acatamiento sin censura 82

3.2.1 Desgarramiento 84

3.2.2 Acatamiento 87

3.3 Custodias, enamoramiento y censura 89

3.3.1 La Gran Dama 91

3.3.2 La Madona 94

3.3.3 La Golosa 98

3.3.4 Acción de tutela 99

3.3.5 Sentencia final 108

3.3.6 Evaluando 115

4 Conclusiones 120

Referencias 124

Anexos 129

Lista de figuras

Figura 1. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Retablo Mayor de Santa Clara*.

Figura 2. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo Santa Clara*. Celosía del Coro Alto.

Figura 3. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas*.

Figura 4. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas*.

Figura 5. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas. MADRE MA. DE STA. TEREZA. Anónimo del siglo XIX. Ca. 1823. Óleo sobre tela. 112 X 86 cm.*

Figura 6. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas*.

Figura 7. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Púlpito: Museo Santa Clara*.

Figura 8. *La mística*. Débora Arango. (1940). Acuarela sobre papel. 137 x 104 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

Figura 9: *La fuga del convento*. Débora Arango. (1950). Acuarela sobre papel. 135 x 102 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

Figura 10. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá 2016). *Museo Iglesia Santa Clara*. EMBOVEDADO (Detalle). Pintura al temple sobre madera y pentafolias en madera tallada y dorada. Siglo VIII

Figura 11. [Fotografía de Lena Zornosa]. (Bogotá 2014). *Cuerpos Opacos: Delicias Invisibles del Erotismo Místico*. Museo Santa Clara.

Figura 12. *Crush II*. Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 130 X 108 cm. (Toquica, 2012).

Figura 13. *Crush II* (Detalle). Bossio Rossina. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 130 X 108 cm. (Toquica, 2012, p. 14).

Figura 14. *Crush* (Primera versión). Rossina Bossio. (2010). Acrílico sobre lienzo. 65 X 54 cm. Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/4766731/Crush-2010-2011>

Figura 15. *Crush II* (Proceso). Rossina Bossio. (2010). Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/4766731/Crush-2010-2011>

Figura 16. [Fotografía de Johana Toscano]. (Bogotá. 2017). Residencia de Rossina Bossio.

Figura 17. The Holy Beauty Project. (2012). Recuperado de: [//www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011](https://www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011)

Figura 18. The Holy Beauty Project. (2012). Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4027149/The-Holy-Beauty-Project-The-exhibition-2012>

Figura 19. *La Doncella Guerrera*. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016).
Serie: The Holy Beauty Project. *Museo Colonial*. Rossina Bossio. (2010). Acrílico sobre lienzo. 116 X 89 cm.

Figura 20. *La Doncella Guerrera (Detalle)*. Rossina Bossio. (2010). Recuperado de:
[//www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011](http://www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011)

Figura 21. *Candyland*. Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project.
Acrílico sobre lienzo. 135 X 170 cm. (Toquica, 2012, p. 19).

Figura 22. *Candyland*. (Proceso) Rossina Bossio. (2011). Recuperado de:
<https://www.behance.net/gallery/5834465/Candyland-2011>

Figura 23. *Candyland*. (Proceso) Rossina Bossio. (2011). Recuperado de:
<https://www.behance.net/gallery/5834465/Candyland-2011>

Figura 24. *Wonderwoman II*. Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project.
Acrílico sobre lienzo. 120 X 90 cm. (Toquica, 2012, p. 17).

Figura 25. *Wonderwoman II*. (Proceso). Rossina Bossio. (2010). Recuperado de:
www.behance.net/gallery/4953987/Wonderwoman-2010-2011

Figura 26. *Want me*. Rossina. Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project.
Acrílico sobre lienzo. 110 X 110 cm. (Toquica, 2012, p. 24).

Figura 27. *Want me* (Proceso). Rossina. Bossio. (2011). Recuperado de:
<https://www.behance.net/gallery/4469485/Want-me-2010-2011>

Figura 28. *Want me (Primera Versión)* Rossina. Bossio. (2010). Acrílico sobre lienzo. 35 X 35 cm. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4469485/Want-me-2010-2011>

Figura 29. *The Holy Beauty Project*. (2012). Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4469485/Want-me-2010-2011>

Figura 30. [Fotografía de Johana Toscano]. (Bogotá. 2017). Residencia de Rossina Bossio.

Figura 31. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo*. La flora (Detalle). Bronce, bordado en mostacilla y piedras incrustadas. 66 x 30 cm. 2012

Figura 32. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo*. La flora (Detalle). Bronce, bordado en mostacilla y piedras incrustadas. 66 x 30 cm. 2012

Figura 33. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo*. Libro de comentarios de la exposición: *Mujeres en Custodia* (2013).

Figura 34. *La imperfecta*. Maniquí de tela con bordados en mostacillas y dibujo. 118 x 45 x 45 cm. 2014.). Recuperado de: <http://somossentipensantes.blogspot.com.co/2014/08/el-terror-las-vaginas-o-la-supina.html>

Figura 35. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *Las pecadoras o el rincón de las impuras* (Detalle). Boceto.

Figura 36. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo*. Las engañadas o el amor esquivo (Detalle). Boceto. Madera dorada y bordados. 100 X 70 cm. 2014.

Figura 37. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo Santa Clara. *Las puras o el recinto de las vírgenes*. Madera dorada, pintura y aluminio repujado. 100 X 70 cm. 2014.

Figura 38. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo*. Las místicas o la búsqueda de un centro (Detalle). Boceto. Madera dorada, bordados, pintura y aluminio repujado 100 X 70 cm. 2014.

Figura 39. [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo Santa Clara. *Las puras o el recinto de las vírgenes*.

Figura 40. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Gran Dama*. Bronce, bordado en mostacillas, lentejuelas y piedras incrustadas. 175 X 57 cm. 2013.

Figura 41. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La gran Dama*. 2013.

Figura 42. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Madona*. Bronce y cristales de swarovski. 40 X 90 cm. 2012.

Figura 43. *La Cabeza II*. Rossina Bossio. *Acrílico sobre lienzo*. 110 X 110 cm. 2012.
Rossina Bossio.

Figura 44. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Golosa (Detalle)*. Bronce, bordado en mostacillas y piedras incrustadas. 69 X 24 cm. 2013.

Figura 45. Publicidad realizada por los grupos en pro y en contra de la exposición *Mujeres Ocultas*.

Figura 46. [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Guardiania*. Bronce, perlas y bordado en swarovski. 110 X 46 cm. 2014.

Figura 47. *Exposición Mujeres Ocultas* (2014). María Eugenia Trujillo. *Museo Santa Clara*. Archivo personal de María Eugenia Trujillo.

Lista de anexos

Anexo A. Derecho de petición dirigido a la directora del Museo Constanza Toquica.

Anexo B. Carta de rechazo a la exposición por parte del Monasterio Santa Clara Bogotá.

Anexo C. Carta de la Conferencia Episcopal ratificando el rechazo a la obra.

Anexo D. Carta del Museo Santa Clara y Colonial sobre sus exposiciones temporales.

Resumen

El 10 de agosto de 1983 el antiguo templo del Convento Santa Clara fue declarado Museo, a pesar de ello, sigue siendo visto en la actualidad, por algunas personas, como un lugar de culto católico; por lo cual, en el año 2000 con el objetivo de ratificar su condición de Museo, se abrieron las puertas a exposiciones de arte contemporáneo que presentaran diálogos con lo colonial; entre estas se encuentran las propuestas de dos artistas colombianas: Rossina Bossio con su obra de *The Holy Beauty Project (2012)*, conformada por 17 imágenes de mujeres con personalidad dual, entre lo religiosos y lo publicitario; y la de María Eugenia Trujillo con *Mujeres Ocultas (2014)*, donde sus custodias causaron un gran impacto, al punto de generar un proceso de censura.

Este documento constituye una aproximación al análisis del proceso creativo y curatorial de estas dos exposiciones, iniciando con un ejercicio que recoge la voz de las artistas, del curador del Museo y de los medios de comunicación con sus diversas posturas, que permitieron establecer un vínculo entre estas dos muestras artísticas que perturban los elementos simbólicos presentes en la antigua iglesia; expuestos a través de sus imágenes coloniales, en las que se expresa una construcción de mujer desde una mirada masculina. A partir de esto, se hace un análisis no solo de algunas obras, sino del impacto causado por éstas al presentarse poderosamente para cuestionar y resignificar esas subjetividades femeninas que siguen vigentes en la actualidad.

Palabras claves: Rossina Bossio, The Holy Beauty Project, María Eugenia Trujillo, Mujeres Ocultas, feminismo, Museo Santa Clara, prácticas artísticas contemporáneas.

Abstract

On August 10, 1983 the ancient temple of Santa Clara Convent was declared a Museum, in spite of this, continues to be seen at the present time, for some people, as a Catholic place of worship; therefore, in the year 2000 with the aim of ratifying its status as a museum, the doors were opened to exhibitions of contemporary art presenting dialogs with the colonial; among these are the proposals of two Colombian artists: Rossina Bossio with her work of The Holy Beauty Project (2012), which is composed of 17 images of women with dual personality, between the religious and the advertising; and the work of María Eugenia Trujillo with Hidden Women (2014), where their custodies caused a great impact, to the point of generating a process of censorship.

This document constitutes an approach to the analysis of the creative and curatorial process of these two exhibitions, starting with an exercise that captures the voice of the artists, the curator of the Museum and the media with their different positions, which made it possible to establish a link between these two artistic samples that disrupt the symbolic elements present in the ancient church; exposed through its colonial images, in which a construction of women is expressed from a male perspective. Based on this, an analysis is made not only of some of the works, but the impact caused by these to be presented powerfully to challenge and redefine those female subjectivities that still apply today.

Key words: Rossina Bossio, The Holy Beauty Project, María Eugenia Trujillo, Hidden Women, feminism, Santa Clara Museum, Contemporary Artistic Practices.

Introducción

“La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas,
en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos
espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación”
(Nochlin, 2007, p.21).

El siguiente trabajo tiene su origen en una visita realizada a la exposición *Cuerpos Opacos: Delicias Invisibles del Erotismo Místico* (2012 - 2015) expuesta en el Museo Santa Clara, la cual estaba conformada por 19 retratos de monjas coronadas en su lecho de muerte; perpetuando en estas imágenes el momento más solemne de su existencia, al convertirse en esposas de Cristo; razón por la cual llevaban una vida austera. Pero en medio de la exposición, se hacía presente su antagonista: *Crush II* de la artista colombiana Rossina Bossio, siendo la imagen de una mujer que emerge de la corona de rosas, símbolo de una vida de resignación, para dejar atrás dicha tradición y convertirse en artífice de su propio destino.

Esta experiencia sembró la curiosidad y la necesidad de reflexionar sobre el trabajo realizado por aquellas artistas nacionales; que se han preocupado por cuestionar el papel asignado a lo femenino; buscando un cambio de educación y comprensión frente a lo que significa ser “mujer”¹, en pro de una reivindicación y un reconocimiento esquivo en la historia del arte y en la sociedad en general. Lo cual no ha sido una tarea fácil, ya que en la construcción de este concepto cambiante, se ata y desata el cuerpo femenino, al antojo de una mirada desde y para

¹ “Que el término sea cuestionable no significa que no debemos usarlo, pero la necesidad de usarlo tampoco significa que no debemos cuestionar permanentemente las exclusiones mediante las cuales se aplica y que no tengamos que hacerlo precisamente para poder aprender a vivir la contingencia del significante político en una cultura de oposición democrática” (Butler, 1993, p. 311)

lo masculino, valiéndose de la imposición de roles determinados y convenientes al contexto, la sociedad y la época.

El porqué de la discusión sobre la manera como ha sido asumido durante la historia y específicamente durante la historia del arte el término mujer, es prioridad para entender el nacimiento del feminismo; llámese de igualdad², de diferencia³, o de cualquier otro enfoque; siendo imprescindible reconocerla y visibilizarla como sujeto histórico, con capacidades creativas y propositivas en el replanteamiento de las estructuras sociales.

Lo anterior, permite comprender que la desigualdad que se evidencia entre lo femenino y lo masculino es producto de un largo proceso histórico del cual nacieron voces que se resistían a la realidad establecida, pero que difícilmente hallaron eco en la sociedad. Sólo a partir de la década de los sesenta, comienzan a emerger grupos y movimientos que expresaban su inconformidad públicamente, obteniendo el respaldo de aquellos que buscaban un cambio en las vivencias cotidianas marcadas de represión, desigualdad, e invisibilización, para encontrar un nuevo sentido, una nueva identidad que diera paso a prácticas de libertad, pluralismo y respeto.

Proyecto que sigue vigente en la actualidad, siendo evidente esto, a través de prácticas artísticas que busca impactar y causar transformaciones reales a nivel social; entre las que se puede nombrar a *The Holy Beauty Project (2012)* de Rossina Bossio, y *Mujeres Ocultas (2014)*

² “El feminismo de la igualdad según Rosa Cobo, parte del reconocimiento de la raíz sociocultural de las diferencias entre hombres y mujeres, se centra en el logro de una participación (en el espacio público y privado) y una redistribución (de los bienes sociales) igualitariamente”. (Espinar, 2006, p. 24)

³ “En palabras de Virginia Montañez Mariano Aguirre “para el feminismo de la diferencia, hombres y mujeres somos diferentes, y el objetivo, por tanto, no es ya la igualdad que supondría la negociación de esa constitución puesta, sino la eliminación del sistema de opresión que se ha construido sobre esa distinción” (Espinar, 2006, p. 24)

de María Eugenia Trujillo; ocupando un lugar de reconocimiento en el ámbito artístico, gracias a que en los últimos años se abrieron nuevas posibilidades para apreciar el arte hecho por mujeres.

Teniendo en cuenta lo anterior, el texto se divide en tres capítulos; en el primero, titulado *Construcción del sujeto mujer*, se hará énfasis en reconocer tres estereotipos femeninos de los que partieron Bossio y Trujillo para realizar sus obras; en primer lugar, se hace una exploración sobre la construcción de mujer realizada desde un contexto religioso, perceptible a través de la cotidianidad de alegrías, miedos y expectativas de las monjas de clausura; en segundo lugar se hace una reflexión sobre la mirada de lo femenino inserto en el mundo publicitario, que hace que se visualice como el objeto del deseo insaciable por consumir. Por último se plantea una toma de posición artística como una crítica a los dos anteriores, mediante la figura de la mujer emancipada, que emerge para expresar la infinidad de posibilidades del ser femenino. El capítulo termina haciendo un recorrido por la historia del Museo Santa Clara, al ser el espacio escogido por estas dos artistas para realizar un diálogo directo entre sus obras y las imágenes que se encuentran en exposición permanente, las cuales corresponden a los siglos XVII y XVIII del contexto del barroco pos-tridentino, que fueron realizadas con un propósito ejemplarizante, en busca de cultivar y divulgar una espiritualidad que aún hoy en día, continúa causando impacto y veneración por parte de algunos sectores de la sociedad.

En el segundo capítulo se presenta *La mujer como centro de seducción en la sociedad*, comenzando con la experiencia estética producida en el encuentro con la obra *Crush II*, la cual hizo parte de *The Holy Beauty Project*, llevando a dirigir esta reflexión a la serie de 17 pinturas de mujeres, en las que convergen dos estereotipos femeninos que se han asumido como opuestos por difundir ideales contradictorios; por un lado, se encuentra el de la mujer religiosa

con una vida de resignación y espera en el mundo espiritual, alcanzable exclusivamente en las limitaciones y castigos corporales; por el otro lado, se encuentra la mujer del mundo publicitario, que desconoce la espiritualidad para divulgar y enaltecer su cuerpo, en medio de ideales de belleza y exuberancia material y económica. Estas dos construcciones femeninas que en la cotidianidad se ven como antagónicas, son reconocidas por Bossio de manera diferente, al unir las tras la misma línea de seducción que le da forma a la realidad. Esta unión se hace evidente en las motivaciones, origen y proceso de elaboración de la serie, aspectos que serán tratados a lo largo del escrito; para concluir con la interpretación visual de cinco de sus obras: *Crush II*, *La Doncella Guerrera*, *Candyland*, *Wonderwoman II* y *Want me*.

El tercer capítulo, titulado *Mujeres ocultas y censuradas*, centra su narrativa en la obra de María Eugenia Trujillo: *Mujeres Ocultas*; donde se resalta no sólo las motivaciones de la artista para crear y exponer su obra, sino que además, se ocupa principalmente del proceso de censura por el que tuvo que pasar la exposición; el cual desbordó las expectativas de la artista como las del Museo. Propuesta que logró en primera instancia, generar medidas cautelares que impidieron que se realizara la inauguración, pero que abrieron un debate que se hizo público a través de las redes y de diferentes manifestaciones; llegando al punto de hacer parte de los estrados judiciales, enfrentando dos derechos fundamentales como lo son: el derecho a la libertad de culto, expuesto por los detractores y el derecho a la libre expresión, utilizado como parte de la defensa. Polémica generada a partir de las 13 obras en forma de custodias católicas que hacían parte de la muestra artística; de las cuales se escogieron tres: *La Gran Dama*, *La Madona* y *La Golosa*, haciéndose presentes a lo largo del escrito, para expresar el sentir de Trujillo frente a la importancia de ver el cuerpo de la mujer como algo sagrado.

1 Construcción del sujeto mujer

1.1 Mujer: En clausura

“Dispuso con mucha alegría unas misas que le habían de decir, y hablaba de su partida y muerte como que fuera a ir a un convite”
Francisca Josefa del Castillo (1671-1742)

En la Colonial se aceptaba con naturalidad un radical control paterno a la infancia femenina, que seguía vigente hasta cumplir la edad propicia para abandonar el hogar; de ahí en adelante, se transformaba esta figura de autoridad según el rol impuesto. Si la mujer era vista como centro del mundo doméstico, el control era cedido al esposo en el momento de contraer matrimonio, respaldado por las leyes del código civil. Si por el contrario, adoptaba un rol religioso, la iglesia católica comenzaba a ejercer su poder a través de la vida en los conventos de clausura, sometiendo a estas mujeres a una gran cantidad de restricciones y penitencias; pero que de alguna manera, les otorgaba la posibilidad a un grupo de ellas, de lograr una liberación y una realización personal imposible de alcanzar en un mundo masculino.

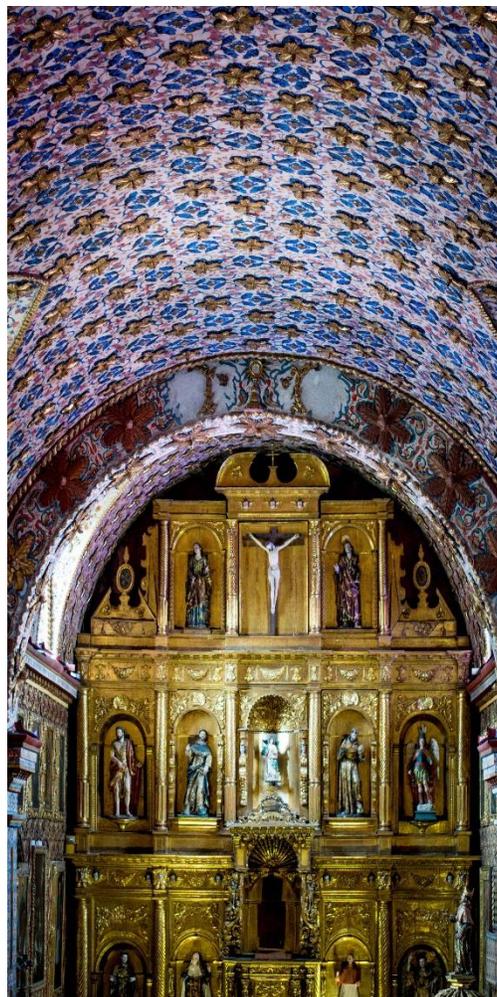


Figura 1: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Retablo Mayor de Santa Clara.*



Figura 2: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo Santa Clara. Celosía del Coro Alto.

La vida que debían seguir estas mujeres no era expuesta fácilmente; la celosía⁴ que las resguardaba del mundo exterior no se limitaba a ser un elemento arquitectónico, sino que sobrepasaba las barreras del espacio para formar parte de las barreras mentales; dificultando con ello, la posibilidad de conocer el mundo establecido al interior de los muros conventuales. Por fortuna para el reconocimiento de esas dinámicas diarias, no siempre las puertas fueron herméticas; con la publicación y divulgación de la literatura escrita por religiosas y sobre ellas, además de los retratos en el lecho de muerte realizados a las monjas de clausura neogranadinas, se pudo correr el velo y observar apartes de la vida religiosa.

Diecinueve retratos de monjas muertas fueron recibidas en comodato por el Museo Iglesia San Clara, para la realización de la exposición *Cuerpos Opacos: Delicias Invisibles del Erotismo Místico* (2012 - 2015). En ellas se apreciaba a las monjas coronadas con flores, la mayoría encontrándose en su lecho de muerte (exceptuando la de la corista y la cronista quienes

⁴ La Celosía es el elemento arquitectónico que inspiró la realización de la obra: *CeloSie* (2005), Polifonía. Composición musical realizada para la Iglesia Santa Clara la Real de Tunja. Composición, interpretación, voz: Beatriz Eugenia Díaz. Colección de la artista. Hizo parte de la exposición *Voces Íntimas: Relatos e imágenes de mujeres artistas*. “Como desde hace tiempo la noción de habitar, para mí, está asociada al sonido, empecé a cantar, ahí en ese espacio tomo cuerpo, y me gustó. [...] y canté por entre los espacios vacíos de la celosía, que se fue transformando en una caja armónica. [...] *CeloSie* nace de encontrarse en un espacio femenino, una iglesia de mujeres plegadas, ensimismadas; había que llamar esa presencia femenina, fortalecerla” (Beatriz Eugenia Díaz en Natalia Gutiérrez. *Un lugar*, P. 176-177).

fueron retratadas en vida) destacando el fallecimiento de cada religiosa como el acontecimiento más importante de su vida, al convertirse en esposa de Cristo.

Un año más tarde estas pinturas pasan a ser parte de la Colección de Arte del Banco de la República, logrando con ello, la realización de la exposición *Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas*, con un total de 46 pinturas expuestas desde el 7 de abril hasta el 20 de junio de 2016; convirtiéndose en la selección más significativa de monjas coronadas en Hispanoamérica. Estos retratos eran parte de tres comunidades religiosas existentes en Santa Fe de Bogotá en la época de la Colonia: Concepcionistas, Clarisas, Dominicanas o llamadas también Inesitas y un retrato más de las Carmelitas ubicadas en Popayán. Al terminar la exposición algunos de éstos, quedaron en conservación para llegar a formar parte de la exposición permanente del Museo del Banco de la República.



Figura 3: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas.*

Pinturas que se convirtieron en el testimonio visual del momento más solemne de aquellas que actuaron como “muertas en vida”, debido a su vida austera, para lograr el matrimonio místico con Cristo, además de permitir rastrear el inicio del rol religioso, el cual era asumido

por diversas circunstancias como la “orfandad, desengaños amorosos, matrimonios no deseados, malas situaciones económicas, soledad o por vínculos afectivos con parientes y amigas que habitaban en el convento” (Toquica, 2014, p. 16). Estas condiciones de tipo económico y “racial”, se convertían en el punto fundamental para determinar el lugar que debía ocupar cada una de ellas dentro del convento. Las portadoras del velo de color negro, eran las doncellas nobles y virtuosas, provenientes de una familia de “sangre limpia”, las cuales podían aspirar a altos cargos en el convento; por el contrario, si el velo era de color blanco, pertenecía a las niñas pobres, que estaban destinadas a realizar trabajos menores.

El inicio y transcurrir de la vida en el convento no era fácil para ninguna, debían asumir varios requisitos, entre los que se encontraba acceder al noviciado no antes de los 12 años, contando con una excelente reputación y una buena condición física. Al cumplir con estas condiciones debían continuar con una limpieza de sangre; que consistía en pagar la suma de dos mil pesos de oro y el ajuar, lo cual era provisto por parte de la familia de la aspirante. Para poder continuar con el proceso debían tomar varios votos, los primeros a los cuatro meses, después a los ocho se evaluaban y las que no eran convenientes para la religión eran expulsadas. A los once meses las que continuaban, debían decir la doctrina cristiana en el refectorio, terminando con un voto secreto y la libertad de abandonar o continuar para recibir la profesión no antes de cumplir 16 años.



Figura 4: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas.

Al culminar todo el proceso de selección las monjas, asumían cuatro votos más para toda su vida: obediencia, pobreza, castidad y clausura. La obediencia: supervisada por dos autoridades constantes, la abadesa y el confesor, quienes estaban atentos de que se cumplieran los mandamientos y reglas para no caer en pecado mortal. Si el comportamiento de la monja era

sobresaliente se convertía en un modelo de virtudes, teniendo el privilegio de ser retratada al momento de su muerte, siempre con su corona de flores como símbolo de su unión matrimonial con Cristo y la palma florida como símbolo de haber sido una mártir con una vida ejemplar en este mundo. Como valor agregado estos retratos estaban acompañados de cartelas, en las que no sólo había datos básicos como el nombre de ellas, de sus padres, fecha de nacimiento y de muerte, sino aspectos característicos de su devoción religiosa.

La pobreza: fue el fundamento de la vida de los franciscanos en sus inicios, pero con el tiempo las normas fueron acomodándose para favorecer la posesión de bienes en la comunidad y no de manera individual, por ello, el dinero que llegaba al convento era utilizado para el beneficio común, pero en algunas ocasiones se desviaba para lujos particulares.

La castidad: Se convirtió en la preparación fundamental para el matrimonio místico, en este voto las monjas debían abstenerse de todos los placeres terrenales, para lograr una pureza total de cuerpo, mente y alma. En este proceso de purificación el sexo era un tema demoniaco y

prohibido del cual se debía apartar el cuerpo de la mujer, ya que éste era considerado con tendencia al mal y por ello debía ser aislado, reprimido y atormentado a través de flagelaciones y ayuno. Todo esto con el fin de “encausar a las religiosas hacía lo que entonces entendía la iglesia contrarreformista como la “perfección espiritual femenina” (Toquica, 2014, p. 20).

La clausura: Dentro del convento se percibía una concepción del tiempo diferente al que marchaba fuera de sus muros, caracterizado por estar estrechamente relacionado con los acontecimientos y estructuras antiguas, como sustento a las explicaciones de tipo sobrenatural y religioso de los eventos diarios. Pero esto, no quería decir una ruptura total con el exterior, por el contrario, el claustro se entendida más allá de un espacio eterno de reclusión para ser visto como un lugar “dotado de movilidad tanto social como económica y por ende se hallaba inserto en la cotidianidad de la ciudad” (Acosta, 2013, p. 22). A nivel de organización jerárquica se asumía al igual que en el exterior una división de clases, evidente en el color del velo de las religiosas y de la oportunidad de acceder a ciertos cargos jerárquicos dentro de la comunidad.

En la pirámide de poder el rol principal lo desempeñaba la abadesa, asumiendo estrictas tareas de vigilancia, protección y disciplina enmarcadas en una clara misión “en el mandar benigna, en el reprehender celosa y solícita, en el penitenciar a sus hijas justa y benévola, y en el proveer a las necesidades del convento diligente y caritativa” (Toquica, 2014, p. 20). Por debajo de ella se establecían otros cargos indispensables para el excelente funcionamiento del convento, entre los que se encontraban: la vicaria, la notaria, maestra de novicias, la vicaria del coro, la portera, la celadora, las sacristanas, la depositaria, las enfermeras, la refitolera, las obreras, las comisarías y la hortelana. Cada una con una función específica y reglas que marcaban su actuar hasta el momento de su muerte, llevándolas a estar bajo un control que buscaba la perfección espiritual y corporal.

Este control y poder eclesial que limitaba la influencia en aspectos sociales y políticos, daba la posibilidad en cierta manera de una libertad en aspectos que la mayoría de las mujeres inmersas en una sociedad de dominación masculina no conocían; como la capacidad de educarse y desarrollar todos sus talentos, creatividad e inteligencia, en diversas artes y administración del convento.

Un claro ejemplo de esto, lo presenta el retrato de la Madre María de Santa Teresa, en él se aprecia a la monja en vida al lado de la biblioteca, lo cual hace referencia a las labores que desempeñó en vida, ratificadas en la cartela que acompaña la imagen “Fue varias veces secretaria, maestra, subpriora y priora, además de servir a la música y canto. Murió el 25 de junio de 1843, a los 76 años, 2 meses y 11 días” (Toquica, 2013, p.50).



Figura 5: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas. MADRE MA. DE STA. TEREZA. Anónimo del siglo XIX. Ca. 1823. Óleo sobre tela. 112 X 86 cm.

Este retrato de la Madre María de Santa Teresa junto al de la Madre María Josefa del Espíritu Santo, son los únicos en los que se ve a una monja viva; en los demás se observan los retratos realizados en el lecho de muerte, en la consumación del matrimonio místico, para los cuales se realizaban estrictas preparaciones.

Al momento de la muerte de una religiosa el ambiente se impregnaba de un “olor de eminente santidad” (Montero, 2013, p. 17), confirmando con ello, que la vida de la fallecida había sido llevada con total obediencia, castidad, pobreza y clausura. El cuerpo era amortajado y ubicado en el coro bajo de la iglesia, allí las monjas mayores le colocaban la corona y la palma florida fabricadas con las mejores flores del jardín, y en algunas ocasiones con otros materiales como telas y pedrería para embellecerlas.

Al estar el cuerpo preparado se llamaba al retratista del momento, anónimo a los ojos de quienes observaban las pinturas, ya que éstas, en su gran mayoría no estaban firmadas, pero ante la mira de las religiosas y los altos mandos de la iglesia, se trataba de alguien cercano y de confianza, al que se le permitía entrar en la clausura y realizar en óleo un ejemplo muy parecido en un tiempo muy corto de la monja, sin pretensiones de idealización.



Figura 6: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). *Museo del Banco de la República. Muerte Barroca: Retratos de Monjas Coronadas.*

Al terminar el retrato con las especificaciones necesarias, el cuerpo de la religiosa quedaba tres días en velación, acompañado de manera cercana por las monjas y algunas personalidades con poder. Ese cuerpo que en vida estaba apartado de la mirada del mundo exterior, al estar sin aliento, se dejaba expuesto a través de la celosía para ser contemplado por los creyentes,

venerándolo por el tiempo de exposición de manera similar a como se hacía con las imágenes religiosas, a las que se les rezaba en busca de obtener una experiencia sublime y milagrosa.

La vida conventual que adoctrinaba a través de la imposición de un rol religioso a las mujeres, no se convertía en la única estrategia utilizada por la iglesia para asumir el control sobre el cuerpo femenino. Las imágenes religiosas eran utilizadas desde la época de la conquista para compensar y minimizar los riesgos que se corrían en la comunicación lingüística poco asertiva, generando por medio de la imagen, el gesto y el rito, un control y una sumisión.



Figura 7: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Púlpito: *Museo Santa Clara*.

Al mismo tiempo que se llevaba a cabo este proceso evangelizador, en el que se construían conventos e iglesias con murales y relieves, se realizaban rituales y se implementaba la idea del infierno y sus horrores; se generaba una guerra de imágenes, en la que se imponía un orden visual con el objetivo de representar lo sagrado de manera monopólica. Esto llevó a la iglesia a constituirse en la cultura estética hegemónica de la Colonia (de la cual nos seguimos nutriendo hasta nuestros días) esto no se reducía a la arquitectura y la pintura, sino que sus manifestaciones

eran más amplias, vinculando la oralidad en los sermones y recitales realizados en iglesias y atrios, al igual que se valían de diferentes aromas que completaban una puesta en escena, que ponía en interacción todos los sentidos.

Logrando con todo esto, un adoctrinamiento estético que inició con la estrategia de la imagen, basada en el reconocimiento de un punto sensible del adversario, que permitiera una rápida destrucción y eficiente sustitución. Un ejemplo claro de esto nos lo refiere Gruzinski:

“La extirpación de los ídolos mexicanos fue progresiva, larga y, a menudo brutal” (2000, p. 41), con el fin de dejar en su lugar una imagen cristiana, debido a que ídolo e imagen eran considerados como competencia y equivalentes.

Las imágenes de igual manera cumplían con su función de medios de persuasión y homogenización, en las que instauraban creencias, al modelar cuerpos, conciencias, emociones y sentimientos frente a una sola verdad, a un solo Dios y a un único Imperio Hispánico; que llevaría a la salvación del alma por medio del sacrificio del mundo presente. Para poder cumplir con este objetivo se utilizaban las imágenes ejemplares de la vida de Jesús, de la Virgen María, de los Apóstoles y Santos. Las cuales eran realizadas por medio de la copia de estampas llegadas de Europa y el seguimiento de manuales de pintura.

Pinturas que se siguieron reproduciendo a través de los siglos, sin cambiar el objetivo central de adoctrinamiento religioso, tan eficaz que en los hogares católicos las imágenes siguen ocupando un lugar privilegiado para ejemplificar el comportamiento que debe asumir el ama de casa como centro del hogar y ser de virtudes como las que poseía la Virgen María. De igual manera, en los conventos las imágenes religiosas son parte del cotidiano vivir, ya que presentan la manera como se debe seguir la vida para llegar a alcanzar la gloria celestial.

Estas imágenes religiosas que para Bossio y Trujillo se convirtieron en parte fundamental de sus reflexiones, proyectando un estereotipo de mujer enmarcado en lo espiritual; se relacionan de manera cercana, a pesar de difundir valores opuestos, con aquellas imágenes utilizadas a nivel publicitario, donde lo femenino es exhibido para enaltecer el cuerpo y los bienes materiales. La comunión entre estos dos discursos visuales, es generada a partir de su circulación como estrategias infalibles para moldear en el imaginario social el deber ser de la mujer.

1.2 Mujer: Objeto de deseo

Pese a que por fuera de los muros se estaba transformando inevitablemente el mundo en una realidad consumista, no se dejó de lado la tradición basada en parámetros masculinos, llevando a la mujer a ocupar un lugar fundamental al interior del huracán de imágenes, que bombardeaba continuamente la cotidianidad, arrastrando a la sociedad a formar parte del *espectáculo*, término utilizado por Debord, el cual no hace referencia a “un conjunto de imágenes sino como una relación social entre las personas mediatizadas por estas” (Debord, 1967, p. 38).

En estas nuevas maneras de concebir el mundo, lo femenino no sólo es acorralado sino absorbido como mercancía al interior del engranaje de la producción mercantil. Dando como resultado imágenes de mujeres expuestas por doquier, no sólo con el objetivo de vender productos de todo tipo, sino valores y actitudes que reafirmaran los roles pre establecidos por la ideología reinante.

Era la mujer por quien competían con tanta ferocidad las tiendas, era a la mujer a quien estaban continuamente tendiendo trampas con sus gangas después de deslumbrar con sus exhibiciones. Habían despertado un nuevo deseo en su débil carne, era una inmensa tentación a la que ella inevitablemente se rendía, sucumbiendo en primer lugar a comprar cosas para la casa, después cayendo seducidas por la coquetería y finalmente consumiendo por puro deseo. (Harvey, 2008, P. 279)

De este modo, la mujer se convertía en el centro estratégico de la creación publicitaria, en la que se le daba un gran despliegue no sólo a los productos femeninos, sino a la mujer como material publicitario, otorgándole una doble función. Por un lado, la de consumidora distraída e irreflexiva de mercancías fetichizadas, de creaciones mercantiles sin identidad que se

encontraban expuestas al público, listas para ser contempladas sin ninguna preocupación más que la de alcanzar el ilusorio ideal de perfección vendido a través de la producción sin límite de imágenes.

Estilo de vida consumista que se expandía con la misma velocidad que lo hacían los medios de comunicación y sus estrategias publicitarias, difundiendo nuevos modelos de interacción con el mundo, entre los que se encontraba el “American way of life, soñado por mujeres y hombres al rededor del mundo que confunden la felicidad con la idea de posesión de objetos y de seres humanos” (Bozzi, 2003, p. 122).

Sueño americano que trajo consigo la adquisición en masa de objetos que comenzaron a convertirse en indispensables debido al efecto deslumbrante de la publicidad, en la cual, se implementaba una diversidad de técnicas con el objetivo “de atraer la atención del destinatario hacia el anuncio, captar su interés por un objeto, una marca o una idea, estimular su deseo y provocar una acción o una conducta orientada hacia la adquisición del producto anunciado” (Walzer y Lomas, 2006). Lo cual generaba un espejismo que impedía reparar en la calidad de estos artículos atractivos, que en ocasiones se les atribuía usos ridículos e innecesarios, pero satisfactorios para la vida “fantástica” que demandaba la posesión y la exhibición como signo de éxito económico y de bienestar.

Por el otro lado, la publicidad fue más allá del diseño de estrategias de consumo masivo de objetos, para convertirse en “una eficazísima herramienta de transmisión ideológica” (Walzer y Lomas, 2006); en la que el cuerpo femenino comenzó a ser utilizado como mercancía fetichizada, como centro del deseo, de la fantasía y de los ideales por alcanzar. Llegando a convertirse en el estímulo visual predilecto en la creación de imágenes seductoras de públicos

desprevenidos e influenciables, no sólo a nivel de consumo material, sino de maneras de actuar y de concebir el mundo.

Imágenes que han sido generadas a partir de “una fuerte voluntad por contener la sexualidad femenina y regular su cuerpo” (Walzer y Lomas, 2006). Llevando a la omnipresente publicidad a difundir la imagen de mujer establecida desde una concepción masculina; en la que se reafirman roles como el de ama de casa, madre cuidadora, objeto de deseo y por supuesto consumidora insaciable.

Uno de los principales roles atribuidos a la mujer es el de ama de casa, el cual es reforzado constantemente en la publicidad de objetos para el hogar, mostrando una imagen femenina a cualquier edad, que encaja perfectamente y de manera complaciente dentro del mundo doméstico; en el que lavar, planchar, cocinar y demás labores domésticas, se convierten en “pura diversión”, al ser realizadas con productos y electrodomésticos diseñados para la supuesta “liberación femenina”.

Los productos para el cuidado y bienestar de los niños y las niñas, presentan en su publicidad la imagen de mujer madre y cuidadora de familia, en la que el rostro apacible, sin cansancio ni preocupaciones y siempre hermoso, deja percibir la satisfacción de la labor cumplida. Esta clase de imágenes que vende productos a granel, se apartan de la realidad de la maternidad, vendiendo una idealización en la que se suprimen las consecuencias reales a nivel emocional y físico que experimentan las mujeres a partir del embarazo y durante el proceso de crianza.

Pero definitivamente la personificación del objeto de deseo es el rol más difundido en la actualidad, ya que es imposible escapar del sin número de imágenes de mujeres ligeras de ropa, que exhiben su cuerpo por completo o fragmentado si es necesario resaltar alguna parte en

específico. Estas imágenes son creadas como estrategia sensual de atracción de miradas, y con ellas, de clientes ansiosos. No sólo en busca de artículos, sino de prototipos de lo que debe ser la mujer actual: joven, delgada, alta, cabello hermoso, a la moda y demás características de las “heroínas” que causan envidia porque todo lo pueden y todo lo tienen.

Ilusión que sólo es posible en una realidad publicitaria, siendo algo difícil de comprender para una gran parte de los consumidores, que en busca de que la fantasía pase a ser parte de su cotidianidad, comienzan a desencadenar un sin número de acciones, en las que el único objetivo radica en una modificación sin ningún esfuerzo de su cuerpo, buscando reproducir el modelo establecido, sin importar las consecuencias a nivel de salud física y mental que pueda ocasionar estas acciones.

El ama de casa, la madre y el objeto de deseo son imágenes de mujeres felices que consumen e invitan a consumir sin límites ni restricciones de ningún tipo, sea de lugar, de estado socio-económico, de edad o condición física, basta con hacer un simple “chasquido de dedos” para obtener todo lo que se quiere. Lo frustrante para los incautos e insaciables consumidores de objetos fetichizados, de imágenes y de estereotipos perfectos, es que por más que se acerquen a lo anhelado, no lo podrán poseer por ser un espejismo que se diluye al contacto con la realidad cotidiana.

1.3 Mujer: Emancipada

El feminismo no habla por las mujeres; desafía políticamente aquellas construcciones de “mujeres” produciendo contraconstrucciones que no están basadas en una naturaleza, una verdad, una ontología.
(Pollock, 2007, p.164)

La mujer como protagonista invisibilizada de la historia, ha tenido que conformarse por ser recordada en papeles secundarios, en los que se omite o minimiza su participación activa como sujeto histórico. Pero al asumir lo femenino como parte de este nuevo rol, es posible identificarlo dentro de los lugares destinados exclusivamente a lo masculino; siendo posible esto, sólo en medio de las luchas por la emancipación libradas por aquellas mujeres que buscan dejar su rol de “tornillos”⁵ inamovibles de un lugar establecido, e inertes frente al acontecer diario, para conseguir la igualdad en derechos y la libertad de ser, sentir y decidir

Esta forma de emancipación sólo es viable en medio de situaciones nuevas, generadas a partir de la redistribución tangible y simbólica de la realidad, abriendo la posibilidad a los sujetos de desidentificarse y en el mejor de los casos crear nuevas subjetividades. En esa búsqueda por construir realidades distintas, que se alejen de la represión y la imposición establecida, nacen grupos dispuestos a luchar por generar una nueva conciencia ética y estética que cambien las maneras dadas de percibir e interactuar.

Estos nuevos movimientos comenzaron a surgir a nivel mundial en la década de los sesenta, convirtiéndose en el escenario adecuado para la protesta de todos aquellos inconformes y

⁵ Término utilizado por Rosario Castellanos (1925-1974) en su poema *Lecciones de las cosas*, donde equipara el rol impuesto a la mujer, con la función del tornillo: “(...) Y me hice un tornillo bien aceitado, con el cual la máquina trabaja ya satisfactoriamente (...)”.

rebeldes, frente a un mundo que se reproducía siempre de la misma manera, excluyendo todo aquello que no encajaba en las dinámicas establecidas. Es así, como se comenzaba a observar en diferentes partes del mundo marchas y revueltas que visibilizaban las inconformidades y la búsqueda constante de cambios reales.

Estudiantes, artistas, afroamericanos, pacifistas y todos aquellos que alzaban su voz de protestas frente a la barbarie de la guerra en Vietnam, a la segregación racial, al capitalismo salvaje, a las reformas estudiantiles o al orden burgués occidental; realizaban constantes reflexiones frente a los temas que los congregaba, en pro de una revolución pacífica en los diferentes campos de la realidad. Luchas que fueron vividas y sufridas no sólo por los hombres, sino que se fortalecían en el respaldo constante y enérgico de las mujeres.

Desafortunadamente esta presencia femenina era despojada de toda capacidad de decisión, al omitir su valor real en la sociedad y su función imprescindible dentro de los diferentes conflictos de la historia; escenarios en los que las mujeres asumieron roles estratégicos como el de realizar espionaje y repartir información falsa, otros necesarios pero vistos peyorativamente, como el encargarse de realizar la comida, de lavar los uniformes y servir como voluntarias de enfermería, este último, limitándose en un principio a trabajos de “cenicienta” en jornadas aterradoras e interminables, con salarios de miseria. Situaciones de las que no escapaban aquellas mujeres que se encontraban lejos de los campos de batalla, pero con esposos dentro de los enfrentamiento, ya que debían abandonar sus hogares y asumir literalmente los pantalones al interior de las fábricas.

Los aportes de estas mujeres no fueron suficiente para salir del anonimato y ser reconocidas por parte de los historiadores, lo cual, unido a un incansable sentimiento de querer ser dueñas de sí mismas, erradicando todo tipo de maltrato surgido de su condición de inferioridad, más la

fuerza arrolladora que impulsaba la movilización en la ola frenética de los sesenta, les permitió concebir la idea de una lucha propia, dando inicio al feminismo en medio de la revolución sexual del mundo occidental, en el cual, se plantearon objetivos claros y contundentes en busca de un cambio de condición, desafiando todo aquello que era considerado símbolo de autoridad y control.

Las numerosas negativas de las “mujeres” a aceptar las descripciones ofrecidas en nombre de las “mujeres” no sólo atestiguan las violencias específicas que provoca un concepto parcial, sino que demuestra la imposibilidad constitutiva de un concepto o categoría imparcial o general (...) Esta violencia se ejerce y al mismo tiempo se desdibuja mediante una descripción que pretende ser final e incluirlo todo. (Butler, 1993, p. 311)

Esta crítica y falta de aceptación frente a lo que significaba ser mujer dentro del universo creado, difundido y mantenido por la autoridad masculina, se justificaba en un intento por suprimir las arbitrariedades que controlaron por siglos el cuerpo femenino, encasillándolo en aquellos roles que se asumieron sin cuestionamientos, por ser considerados parte de la naturaleza femenina.

Frente a estas inconformidades se comenzaron a librar batallas que fueron conquistadas a través de una conciencia colectiva conformada por aquellas mujeres, que entendieron que sólo en la unión se podía encontrar eco a su voz y a su expresión, dando inicio a una nueva mirada del mundo y de la historia a partir de un ángulo inexplorado, como lo eran los nacientes estudios y teorías feministas, que establecían una postura crítica no sólo a la historia en general, sino a la historia misma del arte, teniendo en cuenta que “su centro mitológico y psíquico no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus

necesidades psíquicas” (Pollock, 2007, p.143), dejando por fuera todo aquello que hiciera referencia a lo femenino.

Debido a posturas de esta índole, irrumpe en la década de los setenta del siglo XX voces que no sólo cuestionan las narrativas fundacionales de la disciplina de la historia del arte, sino las estrategias de escritura que encarnan su cómo y para quién, insistiendo en las omisiones del canon y abriendo alternativas teórico metodológicas y posibilidades discursivas que partan de poner en duda la dicotomía objeto-sujeto. (Cordero, Marzo de 2014)⁶

Estos nuevos planteamientos cuestionan la historia del arte conocida y escrita bajo parámetros masculinos, en la que no sólo se niega el arte creado desde siempre por mujeres, utilizando estrategias constantes de exclusión, menosprecio y eliminación del registro, sino que además, se asume incompatible con lo femenino, al aceptar desde su lógica inicial la exclusividad de un solo sexo. Lo anterior, permitió comenzar a pensar y a escribir una nueva historia del arte desde una perspectiva feminista, en la que existe una consciencia y un claro malestar por la mirada de género institucionalizada, llevando a la búsqueda de la visibilización de una otredad denominada mujer, la cual pudiera ser comprendida por fuera de aquellas normas sobrepuestas que se percibían como parte de su ser, para llegar a asumirla en medio de sistemas de relaciones sociales flexibles.

Para ello, fue necesario llevar a cabo una estrategia que se abordó en sus inicios a partir de tres aspectos fundamentales; comenzando con un rastreo de toda aquella presencia femenina

⁶ Cordero, C. (Marzo de 2014). Cuerpo, género, afecto: alusiones y enunciaciones de lo in (re)presentado en la escritura de la historia del arte. En Diego Salcedo (Presidencia), "Historia del arte en Colombia: ¿cómo y para quién? Miradas nacionales e internacionales". Coloquio llevado a cabo en Bogotá, Colombia.

olvidada, con el objetivo de “rectificar todos los huecos en el saber histórico creados por la consistente omisión de las mujeres de todas las culturas de la historia del arte” (Pollock, 2007, p.141), lo cual fue un excelente comienzo pero insuficiente para los propósitos establecidos, por ello, se buscó un encuentro con metodologías que revelaran la manera cómo afecta a la producción artística la experiencia de género, a la vez que se realizaba una búsqueda de técnicas y temas que dieran voz a la experiencia femenina en el contexto masculino, donde sólo había espacio para el artista y no para la artista, debido a que “el único lugar donde la obra de una mujer se podía ver era el sótano o bodega de una galería nacional” (Pollock, 2007, p.141)

Partiendo de la difícil tarea que enfrenta la consolidación de una historia del arte desde una mirada feminista, han sido imprescindibles los aportes de voces como la de la historiadora del arte Griselda Pollock, quien planteó desde un comienzo, lo complejo y estratificado que ha sido para el feminismo a lo largo de los años establecer un encuentro con el canon, ya que no se permite imaginar formas diferentes de leer y ver las prácticas visuales a las reconocidas por éste. Partiendo de la inconformidad con este legado, la historiadora escribe *Encuentros en el museo feminista virtual*, donde se da la libertad de crear un museo imaginario, con producciones ignoradas dentro de la historia del arte, al no tener en cuenta el canon establecido.

En su libro, Pollock retoma el modelo de Aby Warburg Atlas Mnemosyne y la dialéctica de imágenes de Benjamín, para experimentar con un modelo de la escritura de la historia del arte que no sólo trasgrede los principios históricos de unidad espacio temporal, cronología, sino invierte la relación de imagen y texto en la experiencia del lector. (Cordero, Marzo de 2014)

Este museo virtual permite hacer una reflexión sobre aquellas mujeres que buscaron maneras diferentes de ser representadas y reconocidas, ya que sólo había sido posible esto, a

través de las imágenes y lenguajes realizados por otros, los cuales quedaron establecidos en la cultura siendo casi imposibles de modificar. Estas nuevas propuestas las llevó a producir arte como “negociaciones creativas de participación y diferenciación por igual” (Pollock, 2010, p. 231).

Además de las artistas del *Museo feminista virtual* es posible retomar la vida de un buen número de mujeres “rebeldes”, frente a las normas y parámetros establecidos para su actuar y su creación; entre ellas se puede nombrar a la colombiana Débora Arango; quien al igual que las artistas Bossio y Trujillo, estudió en un colegio de monjas, donde fue descubierto su talento por una de estas religiosas, llevando a sus padres a pagarle clases particulares de pintura clásica que no llenaron sus expectativas. Pero el encuentro con el mural de un desnudo del Palacio Municipal de Medellín, cambió su perspectiva, decidiendo estudiar desde ese momento con Pedro Nel Gómez autor de la obra; con quien pudo experimentar su creatividad en la realización de desnudos; lo cual no fue bien tomado por la sociedad del momento.



Figura 8: *La mística*. Débora Arango. (1940). Acuarela sobre papel. 137 x 104 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

Una exposición de la artista antioqueña Débora Arango, realizada en Medellín en 1939, fue boicoteada por las Damas de la Liga de la Decencia. Luego, su exposición en el Teatro Colón (1940) fue cerrada por orden del político conservador Laureano Gómez, a quien le parecían inmorales sus desnudos; y su exposición en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (1955) fue clausurada por el gobierno de Francisco Franco. Gracias al autoritarismo falangista, las prostitutas, mendigos y políticos corruptos pintados por Débora Arango, serían invisibilizados durante casi medio siglo. Solo hasta los ochenta, su obra sería

recuperada por los museos y por la historia del arte como un testimonio único, radical y femenino de los momentos álgidos de la historia moderna de Colombia. (Badawi, 2014)

Lo que ratifica el difícil camino que deben recorrer las artistas, en busca de ser parte real de la historia y el mundo artístico. Pero a pesar de la censura infringida a Débora Arango en diferentes ocasiones, no dejó de expresar su manera de percibir el mundo a través de sus desnudos; entre los que se encuentra el de dos monjas: *La mística* y *La fuga del convento*, las cuales hicieron parte de la exposición del Museo Nacional: *Voces Íntimas: Relatos e imágenes de mujeres artistas*, llevada a cabo entre el 11 de noviembre de 2016 y el 5 de febrero de 2017. Obras en las que se observa a dos mujeres en primer plano, exhibiendo sus cuerpos desnudos y dándole la espalda al mundo conventual, pero de manera diferente; en la *Mística* el velo se sigue conservando como añoranza de lo religioso que quedó atrás, por el contrario, en *La fuga del convento* el velo y la camándula se han retirado para darle la bienvenida a la nueva vida laica.

Obras que al igual que las de Bossio y las de Trujillo, se arriesgan a tocar el tema de la mujer inmersa en el contexto religioso, considerado tabú para la crítica, debido a la enraizada herencia colonial; este “atrevimiento” sin importar el revuelo causado, hace parte de un pensamiento feminista que no baja la guardia, sino que por el contrario ha comprendido que el pensar “en lo ambicioso de un proyecto feminista (o cientos de diversos proyectos feministas) que pretenden cambiar ni más ni menos que la esencia de la sociedad, me digo...tenemos chamba pa’rato” (Mayer, 2007, p.413).

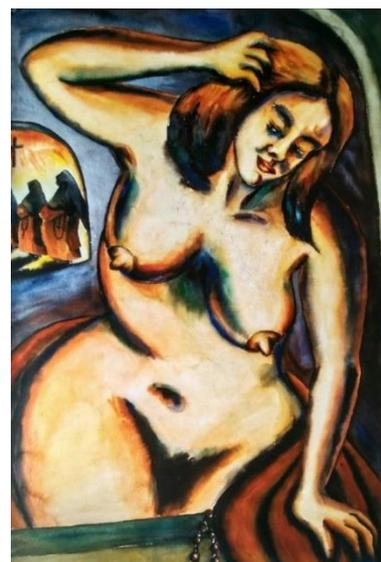


Figura 9: *La fuga del convento*. Débora Arango. (1950). Acuarela sobre papel. 135 x 102 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

1.4 El museo: Máquina del tiempo



Figura 10: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá 2016). Museo Iglesia Santa Clara. EMBOVEDADO (Detalle). Pintura al temple sobre madera y pentafolias en madera tallada y dorada. Siglo VIII.

Visitar el Museo Iglesia Santa Clara abre la posibilidad de sumergirse en un espacio que llevó más de siglo y medio de trabajo incansable de pintores, escultores, ensambladores y talladores, para lograr consolidar la forma que posee en la actualidad; a este lugar se le podría asignar los efectos de una máquina del tiempo, la cual permite a los visitantes relacionarse de manera cercana con una arquitectura e imágenes propias de la época colonial, basadas específicamente en “la

espiritualidad propia de los Franciscanos, articulada a la mística desarrollada por las clarisas, así como a las diferentes devociones particulares” (Cruz, 2014, p. 41), con el objetivo ejemplarizante de cultivar y divulgar una espiritualidad que aún hoy en día, continúa causando impacto y veneración por parte de algunos sectores de la sociedad.

Esta antigua iglesia que hacía parte del convento de las clarisas, tuvo que pasar por un largo proceso antes de convertirse en Museo; comenzando su historia en el año 1618 con la solicitud de la Licencia Real para su fundación en Santafé, presentada por el arzobispo Arias de Ugarte, quien tenía como ideal dar inicio a “una obra pía para doncellas virtuosas, honradas y de limpia

sangre” (Escovar, 2014, p. 31). Según los archivos privados de esta comunidad consultados por la historiadora Toquica, el 13 de enero de 1625 se firmó la escritura de fundación.

La obra comenzó con la adquisición de varios predios ubicados en lo que hoy se denomina las carreras 8ª y 9ª; pero la infortunada muerte del maestro Matías de Santiago, quien había realizado la traza de la iglesia y el convento, aplazó la terminación del proyecto en 50 años. Este acontecimiento no cambió el objetivo específico de adquisición de terrenos por parte de la comunidad de las Clarisas, lo cual estaba a cargo de la abadesa Damiana de San Francisco, llegando a tal punto que “entre los años de 1637 y 1638 la manzana en su totalidad quedó como propiedad del convento de Santa Clara” (Escovar, 2014, p. 33).

Dos siglos después con la llegada al poder por segunda ocasión del general Tomás Cipriano de Mosquera, la situación de las Clarisas y de la iglesia en general tuvo un cambio radical; en 1861 se estableció el decreto “sobre la desamortización de bienes de manos muertas”⁷, el cual era soportado bajo el argumento de las dificultades económicas padecidas por el país, debido a que parte de la riqueza pública representada en bienes raíces, no habían tenido ninguna clase de circulación, llevando a la nación a tomar posesión a través de este decreto, de las propiedades y bienes de corporaciones civiles y eclesiásticas. Esta decisión dejó como resultado la excomunión del general y obligó a que las propiedades que pertenecían a la iglesia comenzaran a servir a otros sectores como el de la educación, la salud y el gobierno.

En el caso específico de las Clarisas, en el año de 1863 las monjas fueron exclaustradas llevándolas a pasar por diferentes domicilios, hasta que en el año de 1871 adquieren la

⁷ Decreto en *Registro Oficial*, año I, número 13 (Bogotá, miércoles 11 de septiembre de 1861), 55, citado en Fernando Díaz, “Estado, iglesia y desamortización”, en *Manual de historia de Colombia*, volumen 2 (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 444.

propiedad de la familia Rivas, sirviéndoles como vivienda por un largo tiempo. Años después el Gobierno adquirió la propiedad realizando las reformas necesarias para dejarla como sede de la Biblioteca del Congreso.

Por otro lado, gran parte de los terrenos del convento fueron subastados, quedando en pie la iglesia y el edificio principal, el cual ha sufrido un gran número de modificaciones y usos a lo largo del tiempo; comenzando por el de guarnición militar, después pasó a convertirse en sede de la Escuela Normal de Institutoras de Cundinamarca, pero a partir de una nueva reforma queda establecido como sede de la Imprenta Nacional. En 1914 es demolido para realizar una nueva construcción que lo llevó a ser parte de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional; pero éste no fue su último uso, con los años siguió cambiando para convertirse en sede de diferentes instituciones como la del Archivo Nacional, la Escuela Nacional de Bellas Arte, el Instituto Colombiano de Cultura, el Centro Nacional de Restauración, para terminar en la actualidad siendo parte del Ministerio de Cultura.

Por su parte la iglesia fue adquirida por el Instituto Colombiano de Cultura, estableciéndose como Museo el 10 de agosto de 1983. A partir de ese momento comienza a formar parte del legado Colonial de la Nación, donde el énfasis de su composición artística es la mujer, destacándose la descripción de la vida en el convento. Pero a pesar de que han pasado 33 años desde que la iglesia fue desacralizada; según Juan Pablo Cruz curador del Museo, este espacio sigue siendo visto, por algunas personas, como un lugar de culto religioso, al que han llegado esporádicamente a preguntar por la hora de la misa, en otras ocasiones han realizado oraciones delante de las diferentes esculturas, en un ritual en el que piden silencio y respeto por el espacio; estas anécdotas confirman que el Museo no ha dejado de ser iglesia en el imaginario

de aquellos que siguen prendiendo velas frente al retablo mayor, en espera de que algún milagro se haga realidad.

Las anteriores, son algunas de las razones por las que a partir del año 2000 el Museo Iglesia Santa Clara decide ratificar su condición de Museo, para ello, se establecieron dinámicas de fortalecimiento basadas en el tema de exposiciones de arte contemporáneo, teniendo como prioridad que no cualquier tipo de propuesta estaría calificada para ocupar este espacio, ya que el requisito fundamental es que presenten diálogos con lo colonial, lo cual es supervisado por *“un comité que se reúne casi siempre en el mes de octubre para revisar las propuestas que llegan a lo largo del año”*, (J. Cruz, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).⁸

⁸ Entrevista a Juan Pablo Cruz, curador del Museo Santa Clara, Magíster en Historia de la Universidad de los Andes, realizada por Araminta Beltrán C. Bogotá, 6 de mayo de 2016.

2 La mujer como centro de seducción en la sociedad

2.1 Crush II: Una experiencia estética

Una de las exposiciones que hizo parte de estas nuevas estrategias de fortalecimiento diseñadas por el museo fue la de *Cuerpos opacos: delicias invisibles del erotismo místico*, presentada en el Museo Iglesia Santa Clara en el año 2014; en ésta se podían apreciar 19 pinturas de la colección histórica del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, recibidas en comodato por el Museo en el año 2011. En esta colección se destacaba los retratos de las monjas coronadas al momento de su muerte, además del retrato de Juan de Herrera, recordado como el maestro del coro de las clarisas y las pinturas de la Archivera y la Cantora quienes fueron retratadas en vida. A partir de estos retratos deciden construir una curaduría basada en:



Figura 11: [Fotografía de Lena Zornosa]. (Bogotá 2014). *Cuerpos Opacos: Delicias Invisibles del Erotismo Místico*. Museo Santa Clara.

Traer al presente una reflexión sobre las formas de morir en el pasado conventual para comprender mejor cómo una cultura, un grupo social y un momento histórico le otorgaron a la muerte un significado y

unas prácticas diferentes, tan acordes con su horizonte de expectativas, existenciales y espirituales, como con la forma de morir (Toquica, 2013, p. 7).

La mayoría de las imágenes de la exposición eran muy similares; la monja como dormida con su velo negro, su corona y su palma de flores, una experiencia tranquila que cambia de rumbo inesperadamente al encontrarse durante el recorrido la pintura de una mujer diferente, que se sale de los parámetros establecidos para los retratos de estas religiosas, atrayendo de inmediato la atención para contemplarla por completo.



Figura 12: *Crush II*. Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 130 X 108 cm. (Toquica, 2012).

Crush II, cuya palabra significa enamoramiento (como sustantivo) y aplastar (como verbo), es una obra de la artista colombiana Rossina Bossio, en la que se observa a esa mujer desnuda con rostro suave y bello, su cabeza y brazos dirigidos hacia arriba dan la sensación de que está saliendo de aquel volcán de rosas, que la cubría y ataba totalmente; logrando con ello, liberarse de una tradición que no percibía como propia. Al observar con más detalle la pintura, se descubre entre las rosas, rostros con múltiples expresiones como dolor, asombro, meditación; rosas con identidad expuestas allí, para exteriorizar el sentir de la artista e impactar en el espectador.

Esta imagen de mujer se sale de la lógica y lugar diseñados por el arte colonial evidente en las pinturas de las monjas muertas de la exposición, lugar de ejemplo y persuasión sobre el rol que debían asumir las mujeres. Sembrando una duda y un sentimiento de malestar, al no presentarse con exclusividad de



Figura 13: *Crush II* (Detalle). Bossio Rossina. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 130 X 108 cm. (Toquica, 2012, p. 14).

contemplación, sino que abre un espacio para interrogarla, a través de las dudas que despierta acerca de lo que hace presencia en las rosas con identidad, y tal vez sobre la estrecha relación

existente entre belleza y fealdad, afectando a sus espectadores según la manera en que estos conciben el mundo.



Figura 14: *Crush* (Primera versión). Rossina Bossio. (2010). Acrílico sobre lienzo. 65 X 54 cm. Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/4766731/Crush-2010-2011>

No era la primera vez que *Crush II* se encontraba expuesta en el Museo Iglesia Santa Clara, ya que en el año 2012 hizo parte de *The Holy Beauty Project*. Al terminar esta exposición la pintura pasa a ser propiedad de privados, “*de hecho ese nuevo dueño fue el que prestó la obra por medio de Rossina*” (J. Cruz, 2016) para que hiciera parte de la curaduría de *Cuerpos opacos: delicias invisibles del erotismo místico*.



Figura 15: *Crush II* (Proceso). Rossina Bossio. (2010). Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/4766731/Crush-2010-2011>

2.2 The Holy Beauty Project

Creación artística de la colombiana Rossina Bossio, estuvo expuesta en el Museo Iglesia Santa Clara entre el 19 de abril y el 20 de mayo de 2012. En la cual, se podía apreciar un video performance y 17 imágenes de mujeres con personalidad dual, por un lado, la influencia de la iconografía religiosa colonial en la que se presenta a la mujer como protagonista y portadora del ejemplo a seguir de obediencia y sumisión, convirtiéndola en el icono ideal de la salvación, y por el otro lado, se destacan elementos característicos de la publicidad, donde lo femenino es asumido como el ídolo contemporáneo por excelencia, promotor de los nuevos ideales de seducción, belleza, dinero; característicos de la actual cultura pop.

Estas pinturas: *Crush II*, *Wonderwoman II*, *Candyland*, *La doncella guerrera*, *Divina niña*, *Espejito, espejito*, *Desvario*, *Malicia*, *Want me*, *La cabeza II*, *Las tres Marías*, *Starstruck*, *Santa Madre*, *La Peregrina II*, *Carnívora II*, *You can have me II* y *Santa Ágata*; son producto de las reflexiones realizadas por la artista frente al rol que cumplen las imágenes de la mujer, como objetos primordiales de influencia en el mercado de artículos, valores e ideales.

Cuestionamientos que nacen en la infancia de su creadora, debido a factores que determinaron su manera de percibir e interactuar en el mundo; comenzando con el estrecho vínculo de su casa materna con los estereotipos asignados a lo femenino: el color rosa, las flores, el ambiente de sensibilidad, la habitación de niña colmada de muñecas Barbie, con las cuales en compañía de su hermana jugaban a diario; mientras que en otra habitación su tía adoraba las imágenes de la Virgen María. Además de esto, recibió una educación permeada por dos miradas, totalmente opuestas.

“Yo fui educada en un hogar muy conservador y religioso, fui a colegio católico pero mi familia era protestante, hasta mis 17 años iba dos veces en la semana a la iglesia, una a la misa del colegio y otra los domingos al culto cristiano; eso obviamente me marcó muchísimo. Los cristianos evangélicos son iconoclastas, es decir que rechazan la representación de lo divino a través de las imágenes, y yo crecí con esa tradición, también iba a la misa católica a ver todas esas imágenes” (R. Bossio, comunicación personal, 21 de enero de 2017)⁹

Esto hizo que su relación con la iconografía religiosa fuera diferente a la de sus compañeras, a quienes las imágenes de los santos las conmovía a nivel espiritual, pero a diferencia de ellas, su afectación era a nivel estético; llevándola al punto de estudiar, apropiarse y “defender” el arte colonial, de apreciaciones peyorativas como la de ser “una mala copia del arte europeo”.

Ellos debían atenerse a unas reglas específicas de la contrarreforma de la iglesia. Les traían unas estampas y grabados europeos, ellos debían tomar elementos de esas imágenes y como un rompecabezas armar nuevas que se adaptaran a la sensibilidad local, entonces su éxito estuvo en adaptar las reglas del barroco europeo a la sensibilidad del momento. (Bhor, S. (2012). Rossina Bossio: The Holy Beauty Project. Recuperado de: <http://blog.revistacoronica.com/2012/05/rossina-bossio-holy-beauty-project.html>)

A partir de esta mirada, la artista comenzó a pensar su obra en torno a una resignificación del trabajo hecho por los artistas coloniales, “yo cogía las imágenes que ya existían y las yuxtaponía” (Revista Arcadia. [Arcadia]. (2012, Abril, 24). The Holy Beauty Project. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=9Z30S9_EHIo); esto lo hizo con

⁹ Entrevista a Rossina Bossio, artista colombiana con estudios en DNAP École Régionale des Beaux-Arts Rennes, Francia y la Pontificia Universidad Javeriana, realizada por Araminta Beltrán C. Bogotá, 21 de enero de 2017.

el fin de fusionar los dos focos de su investigación: imágenes religiosas e imágenes publicitarias. Proceso que inició con algunas ideas recurrentes, que a medida que Bossio iba plasmando, comenzaban a relacionarse en torno a una temática en común, que tocaba aspectos sensibles de su vida personal; al punto de asumir a *The Holy Beauty Project* como una catarsis de todos aquellos esquemas de valores con los que fue criada.

La serie la comenzó a pintar en Francia donde terminó sus estudios de pregrado iniciados en la universidad Javeriana, obteniendo el diploma Bellas Artes en L'École des Beaux-Arts de Rennes; allí desde una mirada apartada de su burbuja de creencias, pudo asumir con objetividad en lo que quería y no quería creer; esta conciencia de su sentir la llevó a crear imágenes femeninas, que le daban sentido y corporeidad a sus reflexiones.



Figura 16: [Fotografía de Johana Toscano]. (Bogotá. 2017). Estudio de Rossina Bossio.

El arte es una buena herramienta para conocer la historia de la humanidad: explorando el trabajo de otros artistas y creando mis propias obras he llegado a la conclusión de que los seres humanos solo hemos evolucionado a nivel tecnológico.

Nuestra naturaleza (humana) sigue y

seguirá siendo siempre la misma. Por eso no me afana crear una obra nueva, porque todo lo «nuevo» que se haga inevitablemente evocará obras del pasado (Bermúdez, Nancy. (2011). *La ambigüedad seductora de Rossina Bossio*. Recuperado de: <http://siderola.com/la-ambigüedad-seductora-de-rossina-bossio/>).

Culminando este proceso creativo, Bossio gestionó la exposición de su obra en el Museo Santa Clara, un logro que se cristalizó después de dos años de diálogos intensos. Todo inició con una visita que realizó por vez primera al Museo, durante un seminario de historia cuando era aún una estudiante; experiencia que le causó un gran impacto, primero por la belleza del conjunto visual de la antigua iglesia y segundo por la posibilidad de exponer propuestas de artistas contemporáneos. Algo que la animó en el momento, pero que no volvió a retomar hasta que comenzó su serie en Francia, convirtiéndose en una idea recurrente que no pudo volver a apartar de su mente, sino que por el contrario, comenzó a nutrir a través de una investigación relacionada con este espacio, llevándola a *“aspirar de pronto a exponer la serie allí, pero bueno era un sueño muy remoto”* (R. Bossio, 2017).

En el año 2009 estando Rossina todavía en Francia, participó de la exposición *Casa de Muñecas*, la cual se realizó en el Centro Cultural Skandia, ubicado en Bogotá. Allí presenta a la *peregrina I* siendo la primera pintura de su serie; en esa ocasión se encontraba el curador del Museo San Clara, con quien dialogó la artista, comentándole su inquietud respecto a exponer su obra en ese museo, lo cual da inicio a un proceso largo y agotador que tuvo que vivir la artista a la distancia, ya que seguía radicada por fuera de Colombia, pero el cual fue asumido por una amiga suya, que se encargó de seguir el proceso hasta el momento de su aprobación.

Rossina llegó con una propuesta muy atractiva y que gustó mucho en su momento; era relacionar el tema de la religiosidad conventual desde una mirada actual y un poco el tema de la liberación femenina. Gustó mucho porque en ese momento todavía no se tenía el comodato de las monjas muertas, pero se estaba trabajando en eso. Parecía muy apropiado porque ella no planteaba sólo tener puentes entre lo colonial y la visión

actual del arte contemporáneo, sino que algunas de sus obras tomaban elementos de Santa Clara” (J. Cruz, 2016)

Estas imágenes establecen diálogos y conexiones con la realidad, abriendo un abanico de posibilidades dentro de la interdisciplinaridad en la historia del arte, permitiendo construir desde el presente hacia el futuro esas nuevas narrativas a las que le apuesta Karen Cordero, minimizando el poder absoluto de esas historias del arte lineal, creadas, escritas y establecidas a partir de discursos dominantes; pero que para la realidad actual y las necesidades de los nuevos artistas, de los historiadores del arte y de la nueva generación de estudiantes, ya no cumplen con un papel preponderante.

2.2.1 Religión y publicidad: Dos caras de una misma moneda.

La referencia a lo Colonial se puede identificar claramente en el trabajo de Rossina, ya que ella involucró al Museo en el proceso creativo de gran parte de las imágenes de su serie, utilizando elementos que se encuentran presentes allí, haciéndose visibles de inmediato en algunas de sus obras, en otras se presentan pero con diversos tipos de modificaciones. De igual manera, se hace evidente poses y gestos sensuales que se unen a la utilización del acrílico como medio “relativamente rápido” de creación, en comparación con otras técnicas, llevando a las pinturas a tener una cercanía con elementos característicos del lenguaje publicitario.

Las mujeres de la obra de Bossio no se presentan como imágenes intelectualizadas para un público con conocimientos específicos, exhibiéndose como seres ajenos e incomprensibles, por el contrario, nacen de imágenes cotidianas y familiares para un gran número de personas inmersas en una cultura de adoctrinamiento religioso y de consumo masivo. Pero con esto no se quiere decir que sean reproducción exacta de los imaginarios habituales que bombardean

constantemente la cotidianidad, por el contrario, estas imágenes mutan de tal manera que se puede visibilizar una cercanía entre el lenguaje religioso y el publicitario, los cuales se han percibido generalmente como opuestos.

Esa contradicción parte de una percepción de las imágenes religiosas por parte de los creyentes como objetos sagrados, que muestran el camino a seguir para alcanzar la vida eterna, promesa primordial de la iglesia católica que sólo se hace posible en la purificación del alma a través de los sacrificios y restricciones impuestas al cuerpo; en contra posición se presentan las imágenes publicitarias como antítesis de este ideal católico, ofreciéndole al cuerpo toda clase de placer sin ningún tipo de restricciones ni de cargos de conciencia, ya que el ideal que se pretende alcanzar se encuentra en la adquisición y consumo masivo de bienes que conforman el espejismo de opulencia que satisface la vida terrenal.

Esta clase de antagonismo es obviado por la artista, quien a través de su reflexión se aleja de una oposición entre imágenes religiosas y “pecaminosas”, para dar paso a obras que se construyen entre la comunión del lenguaje colonial y el publicitario, los cuales se presentan como caras de una misma moneda que equipara el impacto causado en la sociedad colombiana por parte de la difusión de estos dos estilos de imágenes, que se han establecido durante siglos como los estereotipos reconocidos de mujer, sin tener en cuenta el carácter limitante y excluyente que los caracteriza.

2.2.2 Pertinencia de la obra.

“Sí me considero feminista, pero no me gusta el feminismo que divide, eso pasa mucho y deja a los hombres en una posición muy negativa, es pensado más en una igualdad”.

(R. Bossio, 2017)

Los cuestionamientos frente a los estereotipos de mujer que se han establecido, se hacen evidentes a partir de los años sesenta, al escucharse con claridad voces feministas de inconformidad con aquellos roles sustentados bajo postulados religiosos, morales y de consumo. Reflexiones que parten de un rechazo contundente a la realidad impuesta, con el objetivo claro de brindarle a la mujer el derecho a reconocerse como protagonista y hacedora de su propio destino. En este sentido, se podría hablar de grandes avances a nivel teórico, a tal punto de celebrar el desplome de parte de las barreras de la desigualdad, asumiéndolo como algo casi superado. Pero paralelo al logro teórico se encuentra el poco avance a nivel social, debido a que parte de la sociedad colombiana no ha podido desprenderse de una herencia colonial, que la condena a seguir considerando a la mujer por debajo del hombre en derechos y oportunidades.

Herencia que se fortalece al interior de algunos hogares sin distinción de clase social, a partir de lo que se podría llamar “un código del silencio” el cual, crea un espejismo que hace pensar que las consecuencias de la desigualdad están en un gran porcentaje superadas; pero detrás de esto se oculta una realidad que se hace visible en la ruptura del código, dejando caer la fachada de hogares perfectos, para dar paso a la visualización de represarías impartidas por abusadores que hacen sentir a sus víctimas culpables de lo que les ocurre, como consecuencia de incumplir con la “sagrada” promesa hecha frente a un altar: “hasta que la muerte los separe”; palabras que para gran parte de los herederos de la colonia deben ser llevadas hasta las últimas consecuencias.

Esto corrobora que los roles heredados siguen operando de alguna manera en la actualidad, limitando las posibilidades de reinventarlos. Con ello, se puede entender que los estudios concernientes a la desigualdad y las consecuencias desafortunadas para la apropiación y disfrute de derechos y oportunidades, no han tenido el eco suficiente para abolir esta situación.

Esta falta de contundencia al propiciar cambios en la realidad, ha incentivado la creación y puesta en escena de propuestas artísticas con sentido crítico, como la *The Holy Beauty Project*, en la que a través del pincel de Bossio se da origen a imágenes de mujeres que se alejan de aquellas que durante el tiempo han reafirmado en la memoria colectiva, verdades absolutas e inamovibles, como la idea de un “sexo débil”. En este sentido, se puede pensar en una transformación de la realidad, donde la mujer se sale de los parámetros que la han condenado a convertirse en el centro de la seducción, para atravesar las barreras inflexibles de la costumbre y visualizarse por fuera de las exigencias, deseos y demandas que determinan y limitan lo que significa ser mujer y su manera actuar en la sociedad.

Esta oportunidad de reinención se materializa gracias al arte y su irrupción como un bien en el mundo simbólico, construyendo miradas diferentes que activan la posibilidad de armar relatos propios a partir de lo que hace presencia es este. Un claro ejemplo de ello se encuentra en la serie *The Holy Beauty*, mostrando situaciones nuevas que se salen de la lógica y lugares establecidos para potenciar en los espectadores la búsqueda de su emancipación, entendida como la “ruptura entre una ocupación y una capacidad que significa la capacidad de ocupar otro espacio y otro tiempo” (Rancière, 2010, p. 46); propiciando con ello, una desidentificación de roles que lleve en el mejor de los casos a la creación de nuevas subjetividades, de nuevas historias.

Partiendo de la reflexión anterior es posible enfocar la mirada de forma puntual en los roles que asumen y los espacios en que se presentan las mujeres de Bossio, detectando de manera clara actitudes y lugares que son usualmente restringidos. Siendo evidente la incursión de lo femenino en terrenos estrictamente masculinos, como la posible existencia de una mujer Papa, de una mujer guerrera o la representación femenina del Divino Niño. De igual manera, se evidencia el cambio de imagen de la mujer santa, al modificar el atuendo que le fue asignado para ocultar su cuerpo, esto se hace a través de la transformación del rígido traje de las mártires, de la Virgen María y de las monjas de clausura, para dejar a la vista de manera sensual, las piernas, el abdomen y los senos. Pero no sólo se ocupan lugares diferentes y se transforman las reglas, sino que se va más allá cuestionando el rol materno como sinónimo exacto de femineidad.

“En el caso curatorial se apoyó más la curaduría, que hacer una propia, casi siempre el artista tiene una visión clara de lo que quiere hacer con su obra, lo que hago como curador es apoyar o direccionar eso, el artista tiene claro lo que quiere sobre la disposición de sus obras, esos ocurrió con Rossina, ella tenía una idea clara de lo que quería y como quería que fuera expuestas sus obras”. (J. Cruz, 2016).

2.2.3 Mujeres Transgresoras.

Con el fin de observar con mayor detalle aquellos estereotipos y escenarios femeninos que nacen, se rompen y se reconstruyen en *The Holy Beauty Project*, se tomó como referente cinco pinturas de la serie: *Crush II*, por ser el cuadro que inspiró la realización de este proyecto, del cual ya se habló anteriormente, *La Doncella Guerrera*, *Candyland*, *Wonderwoman II* y *Want me*, las cuales estaban ubicadas durante la exposición de manera consecutiva en la entrada del Museo, dándole la bienvenida a los espectadores que llegaban con curiosidad, frente a lo que encontrarían en la muestra artística.



Figura 17: The Holy Beauty Project. (2012). Recuperado de: [//www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011](http://www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011)

Imágenes de mujeres en colores vibrantes, ubicadas de frente a los cuadros de la colección permanente, no con la intención de desconocer el valor histórico de éstos; sino por el contrario, interactuando con el espacio del Museo, e impregnando de contemporaneidad “*todos estos esquemas que nos han dejado una forma de pensamiento y de cultura, de lo que somos y de cómo actuamos*” (J. Cruz, 2016); pretendiendo con ello, a través de una lectura del presente, establecer las consecuencias de las construcciones hechas en el pasado.

Entre éstas se puede evidenciar, los roles con género específico y “o” características limitantes, reproducidos a través de la historia; los cuales, la artista resignificó al poner en juego lógicas antagónicas, en las que cada ser es un infinito de posibilidades, que no se ajusta a los estereotipos establecidos de feminidad y masculinidad del mundo religioso. Idea que se reafirma en el video proyectado en el centro de la exposición, el cual dio vida a los personajes de las pinturas, sacándolas del mundo bidimensional para llevarlas a un escenario de múltiples posibilidades, exploradas a través del cuerpo en movimiento (performance).

Cuerpo de la artista que no sólo se encarna en los personajes del video, sino que de la misma manera lo hace, con la mayoría de las mujeres presentes en las pinturas de la serie, permitiéndole “cuestionar los valores con los que crecí y replantear el tipo de persona que se esperaban de mí, reconstruirme a través de mi obra; es por eso que el auto retrato es muy importante” (Revista Arcadia. [Arcadia]. (2012, Abril, 24). The Holy Beauty Project. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=9Z30S9_EHIo).



Figura 18: The Holy Beauty Project. (2012). Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4027149/The-Holy-Beauty-Project-The-exhibition-2012>

Entonces las mujeres y su situación en las artes, como en los otros ámbitos de realización, no representan un “problema” para ser visto a través de los ojos de la élite masculina dominante del poder. En su lugar, las mujeres deben verse a sí mismas como sujetos potencialmente iguales, si no es que iguales, y deberán estar dispuestas a ver de frente de los hechos de su situación, sin autocompasión y sin rebajarse (Cordero, 2007, p. 22).

2.2.3.1 *La Doncella Guerrera.*

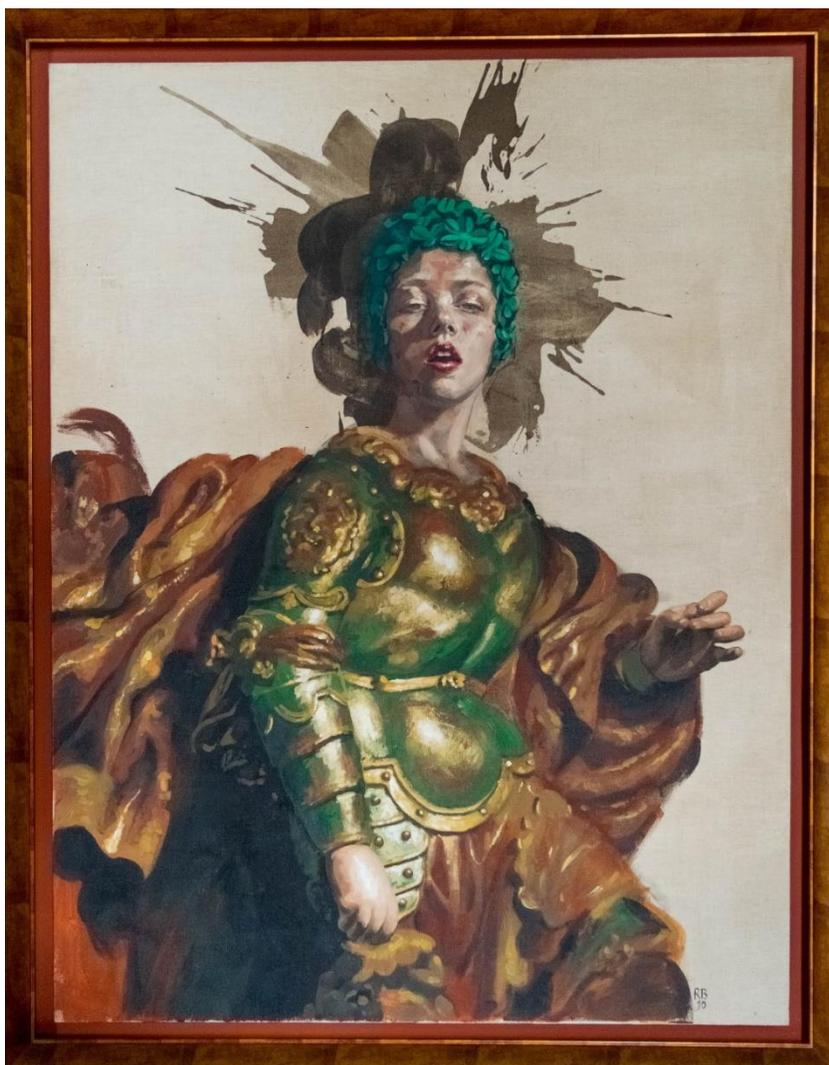


Figura 19: *La Doncella Guerrera.* [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Serie: The Holy Beauty Project. Museo Colonial. Rossina Bossio. (2010). Acrílico sobre lienzo. 116 X 89 cm.

En esta pintura se puede observar un ser que se encuentra entre lo femenino y lo masculino; ya que en un mismo cuerpo convergen aquellas características reconocidas como opuestas y limitantes del género al que se les ha atribuido. Por un lado, se encuentra un rostro de facciones delicadas, resaltadas a través de un gesto característico de algunas modelos, donde los labios y los ojos se presentan entreabiertos, en busca de expresar un momento placentero; en la cabeza se observa un adorno similar a una corona de laureles, pero que en realidad, según la artista es

un gorro de baño con motivos florales, que por lo general no sería utilizado por un hombre. Por el otro lado, se puede apreciar un cuerpo de apariencia fuerte y protectora, para lo cual sirvió de modelo una estatua del arcángel San Miguel, quien “según la lógica eclesiástica, es este el arcángel encargado de defender a las almas del demonio” (Toquica, 2014, p. 157). Representado siempre como un guerrero que luce su armadura inquebrantable, reforzando aquellos atributos relacionados con lo masculino.

El nombre de esta pintura nace de un romance español de la Edad Media, en la que una mujer decide ir a la guerra, ya que su padre es muy anciano y no lo puede hacer, para ello debe disfrazarse y actuar como hombre, lo cual no es impedimento para que un comandante se enamore de ella.



Figura 20: *La Doncella Guerrera (Detalle)*. Rossina Bossio. (2010). Recuperado de: [//www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011](http://www.behance.net/gallery/4554073/La-Doncella-Guerrera-2010-2011)

Romance de la Doncella Guerrera

“Pregonadas son las guerras de Francia para Aragón,
 ¡Cómo las haré yo, triste, viejo y cano, pecador!
 ¡No reventaras, condesa, por medio del corazón,
 que me diste siete hijas, y entre ellas ningún varón!

Allí habló la más chiquita, en razones la mayor:

—No maldigáis a mi madre, que a la guerra me iré yo;
 me daréis las vuestras armas, vuestro caballo trotón.

—Conoceránte en los pechos, que asoman bajo el jubón.

—Yo los apretaré, padre, al par de mi corazón.

—Tienes las manos muy blancas, hija no son de varón.

—Yo les quitaré los guantes para que las queme el sol
 (...). Recuperado de <http://www.poesi.as/indx0030.htm>

En este perfil de mujer arriesga que se sale de los parámetros establecidos, el cual es mínimamente difundido, se evidencia la apertura a nuevas miradas, de las cuales Bossio se nutre para crear la de su *Princesa Guerrera*, en la que lo comúnmente visto como diferente y opuesto, se une para cuestionar la veracidad de los roles de género, las categorías y los límites impuestos a lo complejo de la naturaleza humana.

2.2.3.2 *Candyland*.



Figura 21: *Candyland*. Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 135 X 170 cm. (Toquica, 2012, p. 19).

Este cuadro es catalogado por la artista como su favorito, conformado por una paleta de colores ácidos, fácilmente identificables en las dulcerías, relación que da origen al nombre de la pintura: *Candyland*. En ella, se observan imágenes de la Virgen del Carmen a diferentes escalas de tamaño; presentando en un primer plano con vista desde abajo las piernas cruzadas y descubiertas de una de estas vírgenes, imagen que se relaciona con una pose común de las presentadoras de farándula. De igual manera, los rostros cambian por el de la muñeca Barbie, aunque no se observan con claridad ya que uno de ellos fue borrado.

La idea inicial de esta pintura surge a partir de una foto tomada por Bossio en una tienda atiborrada de objetos religiosos, ubicada por la carrera quinta. Esa imagen remitió a la artista a su infancia en aquellos escenarios como su habitación y la de su tía, provistos para rendir culto a la Virgen María y a la muñeca Barbie, asumidas como los prototipos de mujer por imitar; quienes proyectan y difunden valores considerados como opuestos entre sí. Pero en *Candyland* se mezclan para poner en evidencia que la divulgación de sus imágenes no es tan inocente y su cercanía se encuentra más allá de las apariencias, identificando objetivos comunes que direccionan la manera de percibir lo femenino, a partir de estrategias publicitarias que enfocan su atención en suplir necesidades impuestas a nivel religioso y de consumo.



Figura 22: *Candyland*. (Proceso) Rossina Bossio. (2011). Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/5834465/Candyland-2011>

Por un lado, la Virgen María es presentada como una mujer sumisa y abnegada que durante toda su vida se dedicó a ser buena madre, buena esposa y sobretodo una servidora fiel de los designios del cielo “Yo soy la esclava del Señor; cúmplase en mí lo que me has dicho” (Evangelio según san Lucas 1, 26-38). Un perfil diseñado estratégicamente

para enclaustrar a la mujer en el hogar y crear en ella un estado de culpabilidad latente en cada una de las acciones realizadas, al igual que con ello, se empoderaba al hombre para ejercer poder sobre el “sumiso” carácter femenino.

Por el otro lado, se encuentra la muñeca Barbie que desde su creación en 1959 por la compañía Mattel, ha generado un impacto arrollador a nivel del mercado mundial, no sólo por convertirse en una de las muñecas más famosas y vendidas, sino por el impacto que ha causado al establecerse como icono de la cultura actual; proyectando una imagen que vende ideales de felicidad basados en la posesión de un gran número de accesorios que conforman y mantienen una vida de fantasía. Pero además de esto, establece un estándar de belleza que se sale del mundo de los juguetes para instalarse de manera absurda en la realidad, reproduciendo en masa “mujeres de plástico”.



Figura 23: *Candyland*. (Proceso) Rossina Bossio. (2011). Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/5834465/Candyland-2011>

Este ideal de belleza es el centro de la crítica en *Candyland*, al presentar a la Virgen Barbie como una modelo, rol central de campañas publicitarias de todo tipo de artículos, generando una adicción a esta supuesta

“perfección física”, que lleva consigo una carga discriminatoria dirigida a todo lo que no se ajusta a estos parámetros. Pero en la percepción de la artista, la modelo al mismo tiempo que expone su cuerpo para vender un producto, pierde su identidad al percibirse como una muñeca plástica sin nada más allá que su empaque luminoso, esto se evidencia en la pérdida del rostro como una pérdida de identidad.

2.2.3.3 *Wonderwoman II.*



Figura 24: *Wonderwoman II.* Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 120 X 90 cm. (Toquica, 2012, p. 17).

En *Wonderwoman II* se presenta una mujer con matices opuesto, entre la seguridad dada por una postura firme y la fragilidad expuesta en una mirada vacía. Ella se sitúa frente a una celosía, vistiendo una camiseta de color rosa, la cual estira para que la imagen de la Mujer Maravilla que lleva impresa se pueda apreciar de forma clara, a la vez, utiliza una toalla que

le envuelve la cabeza, siendo las dos únicas prendas que tiene puestas. Cada uno de estos emblemas domésticos, contrastan de manera clara con los emblemas religiosos que colman el espacio museal.

El fondo del cuadro es una celosía, elemento arquitectónico imposible de desligar del mundo religioso, pero a diferencia de las monjas, esta mujer se ubica de frente y no por detrás como era lo acostumbrado; atravesando el símbolo del enclaustramiento femenino. La toalla en la cabeza la aleja del exterior, para sumergirla en una cotidianidad doméstica que sólo es posible mantener a través de sacrificios personales; los cuales no son desconocidos por aquellas que portan el velo como prenda indispensable, apartando a los posibles pretendientes que quieran separarlas de la presencia de Cristo, asumido como el esposo místico.

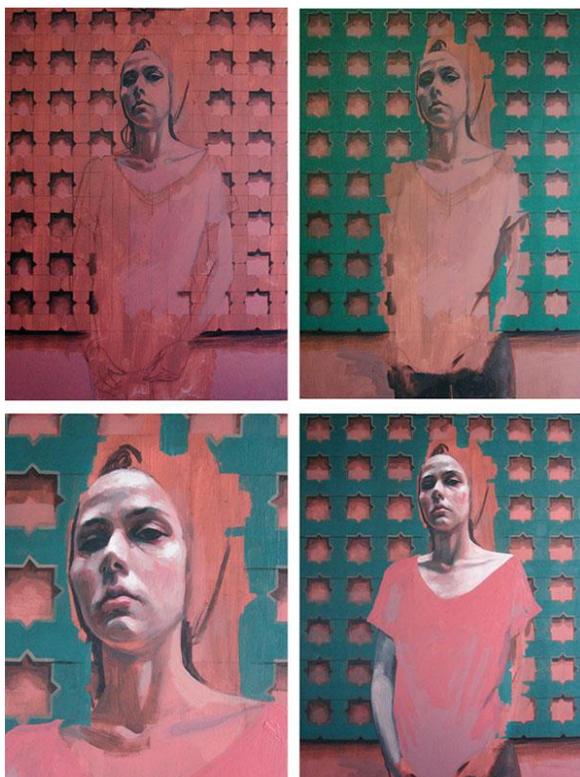


Figura 25: *Wonderwoman II. (Proceso)*. Rossina Bossio. (2010). Recuperado de: www.behance.net/gallery/4953987/Wonderwoman-2010-2011

La camiseta rosa se relaciona de manera inmediata con lo femenino, debido a las estrategias de marketing que durante años han vendido la idea de este color como sinónimo de amor, sensibilidad, romance, “cursilería”... mujer. A demás del color, en la camiseta hay un estampado de *Wonderwoman*, personaje creado por William Moulton Marston para la editorial DC Comics, dándose a conocer en la revista de historietas *All Star* en 1941, presentándola como una mujer hermosa, con excelente entrenamiento físico y dotada de objetos poderosos e indestructibles como brazaletes

antibalas, lazo de la verdad, entre otros. A partir del surgimiento de la imagen de esta súper mujer que lucha por la justicia, el amor, la paz y la igualdad se generó una división de opiniones entre algunos grupos feministas; una parte de ellos critican que la figura exuberante resaltada en un vestido de baño con diseño de la bandera de los Estados Unidos, es el reflejo del dominio que ese país ha ejercido de manera indiscriminada a nivel mundial; por otro lado, se encuentran aquellos que han utilizado su imagen como icono en defensa de la igualdad en derechos.

Para Bossio, todas estas características extraordinarias de la Mujer Maravilla como símbolo del entretenimiento, se aterrizan a la vida cotidiana de las mujeres del común, las cuales también son heroínas en la construcción de sus propias historias de vidas, gracias a la fuerza interior que las lleva a asumir con valentía y sin derrumbarse, los distintos roles demandados para la mujer actual.

2.2.3.4 *Want me.*



Figura 26: *Want me.* Rossina Bossio. (2011). Serie: The Holy Beauty Project. Acrílico sobre lienzo. 110 X 110 cm. (Toquica, 2012, p. 24).

Want me fue el primer cuadro que Bossio pintó específicamente para el Museo Santa Clara, utilizando la yuxtaposición entre el fondo que es una imitación de un detalle de la pintura al temple del siglo XVII presente en el Arco Toral, y la imagen de una mujer joven en pose sensual, que viste un traje que se relaciona inevitablemente con el hábito utilizado por las monjas de clausura, al ser negro y cubrir parte de la cabeza. Pero al estar siendo modelado y dejando al descubierto el seno izquierdo y parte del abdomen, se percibe como una prenda exhibida en un catálogo de modas.

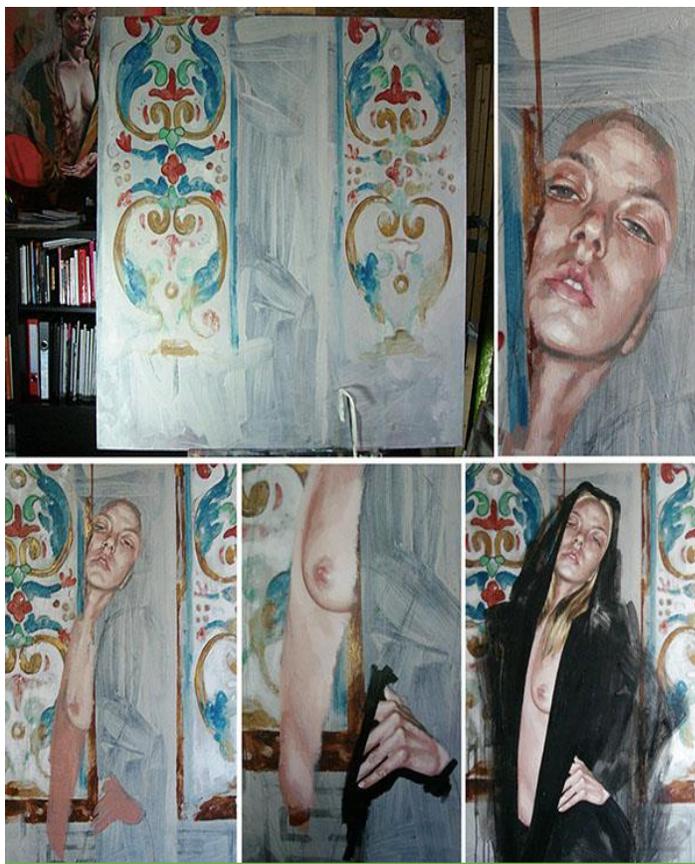


Figura 27: *Want me* (Proceso). Rossina Bossio. (2011).
Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4469485/Want-me-2010-2011>

Las formas florales reproducidas por la artista parten de una fotografía que ella tomó al Arco Toral, en él, se evidencia el segundo periodo de la pintura mural que subsiste en la antigua iglesia; pintura que era elaborada con tierras minerales aglutinadas en proteínas¹⁰ la cual fue “puesta en evidencia después de la restauración del inmueble en los años setenta y ochenta del siglo XX debido a que se encontraba cubierta por molduras rojas y doradas”. (Pintura mural en nave, muros laterales y coros, 2014).

Por su parte, la modelo que aparece en primer plano en una pose sensual, refleja el título dado a la pintura: *Want me*, (deséame), expresión recurrente no sólo en canciones pop que aluden a la seducción y al sexo, y de las cuales Bossio adoptó el nombre; sino que implícitamente es el mensaje que envían los anuncios publicitarios en los que se exhibe el cuerpo de la mujer como centro del deseo por el consumo de toda clase de productos e ideales.

Imágenes de este tipo están presentes de manera recurrente en la cotidianidad, llegando al punto de asumirse como parte de la misma. Pero al hacerse presente en un espacio como el de

¹⁰ Descripción dada por María Paula González y Sandra Paola Ruiz profesionales en Conservación y restauración de Bienes Muebles de la Universidad Externado de Colombia en el Catálogo Museo Santa Clara, 2014, p. 137

la antigua iglesia que se encuentra por fuera del mundo publicitario, causa una reacción diferente, una reacción de incomodidad, generada en el hecho de presentar a una mujer con su seno desnudo donde el pezón se observa de manera clara, llevando consigo toda la carga erótica que se le atribuye en la actualidad, pero que en esta ocasión se expone sin la intención predeterminada de ser el estímulo visual publicitario del cual es imposible desligarse.

Esta forma sexualizada no ha sido la única connotación que se le ha atribuido a los senos a través del tiempo; según Marilyn Yalom, investigadora de la Universidad de Standford en su libro *Historia del pecho* (1997), se les ha dado la identidad de “buenos” o “malos” según las necesidades del momento y del lugar. Los “buenos” pechos son aquellos que se relacionan con la nutrición, comenzando por la del recién nacido, evidente en las

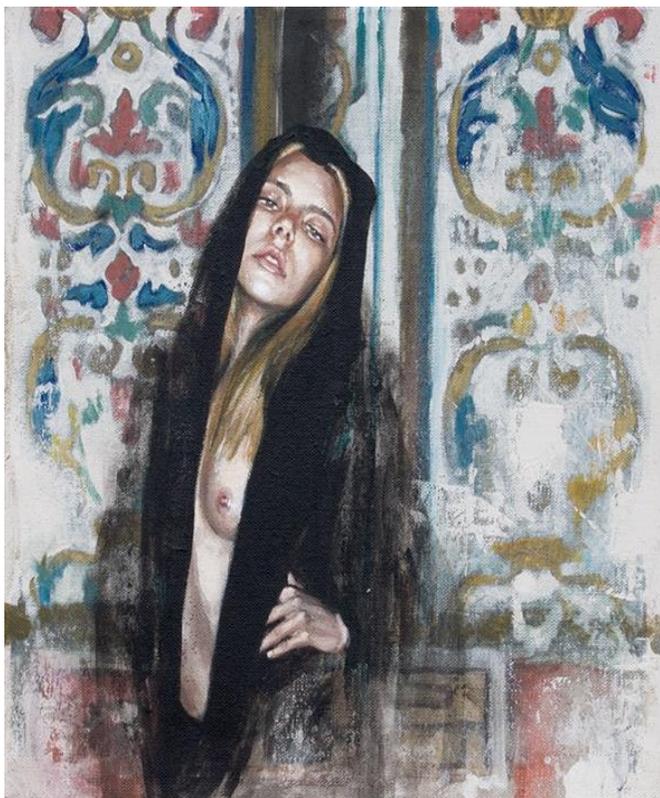


Figura 28: *Want me (Primera Versión)* Rossina. Bossio. (2010). Acrílico sobre lienzo. 35 X 35 cm. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4469485/Want-me-2010-2011>

estatuillas de culturas antiguas, donde se representan mujeres con grandes pechos, veneradas por ser símbolo de la vida y la fertilidad.

De igual manera, se resalta en la edad media pinturas de mujeres amantando a su hijo varón, como ejemplo a seguir para conservar la relación creada por la iglesia católica entre los senos y la sagrada maternidad. Aunque la nutrición como aspecto “bueno” no se queda ahí,

también se refleja a nivel alegórico como aquella mujer que puede alimentar a toda una comunidad, ejemplo de ello se encuentra en la alegoría de la Revolución Francesa y la de la justicia, mujeres que dejan a la vista de todos sus pechos dadores de bienestar.



Figura 29: The Holy Beauty Project. (2012). Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/4469485/Want-me-2010-2011>

en el cuadro de la amante de Carlos VII. Este pecho “malo” comienza a ser parte con los años de la realidad, específicamente del mundo publicitario, llevando consigo toda clase de consecuencias a nivel de salud física y mental para aquellas mujeres que quieren que sus pechos cumplan con las expectativas que la imaginación masculina ha construido de ellos a lo largo del tiempo; sin si quiera contemplar lo que esta parte de su cuerpo significa para ella.

Pero a partir del año 1400 se comienza a cambiar el concepto de pecho “bueno” por el de pecho “malo” al comenzar una erotización a través de la relación de éste como el de una fruta que se le ofrece al espectador y no al niño para alimentarse, expresado

2.2.3.5 Evaluando

Al terminar el recorrido por *The Holy Beauty Project* se hace prioridad retomar aspectos claves de la experiencia, que permiten reconocer la importancia de un arte que se atreve a irrumpir para cuestionar lo ya construido y dar paso a nuevas lógicas, a nuevos lugares, a nuevas realidades encargadas de derrumbar límites y categorías establecidas entre lo femenino y lo masculino.

El mundo actual no necesita seguir bajo la sombra machista de la desigualdad, por el contrario, se requieren estrategias que den paso a la libertad de ser, sentir y pensar por fuera de los estereotipos construidos; lo cual es posible, gracias a prácticas artísticas como las de Bossio, que nacen de su inconformidad por haber sido educada en un ambiente colmado de muñecas Barbie y estatuas de la Virgen María; llevándola a revelarse de estos discursos visuales difundidos por la publicidad y la religiosidad, con el objetivo claro de controvertirlos, por medio de imágenes de mujeres transgresoras con rostro propio: el suyo, alejándola de la reproducción en masa del deber ser de la mujer; para reconstruirse por medio de la actualización de la tradición, mostrando diversas expectativas frente al abanico de posibilidades de elegir el propio camino.

Al terminar la exposición quedó para la artista un balance muy positivo:

“Supero mis expectativas, lloré ese día de la emoción y todo fue mágico porque estaban las pinturas colgadas, de pronto apagamos las luces y pusimos el video, el diseño de la música se hizo para que sonara acorde con la acústica del museo y fue muy bello, ya que normalmente en las exposiciones de arte, ese tema social de la copa de vino, la gente casi no está viendo el arte sino está socializando y

en ese momento hubo una concentración, todo el mundo estaba absolutamente concentrado con la obra ” (R. Bossio, 2017)



Figura 30: [Fotografía de Johana Toscano]. (Bogotá, 2017). Residencia de Rossina Bossio.

Para el museo también fue una experiencia satisfactoria, al tener en cuenta el excelente despliegue de prensa que se le dio; además de los comentarios favorables del público asistente, como el de algunas mujeres que se acercaron a Rossina para felicitarla y decirle que se sentían identificadas y pensaban en lo necesario de crear y difundir ese tipo de discursos en Colombia; aunque existieron algunos otros de inconformidad como el de “*eso es un irrespeto a las monjas*” (J. Cruz, 2016), consignado en el libro de visitas, pero que no fue más allá ni creó ningún otro tipo de controversia.

Lo que sí ocurrió con *Mujeres Ocultas* de la artista colombiana María Eugenia Trujillo, tema que se abordará en el siguiente capítulo, al no tener la oportunidad de ser inaugurada por sufrir un proceso de censura, que activó la opinión pública en torno a la polémica creada por las obras ensambladas que aluden a las custodias católicas, sin serlo, en las que se ubica a la mujer de manera simbólica y estratégica, para expresar la importancia de respetar y asumir el cuerpo femenino como sagrado.

3 Mujeres ocultas y censuradas



Figura 31: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo*. La flora (Detalle). Bronce, bordado en mostacilla y piedras incrustadas. 66 x 30 cm. 2012

Mujeres Ocultas es el nombre de la exposición realizada en el año 2014 por la artista colombiana María Eugenia Trujillo en el Museo Iglesia Santa Clara. Su inauguración estaba prevista para el día 28 de agosto de ese mismo año, pero en la tarde del día anterior a través de diferentes medios de comunicación se extendió la siguiente noticia:

"El Ministerio de Cultura se permite informar a la opinión pública que atendiendo una orden provisional del Tribunal Administrativo de Cundinamarca dentro de una acción de tutela que ordenó la suspensión de la exposición denominada *Mujeres Ocultas*, se ha suspendido dicha exposición". (Tutela ordena suspender exposición de arte en el Museo Santa Clara, 27 de agosto de 2014)

Esta decisión trajo consigo un nuevo rumbo, *“todo comenzó a girar en torno a la polémica y se convirtió en la cosa más terrible, sin serlo, yo creo que los medios también ayudaron para que se pensara que era una cosa pornografía”* (J. Cruz, 2016). Con todo esto, se dejó de lado la propuesta completa de la artista, centrando la atención, la crítica y el “odio” en lo que se podría denominar la “manzana de la discordia” personificada en los ensambles en forma de custodias. Todo este proceso sacó a la luz posturas radicales no sólo a nivel religioso sino de imaginarios sobre lo femenino, que se pensarían superadas en el país, pero que siguen rigiendo el pensamiento de un gran número de personas.

3.1 Origen de la obra

“Yo vengo de una familia antioqueña, aunque decían que eran liberales eran conservadores muy religiosos, muy católicos, estudié en colegio de monjas siendo una niña bastante necia, rebelde de pensamiento, todo lo cuestionaba, todo lo preguntaba y decía por qué, por qué si soy mujer no puedo hacer esto, desde chiquita, entonces me di cuenta que la iglesia católica tuvo mucho que ver con el sometimiento de la mujer, adoctrinamiento además con temor, con miedo, llevándome a estudiar desde siempre la historia de la mujer” (María E. Trujillo, comunicación personal, 31 de agosto de 2016)¹¹



Figura 32: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo. La flora (Detalle)*. Bronce, bordado en mostacilla y piedras incrustadas. 66 x 30 cm. 2012

De esta manera María Eugenia centra en su niñez el origen de un pensamiento crítico frente a la historia que vivía ella y las demás mujeres de su entorno, el cual se fue nutriendo y materializando a través de sus vivencias y de la educación que recibía, siendo el dibujo y el bordado una constante en este proceso. Quiso estudiar sociología en la universidad Nacional, lo cual era el auge del momento, pero al no ser admitida, su padre Hernando Trujillo un reconocido sastre, le sugiere ingresar a una academia de diseño y publicidad, donde a medida

¹¹ Entrevista a María Eugenia Trujillo, artista colombiana con estudios en Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás de Aquino en Cartagena y Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, realizada por Araminta Beltrán C. Bogotá, 31 de agosto de 2017.

que avanzaba en sus estudios, comprendía que el arte era el medio con el que podría expresar su mensaje.

Después de año y medio de estudio se traslada a la universidad Jorge Tadeo Lozano al programa de Bellas Artes, durante ese periodo el maniquí fue su elemento predilecto de intervención y creación, con una motivación clara de arte social en pro de cuestionar las dinámicas de desigualdad. Se graduó a los 22 años, siendo una mujer ya casada, como era lo acostumbrado en aquella época.

“Mi visión de mujer no ha cambiado, ha madurado, nunca quise ser hombre pero quise la igualdad” (María E. Trujillo, 2016). En esa búsqueda constante de la artista por alcanzar una verdadera igualdad de género, consolidó su arte como de vivencia y denuncia femenina frente a un mundo cristiano, bien conocido por ella, que no sólo ejercía su dominación en las monjas de clausura sino en las mujeres casadas por la iglesia. Ese sentir y ese querer rebelarse frente a lo establecido, se hace evidente a través de la propuesta de *Mujeres Ocultas*.

“Toda la obra tiene un hilo conductor, esta exposición de Mujeres Ocultas yo la hice primero en Cartagena y se llamaba Mujeres en Custodia, allá fue con más objetos, siendo dos cosas diferentes. Nosotras hicimos, digo nosotras porque fue con la directora de acá, Constanza Toquica, que hicimos una curaduría de lo que podría ir” (María E. Trujillo, 2016).

El antecedente de *Mujeres en Custodia* debe su nombre no sólo a la representación de la custodia católica como elemento central de la exposición, sino que además de esto, hace referencia a la forma como se ha custodiado a la mujer en el catolicismo a través del argumento del amor, generando una vigilancia y una protección, pagada con el precio del silencio y el

sometimiento. Esta exposición estuvo en el auditorio principal del Museo Histórico: Palacio de la Inquisición entre el 7 y el 20 de febrero de 2013.

Allí según, la artista, aparte de unos pocos comentarios negativos consignados en un libro que ella misma diseñó para rescatar la percepción de los visitantes frente a la exposición, el cual no fue utilizado en Bogotá por temor a que sufriera daños, no se observó ningún indicio de lo que suscitaría la presencia de algunas de estas obras en el museo Santa Clara.

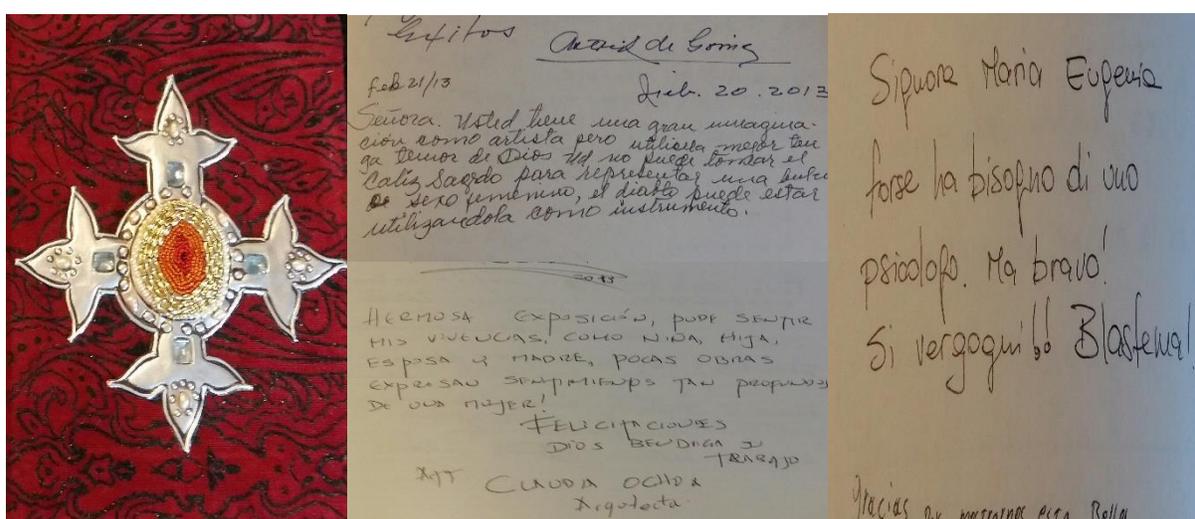


Figura 33: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. Libro de comentarios de la exposición: *Mujeres en Custodia* (2013).

Al terminar la exposición de *Mujeres en Custodia*, Trujillo llega a Bogotá con el folleto de la exposición, el cual por sugerencia de una amiga suya restauradora del museo Santa Clara, decide presentarlo a Constanza Toquica, quien le da su respaldo para realizar un proyecto dirigido a formar parte de las exposiciones del siguiente año (2014); la propuesta es aceptada no sólo por el comité, sino por la ministra de Cultura Mariana Garcés.

“La propuesta parecía fuerte, se defendía con el argumento que tenía que era simple: en la custodia hay algo sagrado que es la hostia y se reemplaza por la representación de una vagina bordada, una flor, etc. Era decir, esto es sagrado, no más” (J. Cruz, 2016).

Con el aval del museo, María Eugenia decide que el catálogo debe ser elaborado por quien fue su profesor de historia del arte, Álvaro Medina. Durante ocho días de trabajo en el apartamento de Trujillo, el crítico logra un diálogo profundo y una observación detallada de cada una de las obras; las cuales expresan las más profundas reflexiones de la artista frente a las vivencias femeninas, categorizándolas a partir de tres palabras: desgarramiento, acatamiento y enamoramiento, definiendo con ello la manera como estaría conformada la exposición.

Pero la censura que se hizo presente a partir de la campaña de desprestigio iniciada por el grupo Voto Católico, cambió de manera radical el planteamiento inicial, dando origen a una polémica que desbordó los muros del museo, al llegar a instancias legales. Todo este proceso que se hizo público a través de diferentes medios de comunicación, dejó vislumbrar posiciones radicalmente opuestas frente a lo acontecido, en medio de un pleito que duró varios meses. Esto llevó a la censura y a todo lo concerniente a ésta, a no ser referenciado como algo anecdótico o como un traspié de la exposición, sino a convertirse en parte estructural de la misma.

3.2 Desgarramiento y acatamiento sin censura

Son dos de las tres categorías que la artista utilizó para expresar, según sus reflexiones, las consecuencias de las actitudes femeninas que se establecían dentro de una tradición diseñada por la iglesia católica. Por un lado, relaciona el *desgarramiento* con la vida de las mujeres casadas, haciendo referencia explícita al corazón como el órgano receptor de los sentimientos de frustración, temor y culpabilidad, que se originaban en el constante control de los deberes establecidos para la condición de esposa. Por el otro lado, se encuentra el *acatamiento*, haciendo referencia a las mujeres enclaustradas y su destino en el convento a pesar de no tener muchas opciones de decisión. Reflexión que se expresa a través de imágenes incrustadas en

representaciones de celosías, evocándolas como un elemento arquitectónico, imposible de desligar de las monjas de clausura.

Esposas, monjas, corazones y celosías, no son palabras que causen algún tipo de controversia, por el contrario, reafirman estereotipos comunes de femineidad establecidos a lo largo de la historia, razón evidente del por qué las obras que se enmarcaron en estas categorías, no fueron censuradas; siendo desconocidas hasta el momento en el que la exposición se llevó a cabo; allí, con toda la expectativa generada por la polémica, gran parte del público llegaba directo a observar las *custodias*, en busca de lo “pornográfico” que se estaba censurando, pero al no encontrar nada explícito, sólo les quedaba la preguntaban *¿Y las vaginas dónde están?*” (J. Cruz, 2016). Pero a pesar de esto, el *desgarramiento* y el *acatamiento* no pasaron totalmente desapercibidos, se hicieron presentes para expresar un sentir difícil de verbalizar, pero que tocaba de manera directa a varias de las mujeres que participaron de la exposición.

3.2.1 Desgarramiento.

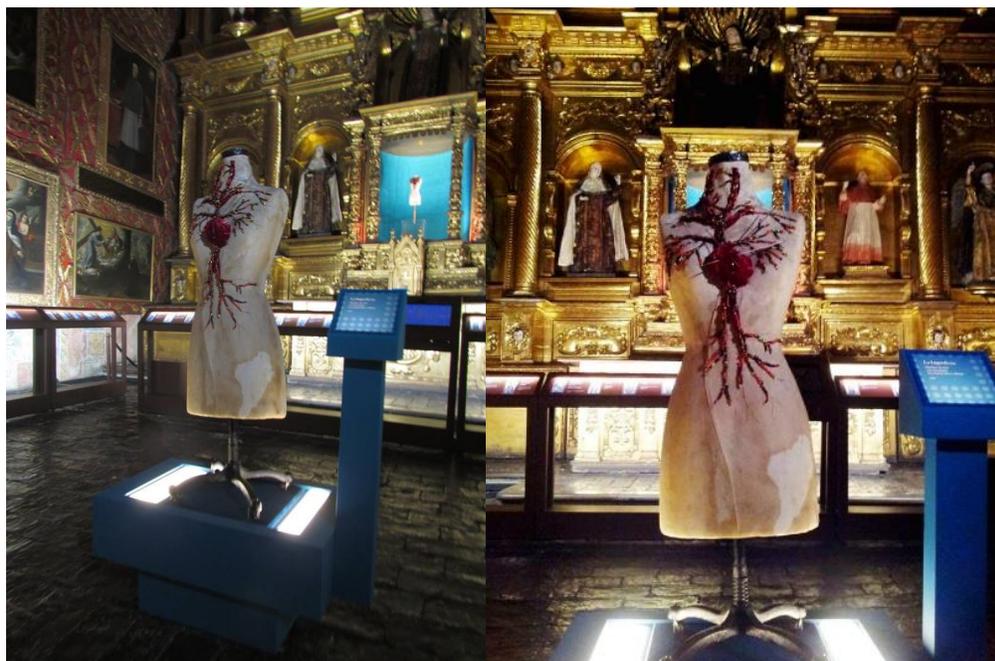


Figura 34: *La imperfecta*. Maniquí de tela con bordados en mostacillas y dibujo. 118 x 45 x 45 cm. 2014). Recuperado de: <http://somossentipensantes.blogspot.com.co/2014/08/el-terror-las-vaginas-o-la-supina.html>

“En la obra de María Eugenia Trujillo, el desgarramiento es un estado de agitación que martiriza y angustia moralmente a la afectada, haciéndola infeliz” (Medina, 2014, p.32). Este sentimiento se expresa a partir de dos maniqués de corazón y venas a flor de piel, titulados: *La Imperfecta* y *Alguien Dentro del Pecho Erige Soledades, Clavos, Engaños, Fosos*.

Los cuales se inspiraron en la vida matrimonial de las mujeres casadas por la iglesia católica en siglos anteriores, quienes soportaban una vida conyugal llena de restricciones y culpabilidades, basadas en gran parte, en el carácter de pecado con que era asumido el gozo sexual femenino. Un ejemplo de esta “violencia psicológica” es expresada por San Pablo en su Primera Epístola a los Tesalonicenses, al afirmar que: “Esta es la voluntad de Dios, a saber, vuestra santificación [...] // Que sepa cada uno de vosotros usar el propio cuerpo santa y

honestamente, // No con pasión libidinosa, como lo hacen los gentiles, que no conocen a Dios” (4:2-5)

Esta clase de mandatos generaban un estado de culpabilidad entre aquellas mujeres devotas de la iglesia católica, que experimentaban algún tipo de placer genital, considerándolo como algo indigno y vergonzoso, merecedor de un auto castigo, lo cual se reafirmaba a través del sacramento de la confesión, al ser acusadas de permitir que su cuerpo fuera poseído por el pecado de la lujuria. Estos sentimientos reprimidos son expresados por María Eugenia a través de lo que ella llama *Mapas ilimitados*, donde el maniquí hace referencia a la piel, al cuerpo que “*cuenta quien eres, tu genética, por ejemplo, si has tenido operaciones, si te han dado un balazo, las mujeres si hemos tenido hijos, el cuerpo está contando una historia*” (María E. Trujillo, 2016).

En estos *Mapas Ilimitados* se cuenta la historia de aquellas mujeres que eran consideradas por la artista como “desgarradas por dentro”, haciendo una relación directa con algunas imágenes religiosas presentes en su infancia, específicamente hace referencia a la Dolorosa de Mompox, quién tiene el corazón atravesado por una gran espada que simboliza el dolor sufrido por su hijo muerto. A su vez, la *Imperfecta y Alguien Dentro del Pecho Erige Soledades, Clavos, Engaños, Fosos*, también dejan a la vista un corazón atravesado, no por una espada, sino por agujas de tejer, que se relacionan perfectamente con materiales como hilos, mostacillas y piedras semipreciosas, con que se da forma a las venas que no están ahí para irrigar ningún órgano, sino que quedan libres para expresar el llanto de sangre de un cuerpo adolorido.

Alguien Dentro del Pecho Erige Soledades, Clavos, Engaños, Foso, nombre inspirado en el poema de Raúl Gómez Jattin: “Intentas sonreír”, con el cual Trujillo reafirma la idea del corazón como un receptor de todos aquellos sentimientos que nacen de experiencias de dolor y

frustración. Por su lado, *La imperfecta* fue bautizada así debido al estado en el que se encontraba el maniquí con el que fue creada.

“Es un maniquí que yo conseguí de tamaño normal, pero es más largo, lo compré en un anticuario ya estaba así manchado, era el maniquí de una modistería y me encantó porque se ve que a la modista se le quemó, yo no podía alterarlo sino sobre él trabajar”
(María E. Trujillo, 2016).

Estos *Mapas Ilimitados* han sido para María Eugenia desde sus estudios de pregrado, su forma predilecta de expresión, ya que con ellos, puedo brindarle una corporeidad a los sentimientos dolorosos, que se instauran en el cuerpo inmaterial, sin saber con exactitud dónde encontrarlos y de qué manera curarlos; pero a través de esta clase de representaciones, la artista logra una catarsis, que puede en ocasiones prolongarse a sus espectadores. Entre las obras creadas en este estilo, la artista hacer referencia de manera especial a *Cómo te abrazo*, por ser una de las que tiene mayor significado para ella.

“Lo hice con espinas de rosas que pegué; el pubis, el ombligo y el corazón eran rositas que choreaban sangre, es la dificultad de las personas al sentir el amor por alguien; o cómo te puedo abrazar si estoy llena de espina, y el otro llega, cómo te puedo abrazar si estás llena de espina” (María E. Trujillo, 2016).

3.2.2 Acatamiento

Categoría que hace referencia al sentimiento latente de las monjas de clausura frente a los designios de la iglesia; llevándolas a alejarse del mundo exterior, para percibirlo únicamente a través de las celosías, desde las que podían oír y ver a sus visitantes, pero impedía que estos pudieran verlas a ellas. De igual manera, estas barreras actuaban como frontera y velo en los confesionarios, donde las monjas enumeraban sus culpas ante el cura confesor.

La artista decide expresar este sentimiento por medio de cuatro tableros calados, que representaban celosías, siendo ubicados en los confesionarios del museo y nombrados de la siguiente manera: *Las Pecadoras o El Rincón de las Impuras*, *Las Engañadas o El Amor Esquivo*, *Las Puras o El Recinto de las Vírgenes*, *Las Místicas o La Búsqueda de un Centro*.

“Las celosías fueron pensadas para el lugar, fueron requeridas. Constanza me dijo que ellos siempre a los artistas les pedían que hicieran una obra para el sitio; éstas las hice posteriormente; fueron hechas específicamente para el espacio”. (María E. Trujillo, 2016).

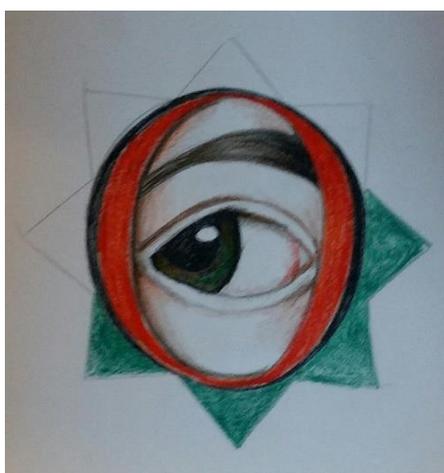


Figura 35: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *Las pecadoras o el rincón de las impuras* (Detalle). Boceto

Estas *celosías* diseñadas con un fondo de laminilla de oro que remite a los altares de las iglesias y con 12 imágenes que deben leerse de forma horizontal; intentan acercarse de manera especulativa a la vida llevada por las monjas de clausura, categorizándolas a través de cuatro destinos, comenzando por el de *Las pecadoras o el rincón de las impuras*, ésta hace referencia a aquellas monjas que por no haber cumplido a cabalidad con sus deberes, son

excluidas del privilegio de llegar a su mayor objetivo: el matrimonio místico con Cristo, siendo excluidas de su corona de flores y del retrato al momento de su muerte.

El detalle de la fotografía es “un ojo inscrito en la letra capital O mira de lado, espía, observa alerta con cierto brillo en la pupila para sugerir la mirada ardiente de la mujer joven” (Medina, 2014, p.76).



Figura 36: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo. Las engañadas o el amor esquivo (Detalle).* Boceto. Madera dorada y bordados. 100 X 70 cm. 2014.

La segunda celosía se llama *Las engañadas o el amor esquivo*, en ésta se quiere expresar la vida llevada por aquellas que después de haber soportado algún tipo de fracaso amoroso, deciden ingresar al convento para curar sus heridas y seguir una vida al servicio de Dios. “Una C roja abraza un corazón negro, inerte que la letra capital C irriga de sangre” (Medina, 2014, p.80).

Las puras o el recinto de las vírgenes es la tercera celosía, la cual fue donada por María Eugenia Trujillo al museo Santa Clara. Ésta hace alusión a la vida conventual de felicidad, experimentada por aquellas monjas que lograron la santidad necesaria, no sólo por sus buenas acciones individuales o por aquellas a la vista de toda la comunidad, sino por el hecho de haber entrado y permanecido vírgenes hasta el día de su muerte, cumpliendo con el voto fundamental de fidelidad, para el momento sagrado del encuentro con Cristo.



Figura 37: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo Santa Clara. *Las puras o el recinto de las vírgenes.* Madera dorada, pintura y aluminio repujado. 100 X 70 cm. 2014.

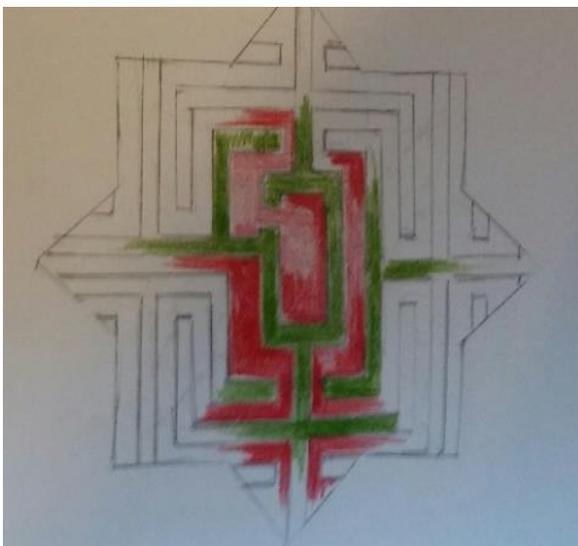


Figura 38: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). *Residencia de María Eugenia Trujillo. Las místicas o la búsqueda de un centro* (Detalle). Boceto. Madera dorada, bordados, pintura y aluminio repujado 100 X 70 cm. 2014.

La última celosía lleva por nombre *Las místicas o la búsqueda de un centro*, fue pensada desde un plano espiritual, que abarca el lugar anhelado y deseado por las monjas, saliéndose de la cotidianidad para centrarse en el espacio donde reside el esposo místico.

El más allá es representado en este ícono como un laberinto porque la posibilidad de habitar su centro implica transitar caminos que se desconocen” (Medina, 2014, p.93).

En estas cuatro obras, la artista decide invertir la función primordial de la celosía, al no asumirla como una barrera, sino que la resignificó para “husmear” a través de ésta, ese mundo inaccesible de las mujeres enclaustradas; evidenciando expectativas, necesidades, frustraciones, logros y anhelos; sin observarlos de manera homogénea, sino como parte de un abanico de posibilidades, que se establecían según la forma como cada una de ellas asumía el *acatamiento* en su vida.

3.3 Custodias, enamoramiento y censura.

Enamoramiento es el nombre con el que María Eugenia denominó la tercera categoría de su exposición, en ésta, hace referencia a las consecuencias del éxtasis amoroso, expresado a través



Figura 39: [Fotografía de Inti Baquero]. (Bogotá. 2016). Museo Santa Clara. *Las puras o el recinto de las vírgenes*.

de elementos ensamblados, que aluden a la custodia¹², sin serlo; la parte principal de ésta es el núcleo, ya que contiene la hostia consagrada, enfatizando en esto, Trujillo decide sustituir la hostia por la representación de diferentes órganos del cuerpo femenino, específicamente ojos, vulvas, corazones, labios, senos; además de incluir flores y abejas.

La artista escoge para la exposición una serie de 13 *custodias*, las cuales no llevan título como es costumbre en las obras de arte, sino que decide colocarles un nombre común, precedido del artículo la: *La Rosita, La Chiquita, La Dulzona, La Vía Láctea, La Morena, La Inmortal, La Golosa, La Flora, La Guardiania, La Gran Dama, La Destrozada, La Llorona y La Madona*; las cuales fueron construidas a partir de dos procesos; el primero es referido a la columnilla o mástil y su base de apoyo,

“Yo no hago el trabajo de soldadura, tengo un taller donde me hacen las cosas, doy la idea, consigo los materiales comprándolos en el mercado de las pulgas o en algún otro sitio; Digo, “háganme esto”. Por ejemplo, “éste quedó muy débil en la parte de arriba”” (María E. Trujillo, 2016).

El siguiente proceso se centra en las partes bordadas, técnica que ha acompañado a la artista durante gran parte de su vida, primero por ser hija de un sastre las agujas y los hilos hicieron parte de su cotidianidad, segundo, estos materiales la siguieron en diversas clases durante su estadía en el colegio de monjas. Técnica que ha sido poco valorada por considerarse exclusiva de mujeres, llevándola a no obtener un reconocimiento real, frente al que poseen las artes mayores.

¹² Objeto de culto que se emplea en las grandes solemnidades para exponer la Eucaristía. (Medina, 2014, p.34)

“Las mujeres siempre han hecho arte. Pero para las mujeres, las artes más valoradas por la sociedad masculina han permanecido cerradas precisamente por esta razón. Ellas entonces han aplicado su creatividad en las artes de la costura, las cuales existen en una variedad fantástica, y son de hecho una forma de arte femenino universal que trasciende raza, clase y fronteras nacionales. La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran también la crítica y el público (...) es nuestra herencia cultural...”¹³

Tradición que le permite al bordado ser percibido como un arte lleno de matices creativos, evidentes en las *custodias* de Trujillo, con las que no se pudo interactuar durante el tiempo para el que estaba planeada la exposición, sino después de afrontar y superar el proceso de censura, que estuvo a punto de dejarlas *ocultas* a la mirada del público y de todos aquellos expectantes frente al veredicto final, entre la libertad de culto que alegaban los contradictores de ésta, y la libertad de expresión como argumento de la defensa.

3.3.1 La Gran Dama.

Una de las obras envueltas en la polémica es *La Gran Dama*, siendo evidente la técnica del bordado en lentejuelas, que deja a la vista un tejido multicolor, dando belleza y luminosidad a lo que ha estado oculto bajo el lastre del deber ser con resignación; además, es la *custodia* más alta de la serie, lo cual expresa un estado de madurez mental que le permite a las mujeres que han tenido hijos, dejar de lado la culpabilidad, para dar paso al placer sexual, sin aquellos prejuicios caracterizados por la constante compañía del otro como juez y verdugo.

¹³ Patricia Mainardi, “Quilts – The Great American Art”, *The Feminist Art Journal*, vol. 2, núm. 1 (1973), reimpreso en Norma Broude y Mary D. Garrard, eds. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York, Harper y Row, 1982, p. 331.



Figura 40: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Gran Dama*. Bronce, bordado en mostacillas, lentejuelas y piedras incrustadas. 175 X 57 cm. 2013.

Esto ratifica la decisión de la artista, de ubicarla en la categoría del *enamoramiento*, que se expresa como amor propio, como éxtasis amoroso. Cada una de estas *custodias* está conformada por dos lados que dialogan entre sí; en ésta, se observa un gran ojo flotante bordado con perlas, alerta a lo que está oculto bajo los prejuicios y el miedo; resaltándolo con rayos dorados (potencias), los cuales son utilizados en las cabezas de las estatuas de los santos, para resaltar su divinidad. Por el otro lado, se encuentra una vulva de lentejuelas que expresa “*estar de fiesta, estar feliz y salir con su ropaje*” (María E. Trujillo, 2016).

Pero *La Gran Dama* y las demás *custodias* con su técnica de bordado, fueron desconocidas por parte de aquellos que fomentaron la censura, al punto de lograr que se suspendiera la inauguración de dicha exposición, afirmando que se estaba irrespetando la libertad de culto; postura que ganó adeptos en la divulgación de información, que no sólo tergiversó lo planteado por la artista y el Museo, sino que fue más allá, generando hacia estos, una campaña de desprestigio a nivel personal y laboral, evidente en artículos de páginas como la de Voto Católico¹⁴,



Figura 41: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La gran Dama*. 2013.

¹⁴ No se posee información certera sobre las personas que lideran este grupo, sin embargo, en el artículo: *Censura artística en el Museo Santa Clara*, que recoge la investigación realizada por Halim Badawi (2014), en la que realiza una reseña que permite contextualizar el porqué de la postura radical asumida por Voto Católico. “ (...) según algunas fuentes el administrador de la página se llama Jesús Herrera, politólogo graduado en 2012 y señalado por algunos como “fundamentalista” (*El Tiempo* del 30 de diciembre de 2012), gracias a su participación en algunas acciones que, motivadas por su temperamento religioso, pisan los límites de lo legal: en noviembre de 2011, en un debate sobre el matrimonio homosexual en el Senado de la República, publicó en su blog la entrada “Alerta, primer debate del matrimonio gay”, en donde incluyó fotos, teléfonos y correos electrónicos de los integrantes de la Comisión Primera del Senado con el objetivo de generar presión negativa sobre la iniciativa. Otras iniciativas amplificadas por Voto Católico han sido en contra del presidente Juan Manuel Santos, el matrimonio gay, el aborto, la eutanasia, el uso medicinal de la marihuana, la educación sexual y el Ciclo Rosa de la Universidad Javeriana, un espacio de pensamiento académico sobre temas LGBTI clausurado en agosto de 2013 tras la intervención del presidente de la Conferencia Episcopal, el Arzobispo de Bogotá y el Nuncio Apostólico. Así mismo, Voto Católico ha reproducido textos de autores bastante menores cuyos

Noticias Caracol, Citizengo, entre otras; en las que se podía leer: “Miles piden a autoridades colombianas suspender exposición de arte blasfemo”, “Por obras que muestran partes íntimas de mujeres, chocan Mincultura e Iglesia”, “Con exposición, la señora busca decir que “mi Dios es una vagina””: Voto Católico. Esta clase de información poco veraz, fue generada en un principio, a través de uno de los encargados de diseñar el catálogo.

Mientras se escribía, se tenía que hacer la diagramación, entonces el diseñador gráfico de allá, dijo que se sentía impedido para hacerla; preguntándole Constanza el por qué, él dijo que pertenecía al grupo de los Guerreros del Santo Rosario y esa obra le ofendía. Este muchacho fue el que le “contó todo” a la gente del Voto Católico. (María E. Trujillo, 2016).

Teniendo en cuenta “*la avalancha de críticas y tutelas que fue tremenda*” (J. Cruz, 2016); es posible deducir que el “contar todo”, al acomodo de aquellos interesados en generar la polémica, permitió manipular el sentir de personas que profesaban una misma fe, haciéndolas pensar que eran agredidas por algo que en realidad desconocían, pero que al ser rotulado como “atentado a la fe católica” se convertía en razón suficiente para apoyar la censura; más la constante resonancia de la palabra vulva, que hace eco desde siempre en lo profano, por ser considerada como una parte lujuriosa e indecente, que en esta oportunidad se tomaba el “atrevimiento” de ocupar el lugar de lo sagrado, reafirmando este malestar.

títulos parecen extraídos del breviario de un cura regeneracionista: “Masonería apoya la reelección de Juan Manuel Santos”, “El pacifismo es cobardía o tibieza, nunca una actitud católica”, “Colombia Diversa adhiere a la campaña de Juan Manuel Santos y critica a Óscar Iván Zuluaga”, “El Aborto y la perspectiva de género son demoníacos” y “Perspectiva de género: sus peligros y alcances”. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/censura-artistica-en-el-museo-santa-clara/38432>

3.3.2 La Madona.



Figura 42: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Madona*. Bronce y cristales de swarovski. 40 X 90 cm. 2012.

Pero la vulva no fue la única que buscó resignificarse, la artista se valió de otro elemento que no goza, al igual que ésta, de una buena “reputación”, por ser considerado como



Figura 43: *La Cabeza II*. Rossina Bossio. Acrílico sobre lienzo. 110 X 110 cm. 2012. Rossina Bossio.

algo vergonzoso “no te acercarás a una mujer para descubrir su desnudez durante su impureza menstrual” (Levítico, 18:19). Teniendo en cuenta lo anterior, la artista establece una mirada diferente, basada en el respeto hacía lo femenino, como una

prioridad. Es la única *custodia* de la serie que no hace referencia al objeto encontrado, sino que fue elaborada a partir del diseño realizado por María Eugenia, resaltando la idea de unas manos que se unen, de manera cálida, como una llama para sostener algo sagrado, que en este caso es la representación de la sangre de la mujer, vista comúnmente como algo impuro; “yo pensaba por qué la sangre de las mujeres “la menstruación” es considerada una cosa asquerosa” (María E. Trujillo, 2016), teniendo en cuenta que hace parte “del origen y secreto de la vida” (Medina, 2014.p.52). Reflexión que nace principalmente del impacto que le causó a la artista

el viaje de sangre del Papa Juan Pablo II¹⁵, donde se desplegó un gran operativo para resguardar la pequeña reliquia del máximo jerarca de la iglesia católica; cargo inalcanzable para la mujer desde siempre; reflexión que al igual que María Eugenia, Bossio expresa a través de su acrílico *La Cabeza II*.

La Madona y sus compañeras, tuvieron que esperar algunos meses para ser expuestas, ya que la censura irrumpió frenando lo establecido, dando paso a un nuevo proceso que inició el 5 de agosto de 2014, con la publicación en la página del grupo Voto Católico y la de Citizengo, de un derecho de petición dirigido a la directora del Museo Constanza Toquica, con copia a la ministra de cultura Mariana Garcés, en el que se expresaba que la “exposición utiliza los signos de una confesión religiosa en particular, la fe católica, haciendo de ellos escarnio público, agrediendo abiertamente a la comunidad católica del país” (Ver Anexo A, pág.129); basándose en estos argumentos, les piden abstenerse de autorizar y realizar la exposición que han categorizado como delito, según ellos, por causar daños morales a los católicos en general.

La publicación en redes de este derecho de petición, que fue redactado por Carlos Corsi Otálora¹⁶ exsenador del movimiento Laicos por Colombia, era acompañada de la frase “firma esta petición ya”, campaña que consiguió la recolección de más de 11.000 firmas de aquellas personas que se sentían identificadas, con los argumentos allí expuestos.

¹⁵ *Reliquia del Papa que visitó a Colombia en 1986 representa una ofrenda de reparación espiritual*. (2015). El Tiempo “El relicario, con la forma de un evangelio abierto, en el que está incrustada la ampolla, llegó a Bogotá a las 12:38 p. m. proveniente de Miami. (...) A la 1:10 p. m., el general Jorge Hernando Nieto, director de Seguridad Ciudadana de la Policía, sostuvo el relicario en medio de una calle de honor hecha por alféreces de la Escuela de Cadetes de Policía General Francisco de Paula Santander, mientras sonó el himno nacional. La sangre de Juan Pablo II llegó para reconciliar”. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/estilo-de-vida/gente/sangre-de-juan-pablo-ii-en-colombia/15880216>

¹⁶ Abogado y político de tendencia conservadora, recordado por su propuesta en el 2001 de incluir en el Código de Ética del Congreso los diez mandamientos.

Unos días después, el 18 de agosto de 2014 la Abadesa Madre Celina de la Eucarística, representante legal del Monasterio Santa Clara Bogotá, dirige una carta al Presidente de la República, a la Ministra de Cultura y a la Directora del Museo, con el fin de protestar por la utilización del edificio histórico de su comunidad, para exponer *Mujeres Ocultas*, argumentando que: genera un “agravio injustificado a nuestra Orden de Santa Clara y a la fe Católica que profesamos como mujeres y religiosas” (Ver Anexo B, pág.131). Unido a esto, se publica otra carta de fecha del 19 de agosto de 2014, redactada por la Conferencia Episcopal, en cabeza de su presidente Monseñor Luis Augusto Castro, expresando que desde siempre la iglesia ha sido promotora del arte y respetuosa frente al derecho a la libre expresión; razón por lo cual reciben con “dolor” la aprobación de la exposición que según palabras del monseñor “utiliza indebidamente reproducciones de objetos sagrados e imágenes religiosas” (Ver Anexo C, pág.132)

La divulgación de estos tres documentos: el derecho de petición, la carta del Monasterio de Santa Clara y la de la Conferencia Episcopal, suscritas bajo la misma línea de desacuerdo frente a la exposición de *Mujeres Ocultas*, conformaron la primera fase de esta censura, caracterizada por la búsqueda de seguidores, en pro de evitar “a toda costa” que las *custodias* fueran expuestas; propuesta naciente de un “fervor” religioso que omitió puntos cruciales, como el hecho de que Colombia es un estado laico, donde sus ciudadanos no se pueden categorizar de manera homogénea bajo un mismo credo, sino todo lo contrario, se debe reconocer la existencia de una gran diversidad de minorías, a las cuales se les debe garantizar sus derechos. A esto se une la fuerte resistencia por parte de comunidades religiosas, a dejar de ver al Museo Santa Clara como una iglesia, a pesar de que es de conocimiento público la desacralización de este lugar (1968), con su apertura desde el año 2002 a exposiciones de arte contemporáneo.

Como último punto, se prescindió del derecho a la libre expresión, poniendo límites a la creación artística que toca temas relacionados con el catolicismo, en un intento de resguardarse de críticas frente al papel que ha desempeñado la iglesia en esta sociedad, atribuyéndose además, la potestad de clasificar el arte que pueden apreciar los que profesan la fe católica, desconociendo su individualidad, su libre elección y aún más preocupante, su capacidad crítica. Frente a esta fase inicial, *“la primera defensa me tocó a mí como curador escribiendo muchos textos; primero, no es una custodia, el código ontológico del museo señala que una custodia que ya es objeto de museo, está desacralizada y es objeto museal y no religioso, ya no es un objeto de culto”*. (J. Cruz, 2016).

En esta defensa, el 27 de agosto de 2014 se hizo pública una carta en la que el Museo Santa Clara y Colonial a través de su página, hacen referencia a sus exposiciones temporales, enfatizando, no estar en contra de la fe católica, ni tener una intención de burla hacia sus objetos sagrados; sino por el contrario, hacer evidente que en la exposición de *Mujeres Ocultas*, la artista busca generar una nueva mirada en la que el cuerpo femenino deje de reseñarse bajo el concepto de impureza y pecado, para verlo como algo sagrado, merecedor de respeto, “al resignificarlo en un contexto estético, proponiendo una lógica inversa donde la alegoría de lo sagrado exhibe lo humano y no al contrario, donde lo humano absorbe o agrade a lo divino”. (Ver Anexo D, pág.134).

3.3.3 La Golosa.



Figura 44: [Fotografía de Iván Caicedo]. (Bogotá. 2016). Residencia de María Eugenia Trujillo. *La Golosa (Detalle)*. Bronce, bordado en mostacillas y piedras incrustadas. 69 X 24 cm. 2013.

Es una de las *Custodias* en la que se expresa una clara crítica a la forma como la iglesia católica ha difundido la imagen de lo femenino, valiéndose de un ejemplo que se encuentra “*en el libro de las cuatro mujeres de Dios, donde decía que a las mujeres hay que callarlas por la boca y por la vagina*” (María E. Trujillo, 2016).

Concepto que toma la artista para hacer un diálogo entre las dos caras de esta *Custodia*.

En una de ellas, se aprecia una vagina cerrada a través de una costura no muy cuidadosa, dando la sensación de una clausura forzada, en la que se percibe que no era importante la forma en que se hiciera, sino el resultado de la acción. Al otro lado, se encuentra su opuesto, una boca abierta donde los dientes y la lengua se pueden identificar con claridad, como si estuviera hablando o riendo, para revelarse a un destino silencioso. Esta boca, además es inspirada en la virgen dentada “de la cultura precolombina de Chavín de Huántar en el Perú” (Medina, 2014, p.60).

3.3.4 Acción de tutela.

La segunda fase de esta censura, no se alejó del escenario de los medios, pero sí fue más allá de los comunicados y cartas de inconformidad e indignación, al vincular a los estrados judiciales, valiéndose del artículo 86 de la Constitución Política, con el que le dieron soporte a las más de 40 tutelas, que buscaban la defensa “según los demandantes” de su derecho a la libertad de culto. *“No se esperaba algo así frente a una obra que no era tan agresiva, digamos como exposición, yo creo que era mejor lograda la de Rossina, no que era deficiente artísticamente, era más simple”.* (J. Cruz, 2016).

Estas tutelas llevaron a un enfrentamiento entre dos derechos fundamentales, como lo son, el derecho a la libertad de culto citado por los detractores de la exposición y el derecho a la libre expresión, utilizado como defensa por parte del Museo y de la artista. Con el objetivo de poder entender los puntos de conflicto y desencuentro, es indispensable remitirse al documento en el que se recoge la sentencia.

Fallos de tutela objeto de revisión: Sentencia del 3 de septiembre de 2014 proferida por la Sección Tercera del Tribunal Administrativo de Cundinamarca, que negó el amparo de los derechos fundamentales invocados. *Accionante:* Fernando Beltrán. *Accionado:* Ministerio de Cultura. *Magistrado Ponente:* Mauricio González Cuervo.

Derechos fundamentales invocados. El señor Fernando Beltrán presentó acción de tutela en contra del Museo Santa Clara y el Ministerio de Cultura por considerar violados el derecho al libre desarrollo de la personalidad y la libertad de cultos reconocidos, respectivamente, en los artículos 16 y 19 de la Constitución. *Conducta que causa la vulneración.* La invitación que hizo el Museo Santa Clara, administrado por el

Ministerio de Cultura, a la exposición temporal “Mujeres Ocultas” de la artista María Eugenia Trujillo Palacio.

Pretensiones de la demanda. (i) Amparar el derecho al libre desarrollo de la personalidad y la libertad de cultos. (ii) Ordenar a la administración del Museo Santa Clara y a las autoridades del Ministerio de Cultura la cancelación de la exposición “Mujeres Ocultas” de la artista María Eugenia Trujillo. (iii) Adoptar, de ser ello posible, medidas cautelares con el fin de impedir la apertura, lanzamiento y publicitación de la exposición, programada para el jueves 28 de agosto de 2014, hasta que a través de sentencia se adopte una decisión definitiva.

Fundamentos de la violación de los derechos fundamentales. Afirma el accionante que la propuesta artística a la que invita el Museo Santa Clara de Bogotá, emplea imagerie religiosa y elementos del culto católico, combinándolos con sugestivas representaciones de partes del cuerpo femenino. El empleo de ostensorios y custodias que constituyen elementos sagrados y de máximo respeto en la tradición católica, en un lugar que anteriormente era la capilla de un convento de monjas (Clarisas), puede ser considerado como un acto de ridiculización e irrespeto de creencias de la población católica. (Corte Constitucional, 2015).

Estos argumentos consiguieron que un juez suspendiera temporalmente la muestra, al establecer unas medidas cautelares¹⁷, por lo tanto, se debía esperar al pronunciamiento de un fallo definitivo; frente a esta decisión proferida por el Tribunal Administrativo de

¹⁷ Para la Corte, las medidas cautelares, son aquellos instrumentos con los cuales el ordenamiento protege, de manera provisional, y mientras dura el proceso, la integridad de un derecho que es controvertido en ese mismo proceso. De esa manera el ordenamiento protege preventivamente a quien acude a las autoridades judiciales a reclamar un derecho, con el fin de garantizar que la decisión adoptada sea materialmente ejecutada. Recuperado de <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2004/C-379-04.htm>

Cundinamarca, el Ministerio de Cultura decidió acatar la medida, pero dejando claro que no compartía dicha decisión. A partir de ese momento, se abrió paso a un proceso de revisión caracterizado por inspecciones, debates, paneles conversatorios y audiencias abiertas en el museo; además de generarse de manera preocupante “amenazas por email, tanto para Constanza como para mí, diciendo que éramos vómitos del infierno, que nos íbamos a condenar, que nos iban a espera para hacernos daño” (María E. Trujillo, 2016).



Figura 45: Publicidad realizada por los grupos en pro y en contra de la exposición *Mujeres Ocultas*. Recuperado de: <http://blog-sin-dioses.blogspot.com.co/search?updated-min=2013-12-31T19:00:00-08:00&updated-max=2014-09-15T12:47:00-03:00&max-results=50&start=24&by-date=false>

En torno a todo lo que estaba ocurriendo, se creó una atmósfera de confrontación entre aquellos grupos que se encontraban en pro y los que estaban en contra de *Mujeres Ocultas*; siendo evidente esto, en diferentes escenarios como lo fueron algunos espacios públicos, redes sociales y los mismos tribunales. Una de estas manifestaciones públicas, fue la realización de una misa a las afueras del museo, utilizando velas, camándulas e imágenes religiosas y asegurando que la antigua iglesia se había convertido en un lugar de blasfemia. Además de esto, a los debates “vinieron estos católicos, nosotros guardábamos silencio, era muy chistoso las referencias que hacían mujeres citando a San Pablo, “*las mujeres se deben someter a sus maridos*”. Y nosotros nos preguntamos ¿y qué pasó con nuestro proceso de liberalismo?”. (J. Cruz, 2016).

Por su lado, la defensa en público fue respaldada por varios grupos feministas como: pro liberación de la mujer, pro aborto, con actitudes liberales, en las que expresaban la posibilidad de exponer fotografías de cuerpos desnudos; pero frente a posturas de este tipo, el Museo tomó distancia, ya que no pretendía ahondar en la polémica, sino por el contrario, darle solución a la “agotadora” situación, que no estaba entre las expectativas y planes del Museo o de la artista.

En las redes, la página de voto católico continuó su campaña de desprestigio a partir de una mirada sesgada del día a día del proceso, enfatizando constantemente en un rechazo a los artículos que exponían posturas a favor de la obra. El ejemplo más claro fue evidente en la crítica hecha a: *Censura artística en el Museo Santa Clara*, publicado en la revista Arcadia, en la que se afirmaba en uno de sus apartes que:

La iconografía religiosa del barroco es un repertorio macabro de torturas hacia los cuerpos, especialmente el de la mujer. Algunas de estas formas de maltrato y tortura han calado hondo en el imaginario del conflicto armado colombiano. La Ley Antidiscriminación invocada por Corsi Otálora para respaldar la censura contra las custodias de Trujillo, también contempla el hostigamiento por motivos de sexo. Si aplicamos el mismo rasero empleado para censurar las custodias, también habría que censurar, descolgar y guardar una gran parte de las pinturas religiosas de las iglesias y museos del país, en especial, las que promueven el hostigamiento y la tortura hacia mujeres, como las imágenes de Santa Bárbara con su seno atravesado por un machete, un castigo que el paramilitarismo ha vuelto común, seguramente inspirado en las numerosas obras coloniales expuestas en las iglesias ante los ojos desprevenidos de los creyentes. (Badawi, 2014).

Frente a la postura de este curador e investigador del arte latinoamericano, la página de Voto Católico decidió publicar: *Por qué la exposición “Mujeres Ocultas” es una agresión violenta contra la fe católica, y una ofensa a Dios*; en éste, se hacen referencia a algunos apartes del artículo de Badawi, refutando sus argumentos, como lo demuestra el siguiente párrafo:

La afirmación gratuita de Badawi, de que atacamos esta exposición, únicamente por el hecho de que es obra de una mujer, asume a priori que conocíamos las otras exposiciones, y que pretendemos atacar toda manifestación artística sobre la religión. Nada más lejos de la verdad. No sólo valoramos enormemente la exposición permanente del museo Santa Clara, sino que creemos que lejos de ser “un repertorio macabro de torturas” como afirma Badawi, es por el contrario, testimonio fiel de que la supuesta “discriminación en la Iglesia” hacia la mujer, es absolutamente falsa. El Museo Santa Clara alberga una importante colección de imágenes de la Virgen María, modelo de todo cristiano (no sólo las mujeres), y de muchas otras santas que han tenido un papel fundamental en la vida de la Iglesia Católica. (Voto Católico, 2014).

Cuestionamientos que ponen en evidencia la actitud radical de este grupo, al no aceptar la diversidad existente de pensamientos y creencias, llevándolos a menospreciar y desmentir, gracias a su “autoproclamación como jueces supremos” de la censura, las motivaciones que tuvo la artista para crear su obra; de esta misma manera, asumen los argumentos teóricos expuestos por aquellos conocedores, de las temáticas surgidas alrededor de la polémica. Valiéndose de esta potestad, auto impuesta, llegaron al punto de exigirle al Museo una respuesta a sus peticiones; frente a lo cual, la directora Toquica respondió, en su momento, “el tema está en manos de la oficina jurídica de esta institución, y es esta oficina la que dará

respuesta dentro del plazo establecido por la ley”. (Polémica por exposición en el Museo Santa Clara, 2014).

En oposición a las críticas y a los cuestionamientos difundidos por el grupo Voto Católico y como respaldo a *Mujeres Ocultas*, se realizó la petición “Digamos no a la censura”, publicada por la página *Avaaz.org* (organización civil global, fundada en el 2007, que se atribuye un activismo ciudadano) a través de ésta, se recogieron 3242 firmas de apoyo, según sus creadores, al arte como medio de expresión y de representación, que independientemente de ser contemporáneo o no, puede suscitar discusiones y debates, pero no ser motivo de *censura*. Además, esta campaña se hizo cargo de referir y aplaudir artículos como el de Badawi en Arcadia, el de Mauricio Albarracín en la Silla Vacía (siendo éste también controvertido por Voto Católico), entre otros, que se enmarcaron en la misma línea del “Sí a *Mujeres Ocultas*”.

Pero la confrontación decisiva en busca de dar fin o vía libre a la censura, se dio a nivel de los tribunales, encontrándose consignada en la Sentencia del 3 de septiembre de 2014, allí cada una de las partes presentó sus argumentos, de los cuales, ya se han tocado algunos temas anteriormente. Respecto a las acusaciones expuestas por el accionante en los *Fundamentos de la violación de los derechos fundamentales*, se observa como se hizo énfasis en la indignación causa por las representaciones sugestivas del cuerpo femenino expuestas en lugar de la hostia consagrada, afirmando un atropello y una ofensa, según él, para la gran mayoría de los ciudadanos colombianos. También se resalta el supuesto desacuerdo de las mujeres católicas, manifestado en que “no hay una verdadera reivindicación de la mujer y que más bien esta exposición contribuye a la cosificación de la mujer y de lo femenino, impulsada de manera irónica por la artista.” (Corte Constitucional, 2015).

La Conferencia Episcopal de Colombia se unió a estos argumentos, resaltando específicamente la petición de amparo a la libertad de culto. Por su lado, La Federación de Monasterios de Clarisas de Colombia, La Orden de Santa Clara de Popayán, Los Monasterios de Clarisas de Bello, La Orden de Santa Clara en Cajicá, La Orden de Santa Clara de Villavicencio, La Orden de Santa Clara de Bogotá y La Orden de Santa Clara de Chiquinquirá, apoyaron la tutela, asegurando que la obra estaba en contra de sus derechos, hostigando y atacando de manera clara la vida conventual.

Por su parte, el Ministerio de Cultura se opuso de manera radical a todas las acusaciones del accionante y de aquellos que apoyaban la tutela, a través de la defensa presentada por el jefe de la Oficina Jurídica, enfatizando en puntos cruciales como: la inexistencia de pruebas que den evidencia de una posible vulneración de derechos. En esta misma línea, se expone que al no ser un evento obligatorio, no tiene como objetivo imponer una manera determinada de pensar o de actuar, a un grupo con creencias específicas, lo cual ya se había debatido anteriormente en el Comité Curatorial del Museo. El punto en el que el accionante se refiere al rechazo de las mujeres católicas, es asumido como un argumento falso e improbable; al igual que se desmiente la idea del Museo Santa Clara como un lugar exclusivo de Arte Religioso, lo que validaría la existencia de una sola religión: la católica, dejando de lado al Estado laico que tiene como prioridad proteger la diversidad de cultos.

La artista María Eugenia Trujillo hizo su intervención por medio de un apoderado judicial, asegurando que el accionante al expresar su opinión personal, con apoyo de algunos adeptos, como si fuera la posición de “todos” los católicos, niega las posibilidades de encuentros pacíficos, entre la diversidad de pensamientos y de creencias. Por otro lado, la acusación en la

que se establece que la exposición atenta contra la dignidad de la mujer, dejó de lado los reiterativos “*argumentos muy coloniales que soportaban sus ideas, al no apartasen de la biblia como se hacían en la colonia*” (J. Cruz, 2016); pero que para el caso de la defensa fueron ignorados, desconociendo la expresión del Génesis que dice que el hombre es una creación a imagen y semejanza de Dios, y por ende, sagrado y merecedor de total respeto, el cual sí fue asumido por la artista como propósito central de su obra “llamar la atención sobre el cuidado que se debe tener a la mujer, velando por su cuerpo y por su dignidad, para que nunca más se denigre ni sea objeto de maltrato alguno, enalteciéndola como algo sagrado merecedor de admiración y total respeto.” (Corte Constitucional, 2015).

La acusación en la que se hizo mayor énfasis, es la de haber utilizado un elemento sagrado en la construcción de la obra, desmentido a partir de dos aspectos fundamentales, como lo son en primera medida, el hecho de que los diversos materiales utilizados para la realización de estos objetos, son de propiedad de la artista y por ende, la obra artística resultante lo es también. Como segundo punto, se establece una crítica a la posición radical, en la que se considera al sol como un símbolo exclusivo de la religión católica; al respecto se indicó que:

“...la Congregación para el culto divino y la disciplina de los sacramentos ha publicado una instrucción <<sobre algunas cosas que se deben observar o evitar acerca de la Santísima Eucaristía>> **que se ocupa también de los vasos sagrados, recordando que deben ser elaborados con materiales considerados nobles, según las varias regiones, que se deben evitar vasos de uso común o sin ningún valor artístico (cita explícitamente simples cestos, vasos de cristal, arcilla, creta y otros materiales frágiles)**, y esto <<porque con su uso se tribute honor al Señor y se evite

absolutamente el peligro de debilitar, a los ojos de los fieles, la doctrina de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas>> (Redemptionis sacramentum, 25 de abril de 2004, n. 117)...” (El resaltado es fuera del texto). Con lo cual se está reconociendo que hasta tanto NO HAYAN SIDO CONSAGRADOS por la respectiva autoridad religiosa, se trata de recipientes comunes, unos más rudimentarios que otros, sin que puedan tener mayores connotaciones.

En síntesis, elementos que sirven de soporte o como pedestales para llamar la atención, no podrían “*pertenecer*” a ninguna religión en particular, puesto que a su vez son alegorías de cuerpos celestes como el sol o incluso creaciones fantasiosas que pueden o no tener correspondencia con objetos de la naturaleza. (Corte Constitucional, 2015).

Esta defensa realizada por el Museo Santa Clara y por la artista María Eugenia Trujillo con asesoría de un abogado (su hijo mayor), tuvo que pasar por varias instancias, entre las que se encontró el “*justificar las obras ante cuatro jueces del Tribunal Superior de Cundinamarca, entonces, ahí me sentía yo en la inquisición*” (María E. Trujillo, 2016).

3.3.6 Sentencia final.

Antes de dar a conocer la decisión final, se tomó en cuenta otros escritos que coadyuvaron la acción de tutela, como lo fueron los realizados por los ciudadanos Hernando Salcedo Tamayo, Julie Dalia Renatt Von Waldorf y Mario Manuel Pulido. Posturas que ratificaban los puntos ya expuestos anteriormente por los detractores de la exposición, entre los que fueron resaltados: la libertad de culto, entendida como “una obligación inminente e irrevocable por parte del Estado”, además de destacar la ofensa proferida a las monjas, según ellos, al mostrar una vida conventual salida de la realidad, causando en ellas, graves heridas espirituales. Sin dejar de lado, la visión del Museo como un lugar ligado al culto católico, siendo una ofensa para ellos, el exponer obras que dan una mirada diferente a la difundida por la iglesia durante toda su historia, rotulando esta forma de expresión, como incitadora del odio religioso.

Mario Manuel Pulido, además de ser el autor de uno de los escritos anteriormente nombrados, realizó algunas aclaraciones sobre los accionantes de las tutelas, por medio de un correo que envió a La Silla Vacía, donde afirmó que:

1. Los accionantes de las tutelas no forman parte del grupo Voto Católico.
2. La iniciativa de acción de tutela nació de cada uno de los accionantes.
3. Yo fui la persona que redactó y presentó las tutelas ante el Tribunal de Cundinamarca por solicitud expresa de los accionantes.
3. Hago una salvedad, aun no soy abogado, soy estudiante de segundo semestre de derecho de la Universidad Republicana de la ciudad de Bogotá.
4. No fueron 20 sino 75 las tutelas radicadas. (Ospina, 2014).

Afirmaciones de poca confiabilidad, teniendo en cuenta que la *censura* al ser provocada y divulgada por el grupo Voto Católico, dejó sin piso la versión que lo desligaba de la estrategia más eficaz en contra de *Mujeres Ocultas*: la instauración de las acciones de tutela, que llevaron consigo la implementación de medidas cautelares que frenaron la inauguración de dicha exposición. Este tipo de declaraciones, se relacionan de manera directa con la fragilidad de algunos argumentos utilizados por parte de los opositores.

Un claro ejemplo de esto, se encuentra en una audiencia en particular, citada por la artista, en la que se ratifica la falta de solidez en las afirmaciones, generando un sentimiento de frustración en ella, al sentir que el aval para exponer su obra se encontraba en manos de personas sin conocimientos claros frente al debate que se estaba dando.

Una de las juezas pidió a la procuraduría que estaba ahí, el voto en contra, a pesar de que los otros jueces estaban a favor. Ella no tenía ni idea de nada, imagínate que dijo cuando inició la sesión: “es que yo sé que el arte se divide en dos” dijo, “en impresionista y en abstracto”, y yo le pregunté, “perdóneme doctora, qué es para usted el impresionista y el abstracto”, ella contesto: “El impresionista es que impresiona y abstracto es que no se entiende”. ¿Una jueza diciendo eso? Nosotros nos quedamos fríos, era increíble, no tenía ni idea, ni siquiera se asesoró. (María E. Trujillo, 2016).

A pesar de esta clase de inconsistencias sufridas durante el proceso; la decisión judicial fue a favor de la obra y proferida en la Sentencia del Tribunal Administrativo de Cundinamarca – Sección Tercera-, del 3 de septiembre de 2014; dejando claro que:

Negó el amparo solicitado. Como fundamento de esta decisión señaló (i) que no se violaba la libertad de cultos dado que la exposición en el Museo Santa Clara no imponía restricción

alguna a las creencias del accionante, ni podía concluirse que con su desarrollo, se pretenda exigir una modificación de su relación con Dios; (ii) el contenido y forma de la exposición “*no sugiere ni siquiera indiciariamente una forma de irrespeto, restricción o desviación de las creencias de quienes se constituyen en fieles de la religión católica*” y será el observador “*el que le atribuirá sentido, significado y contenido a través de la apreciación (...)*”; (iii) a pesar de que en la exposición el artista utilizó objetos que se relacionan con las custodias, ellas no lo son en estricto sentido si se considera que la obra es “*una representación simbólica*” que puede ser interpretada de múltiples formas; (iv) no es posible aceptar el argumento del accionante según el cual la mayoría de las mujeres católicas rechazan la presentación de la obra, en tanto no existe ninguna prueba que haga posible “*demostrar la legitimación del accionante para irrogarse tal sentimiento en nombre de todas las personas que representan esa creencia religiosa*”; (v) las expresiones manifestadas en la exposición “*más allá de la percepción individual que provoca en el observador no incita el irrespeto hacia quienes son seguidores de la fe católica*”; y (vi) no sería posible, sin anular la separación entre la iglesia y el Estado, que las autoridades públicas asuman la competencia para “*determinar qué resulta estética, moral o emocionalmente acorde con determinada religión.*” (Corte Constitucional, 2015).

Sentencia impugnada por Blanca Ofelia Muñoz Pulgarín, Sor María Esther Verano Chacón en su propio nombre y en representación de la Federación de Monasterio de Clarisas de Colombia y por Hernando Salcedo Tamayo. Quienes afirmaron que los jueces desconocieron en su decisión, los derechos invocados y las pruebas presentadas que hacían referencia al contenido de la exposición, como una forma de vulneración de los símbolos religiosos; al igual, que se pasó por alto, según ellos, ver al Museo como un lugar inapropiado para exponer ese tipo de obras, a lo

que Hernando Salcedo Tamayo agregó: es “como decir misa en un prostíbulo”. (Corte Constitucional, 2015).

Al estudiar estos argumentos, que no presentaban nada nuevo a las inconformidades y peticiones ya expuestas en la acción de tutela y en los escritos que la coadyuvaron, el Tribunal Administrativo decidió negar la solicitud de impugnación, mediante providencia del 15 de septiembre de 2014, estableciendo “que quien la había formulado no se encontraba legitimado para el efecto, en tanto no había interpuesto la acción de tutela”. (Corte Constitucional, 2015).



Figura 47: *Exposición Mujeres Ocultas (2014).* María Eugenia Trujillo. Museo Santa Clara. Archivo personal de María Eugenia Trujillo.

Decisión que permitió realizar la exposición, pero “*pidiendo que no se hiciera inauguración ni clausura, para respetar la medida cautelar que ya se había levantado y con el objetivo de no chocar más*” (J. Cruz, 2016). Con la misma intención, se realizaron algunos cambios a la propuesta original de la exposición, como lo fue el desechar la idea de colocar de manera pedagógica una *custodia* real en el centro del Altar Mayor. En esta misma línea, fue necesario fortalecer y realizar algunos cambios a la curaduría paralela que se proyectaría en el Museo,

añadiéndole la explicación de que las obras no eran *custodias* reales. Lo que no tuvo modificación fueron las piezas escogidas por la artista desde un principio, al igual que las fichas respectivas y el mobiliario a utilizar.

El abrir las puertas del Museo, generó una considerable afluencia de público expectante por conocer las obras que propiciaron la polémica; quienes asistieron expresaron opiniones diversas frente a la exposición, “*algunos católicos vieron que no era muy grave, otros se mantuvieron que no era el objeto sino el símbolo*” (J. Cruz, 2016). Y para otros como lo fue el procurador en su momento, Alejandro Ordoñez, reconocido como un opositor “acérrimo” de la obra, el proceso de *censura* no podía terminar con la apertura de la exposición, para lo cual realizó un documento de 28 páginas dirigido al magistrado de la Corte Constitucional Mauricio González.

En documento radicado en la Secretaria General de esta Corporación el día 29 de julio de 2015, el Procurador General de la Nación le solicita a esta Corporación (i) revocar la sentencia de tutela proferida por el Tribunal Administrativo de Cundinamarca de fecha 3 de septiembre de 2014, (ii) declarar la carencia actual de objeto por daño consumado dado que la exposición ya se llevó a efecto y (iii) prevenir al Ministerio de Cultura para que en el futuro se abstenga de autorizar la exhibición en recintos públicos de muestras artísticas, cuando resulten lesivas del sentimiento religioso de los fieles de cualquier confesión religiosa protegida por la Constitución y la Ley. (Corte Constitucional, 2015).

En los argumentos expuestos por Alejandro Ordoñez, no sólo es evidente el malestar por la ya exhibida *Mujeres Ocultas*, sino que tenía como trasfondo, el legalizar la *censura* en cualquier tipo de expresión artística, considerada “lesiva del sentimiento religioso”; buscando con ello, darle poder a las instituciones religiosas, específicamente a la católica, de decidir

sobre la pertinencia de exponer o no obras en lugares de propiedad o auspiciados con dineros del Estado. Panorama absurdo, teniendo en cuenta que se le estaría poniendo límites al arte y conduciendo a una persecución de aquellos artistas e intelectuales, que hacen crítica a temas religiosos; dejando claro que sería un tema vetado para estos, pero abierto a la *censura* de cualquier persona, que considere que se exponen ideas contrarias a sus creencias.

Con todo esto, las redes se convirtieron una vez más, en el escenario propicio de oposición y debate. La mirada frente a la relación arte y religión defendida por Ordoñez, se distanció de manera considerable, a la asumida por todos aquellos, que no sólo se desenvuelven en el sector artísticos, sino que disfrutan, valoran y se apropian de la libertad, la creación y la crítica, que sólo es posible experimentar a través del arte. Emilio Valdés, curador del Museo de Arte de Medellín, expuso una postura clara, que cuestionaba las pretensiones realizadas por Ordoñez.

El papel del arte respecto a la religión, es el mismo que el papel del arte frente a cualquier otro ámbito de la vida hoy, y es la posibilidad de leerlo, de pensarlo y de cuestionarlo, lo cual, por motivos evidentes, no es posible siempre en otros ámbitos. En el arte hay una idea de libertad y de experimentación muy fuerte, que es lo valioso del arte: todo es posible. Esto es lo que debemos defender los artistas, los curadores, los gestores y todas las personas del mundo del arte. ¿Si estas críticas no se pueden hacer en el arte, dónde se van a hacer?, estas regulaciones van totalmente en contra de la naturaleza del arte, regularlo es una pena, es no entender el arte y la cultura. (Grajales, 2015).

Debate que llegó a su fin, con la Sentencia SU626/15 del 1 de octubre de 2015, la cual resolvió en primer lugar, levantar la suspensión de términos decretada para decidir sobre este

asunto, y en segundo lugar, confirmar la sentencia del 3 de septiembre de 2014 de la Sección Tercera del Tribunal Administrativo de Cundinamarca, quien negó el amparo solicitado. Este proceso no dejó sólo una decisión legal por cumplir, sino que a través de la obra de María Eugenia Trujillo, se hizo evidente la oposición de criterios frente a la concepción de religión, arte y mujer que conviven en nuestro país; además de observarse unas arraigadas costumbres y creencias propias de la época colonial, que luchan contra la voz de la desigualdad de género.

3.3.7 Evaluando

La creación y el proceso de censura afrontado por *Mujeres Ocultas*, permitieron reflexionar sobre el poder que sigue ejerciendo la iglesia católica en la construcción de lo femenino, sustentado bajo un pensamiento machista, que se consideraría superado, pero que a través de la lectura de lo sucedido, es posible el reconocimiento de estas pervivencias del pasado colonial.

Trujillo a través de su obra presentó una denuncia frente a las construcciones que limitan y dominan el actuar femenino, enfocándose en los dos roles establecidos para este fin, como lo son: el de ama de casa y el de monja; esto lo hizo a través de la creación de *Mapas Ilimitados*, *Celosías* y *Custodias*, en las que expresa una mirada femenina que confronta a la mirada masculina, divulgada a través de las imágenes de la Colonia expuestas en el Museo Santa Clara.

(...) Las mujeres de Colombia a los dos o tres meses de casadas no son sino unas esclavas o amas de llaves, que cuando mejor les va, apenas consiguen el no ser arrojadas de las casas de sus amos y asegurar el alimento, vestuario y habitación, a costa siempre del precio y estimación, que los maridos les prodigan en los primeros meses del himeneo". (Martínez, 1996, p. 12).

En este aparte de una carta del prófugo José María de la Serna acusado de conspiración contra el presidente Francisco de Paula Santander, a Justino Valenzuela Ortega pretendiente de su hija Manuelita en 1834, le enumera las desgracias, que según él, sufren las mujeres casadas, dejando vislumbrar en esto, el rol de completa sumisión que debían afrontar las mujeres dentro del hogar, lo cual era reforzado por imágenes religiosas que han establecido un esquema único

de familia, en el que cada quien debe ocupar su lugar, sin la posibilidad a pretensiones diferentes.

Frente a estas “desgracias” que para Trujillo son más que eso, categorizándolas como *desgarramientos* del ser, decide presentar una mirada diferente, que parte del interior lastimado de la mujer casada, para darle corporeidad en sus *Mapas Ilimitados*; donde el maniquí como un cuerpo a flor de piel, le deja el protagonismo a un corazón que contiene la frustración, la culpabilidad y el temor de vivir bajo los parámetros de la esposa abnegada. Esto se logró por medio del bordado, subvalorado desde siempre por ser utilizado con exclusividad por mujeres; pero que en esta oportunidad, se convierte en la técnica adecuada para darle voz a las demandas femeninas, que sólo podían ser susurradas entre puntada y puntada.

Como segunda categoría utilizada en la exposición se encuentra el *acatamiento*, relacionado con la vida de las monjas, específicamente haciendo énfasis en la celosía, elemento arquitectónico diseñado como barrera del mundo conventual, el cual es modificado para invertir su función y permitir a través de éste, la observación del mundo misterioso de las mujeres enclaustradas. Estas dos primeras categorías: *desgarramiento* y *acatamiento*, no fueron protagonistas de la exposición, ya que la atención fue centrada en las *custodias*, pero a pesar de esto, su presencia generó reconocimiento por parte de aquellas mujeres que se sentían identificadas con su presencia.

La tercera y última categoría es el *enamoramiento*, expresado a través de 13 elementos ensamblados que hacen alusión a las *custodias* católicas. Obras construidas a partir de dos procesos: el primero es referido a la columnilla y su base de apoyo, siendo en su gran mayoría

objetos encontrados (relicarios, candelabros, entre otros) en el comercio o mercados de pulgas. El segundo hace referencia a la parte principal: el núcleo, establecido para contener la hostia consagrada, que fue sustituida por la representación, a partir de la técnica del bordado, de partes eróticas del cuerpo femenino, aludiendo a la importancia de asumirlo como sagrado y digno de total respeto.

Estas *Custodias* se convirtieron en el centro de una controversia que inició antes de ser inaugurada la exposición, ya que al filtrarse la información a los medios de comunicación por medio del diseñador gráfico del Museo, quien expresó sentirse ofendido con estas representaciones artísticas, el grupo Voto Católico aparece en escena asumiendo el reto personal de censurar la obra, iniciando una agresiva campaña de desprestigio en contra de ésta.

Polémica que confrontó el derecho a la libertad de culto, base de la inconformidad expuesta por los contradictores de la obra, con el derecho a la libre expresión como argumento de la defensa. Este panorama se hizo extensivo a tres niveles: en primer lugar, a la utilización del espacio público para la realización de una misa por parte de los creyentes, y protestas de grupos feministas a las fueras del Museo. En segundo lugar, las redes sociales se activaron a través de los artículos, comentarios y cartas, entre los que se puede resaltar: el derecho de petición, que al ser firmado por un gran número de personas consiguió que se instauraran medidas cautelares.

La carta del Monasterio Santa Clara y la de la Conferencia Episcopal, fueron claves en el apoyo a la censura, consiguiendo a través de sus argumentos avivar el fervor religioso, que generó “olvidos” voluntarios, como el hecho de que somos parte de un Estado laico, lo que impide claramente “acomodar” a todos los ciudadanos bajo un mismo credo. En relación al

Museo, la idea de seguir viéndolo como una iglesia, a pesar de su proceso de desacralización y sus estrategias de ratificación, es persistente especialmente en las comunidades religiosas. El arte como punto central, le es restringido de manera arbitraria su libertad de crítica y creación.

Por último, los tribunales se vincularon a través de una acción de tutela, donde el accionante exponía entre sus argumentos, la ofensa y el atropello a la “mayoría” del pueblo colombiano, por estar siendo utilizado un elemento sagrado de la fe católica, como lo es la *custodia*, para exponer partes del cuerpo femenino en lugar de la hostia consagrada. Frente a esto, la defensa argumentó en primera medida, que no se trataba de *custodias* legítimas, sino que eran objetos contruidos por diversos materiales de propiedad de la artista, conllevando, a que la obra resultante lo fuera también; como segundo argumento, se invalidó la afirmación en la que se le otorga exclusividad al catolicismo, de utilizar como propio el símbolo del sol en sus elementos rituales.

Al terminar el proceso de audiencias, se resolvió por medio de la Sentencia del 3 de septiembre de 2014, levantar las medidas cautelares, pero con especificaciones claras, como la de no realizar inauguración para evitar más confrontaciones; las cuales no se hicieron esperar, al conocer esta decisión un grupo de personas decidió impugnar la Sentencia, pero al no tener argumentos diferentes a los ya expuestos con anterioridad, ésta no prosperó. A pesar de todos estos obstáculos, la exposición al fin fue realizada dejando algunos sinsabores a un grupo de espectadores que no encontraron explícitamente las vulvas tan nombradas y juzgadas; para otros, el proceso de censura fue exagerado con relación a lo presentado en las obras.

Con la misma radicalidad religiosa con la que fue iniciado el proceso de censura, se jugó la última carta la oposición, partiendo de su frustración por no haber conseguido clausurar a *Mujeres Ocultas*; pretendiendo a partir de un documento de 28 páginas realizado por Alejandro

Ordoñez, dirigido a la Corte Constitucional el 29 de julio de 2015, buscar la legalización de la censura a todo tipo de expresión artística, que no encaje con las convicciones de la religión católica o que pretenda presentarse en lugares auspiciados con dineros del Estado; ratificando en esto, la postura constante de la iglesia católica, de silenciar todo aquello que exprese contradicción a la herencia impartida durante siglos.

4 Conclusiones

Esta investigación inició con un análisis a los estereotipos de mujer nacientes en la Colonia, que le dieron forma a nuestra sociedad marcada por un actuar femenino regido bajo una estricta tutela y vigilancia masculina, comenzando con la del padre en la infancia hasta cumplir la mayoría de edad, de ahí en adelante era cedida a un esposo o a la iglesia según el destino trazado para estas mujeres.

En el caso de las que quedaban bajo tutela de la iglesia católica, eran absorbidas por una vida conventual que no se escapaba ni de restricciones y ni de sacrificios dados tras la sombra de una celosía, que las resguardaba del mundo exterior para concentrar su vida en alcanzar una espiritualidad, que se fortalecía en la apropiación de votos obligatorios de obediencia, pobreza, castidad y clausura; en los que se negaba el cuerpo y la libertad de escoger un destino diferente al de la corona de rosas.

Comprendiendo esto, a partir de la lectura de los discursos visuales del cuerpo, en las imágenes coloniales: “como modelo social, la imagen del cuerpo sufriente actuaba a la manera de una “cárcel de purificación” donde la santidad cumplía la función de cohesionar la sociedad” (Borja, 2002). Imágenes que en su objetivo de cristianización no se centraban en la razón para instruir, sino en el sentimiento para persuadir; estableciéndose esto, a partir de normas y controles ejercidos a través de instituciones y tratados; donde se ratificaba la función de culto de estas imágenes, por lo cual, debían ser veneradas y honras. Imágenes que representaban el cuerpo como modelo de perfección de la vida cristiana y de los comportamientos corporales,

que se unían a otras clases de discursos como el político e ideológico para conformar el cuerpo social.

A estos discursos visuales se unían aquellos que reafirmaban un concepto de feminidad basado en la sumisión y la pasividad, como “El bello sexo”, denominación que era asignada a las mujeres letradas o de “bien” a mediados del siglo XIX y comienzos del XX, estableciendo parámetros en su actuar a diferentes niveles, como el de seguir las normas de la iglesia católica, el de ser una buena esposa, madre y ama de casa; lo cual se divulgaba a través de una diversidad de publicaciones como “Biblioteca de señoritas, El hogar, El iris, El rocío, El vergel colombiano, La caridad, La velada; revistas y periódicos escritos por hombres o por mujeres en forma anónima” (Bermúdez, 1993).

La difusión de estos modos del ser femenino, donde la mujer es condenada a visualizarse en lugares establecidos como el convento o el hogar; más otros roles estratégicamente creados para alimentar la desbordada industria del consumo, como lo es, el de ser objeto del deseo, capaz de consumir y vender cualquier tipo de artículo o de valor; siguen estableciéndose exitosamente mediante imágenes, ya no sólo religiosas sino publicitarias, que muestran mundos de felicidad ilusoria que por más cerca que se crea estar de éstos, sólo permiten probar la frustración real de vivir en espejismos publicitarios.

Lo anterior demuestra la falta de correspondencia entre los avances teóricos de los estudios de género y su repercusión a nivel social. Pero en esta constante búsqueda por propiciar nuevas subjetividades que fortalezcan una realidad con igualdad en derechos y oportunidades para todos, se presenta de manera contundente el arte cuestionando y haciendo crítica a las ideologías ya establecidas; siendo evidente esto, a través de prácticas artísticas contemporáneas como: *The Holy Beauty Project* de Rossina Bossio y *Mujeres Ocultas* de María Eugenia

Trujillo, las cuales se presentaron en el Museo Santa Clara para perturbar los elementos simbólicos allí expuestos durante siglos.

Postura asumida por Bossio y Trujillo, que puede ser interpretada a través del concepto de Rosi Braidotti: identidades nomadas, donde el nomadismo es leído como una conciencia crítica y transgresora asumiendo a cada cuerpo como perteneciente a un lugar, a un espacio físico y material, desde donde puede ser interpretado y analizado dejando de lado la homogenización, por lo cual, se opone a las identidades impuestas por la vía del poder, llevando a la búsqueda de nuevas subjetividades que partan de la construcción de espacios de resignificación, no desde la diferencia, sino a partir de un reconocimiento del sujeto.

Por su parte, Bossio se apropió de las imágenes religiosas y publicitarias para crear versiones que se contraponen a estos discursos tradicionales de sumisión y obediencia, dando paso al cuestionamiento de los roles de género, evidente en las nuevas imágenes de mujeres empoderadas con actitudes que niegan los límites de la separación, ocupando lugares y asumiendo roles impensables en el pasado, pero que ratifican el infinito de posibilidades del ser, del pensar y del sentir femenino.

No sólo las obras se establecieron como protagonistas del estudio, Bossio y Trujillo con sus historias por contar se hicieron presentes como mujeres artistas emancipadas, que se liberaron de las ataduras del pasado, en las que las mujeres no tenían espacio en el arte, lo que les restringía las posibilidades de realizar sus propias representaciones del mundo; pero ellas, trasciende las limitaciones impuestas y se arriesga a construir sus propios relatos, que a diferencia de los tradicionales, se expresan como catarsis de la sumisión y omisión vivía a nivel de género.

Por su parte, la exposición de *Mujeres Ocultas* generó que se replantearan aspectos frente a los direccionamientos del Museo y la vida personal de la artista. El punto neurálgico de la polémica fue causado por “las custodias de María Eugenia Trujillo, que en la tradición más avezada del arte contemporáneo pasarían desapercibidas, terminaron levantando una polvareda digna de los anales de la Guerra de los Mil Días” (Badawi, 2014).

Reacción que permitió vislumbrar un pensamiento fuerte en el país, frente a temas de arte y religión que se siguen validando, como en épocas anteriores, con argumentos propios de la iglesia católica, caracterizada por una mirada machista que en esta oportunidad demostró su poder, tras el gran número de firmas en apoyo a la censura. Pero para fortuna de todos aquellos que respaldan el Estado laico y la libertad de expresión, el resultado final de la controversia terminó demostrando “que si existe una legislación y un respaldo y que el gobierno si hace valer la constitución y los preceptos constitucionales frente a la libertad siempre y cuando no se transgreda ciertos límites” (J. Cruz, 2016).

A nivel de las reflexiones hechas por parte del Museo, se decide ratificar la idea de no generar más conflictos con la iglesia, algo que ha sido claro desde siempre para el Ministerio de Cultura; llevando a rechazar propuesta como la de exponer dos piezas de León Ferrari, que por ser transgresiones claras fueron excluidas por el comité para evitar conflictos como el generado inesperadamente por *Mujeres Ocultas*. Para continuar por esta misma línea, la exposición que le siguió a la censura fue sobre platería como oficio y la manera como ésta se sigue implementado en la actualidad; buscando direccionar la percepción que quedó del Museo como lugar de controversia. De igual manera, se fortaleció el comité de selección aumentando el número de profesionales externos, teniendo presente que el objetivo principal de las obras a exponer debe ser la relación con lo colonial y la defensa a la mujer, “estamos totalmente

convencidos de que debemos salir de esa colonialidad, entender que la mujer se debe respetar independientemente de lo que sea, de lo que haga; esto es lo que el país todavía no entiende” (*J. Cruz, 2016*).

María Eugenia Trujillo por su parte, sintió que el mundo artístico le dio la espalda, aludiendo a comentarios como “esa señora tan mayor por qué está haciendo eso” (*María E. Trujillo, 2016*), apreciación que difiere de las que se pueden realizar a partir de la voz de artistas, curadores y demás actores de la escena artística, que a través de las redes dieron a conocer su apoyo a la obra y su inconformidad frente a una censura, que desconocía por completo el derecho a la libre expresión. Pero además de esto, para la artista la experiencia produjo cambios a nivel personal, específicamente en sus creencias religiosas: “con toda la doble moral que hubo yo ya no soy católica, ahora soy agnóstica, me parece bellissimo el personaje de Cristo, como me parece bellissimo el personaje de Buda, pero no soporto los curas, no soporto el establecimiento. (*María E. Trujillo, 2016*).

The Holy Beauty Project y *Mujeres Ocultas* generaron la necesidad de indagar en el pasado, sobre la herencia que arrastramos y que nos ha construido como seres extraños de nuestros propios deseos; buscando con ello, la difícil tarea de desaprender de esas “verdades” impuestas y dar paso a nuevas subjetividades que sólo son posibles de dimensionar a través del arte; propiciando con esto, un empoderamiento que nos permita vernos a sí mismas como iguales.

Referencias

- Acosta, Luna. (2013). "Monjas muertas, ¿pintores opacos?". En: *Cuerpos Opacos, Delicias invisibles del erotismo místico*. (Toquica, María Constanza. (Ed.)), pp. 21-31.
- Bozzi, Sara. (2003). La imagen de la mujer en la publicidad: espejo cóncavo de nuestros aportes a la sociedad. *Unicarta. Revista de la Universidad de Cartagena*, p. 117-123.
- Badawi, Halim. (2014, 19 de agosto). Censura artística en el Museo Santa Clara. *Arcadia*.
Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/censura-artistica-en-el-museo-santa-clara/38432><http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/censura-artistica-en-el-museo-santa-clara/38432>
- Butler, Judith. (1993). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cordero, Karen. (Ed.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: FONCA.
- Cordero, Karen. (Marzo de 2014). Cuerpo, género, afecto: alusiones y enunciaciones de lo in (re)presentado en la escritura de la historia del arte. En Diego Salcedo (Presidencia), "Historia del arte en Colombia: ¿cómo y para quién? Miradas nacionales e internacionales". Coloquio llevado a cabo en Bogotá, Colombia.
- Corte Constitucional. (1 de octubre de 2015). *Sentencia SU626/15*. [Magistrado Luis Ernesto

Vargas

Silva].

Recuperado

de

<http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2015/SU626-15.htm>

Cruz, Juan Pablo. (2014). “Iconografía: imágenes de santidad y mística en la ex iglesia clariana”. En: *Catálogo Museo Santa Clara*. (Toquica, María Constanza. (Ed.)), pp. 41-47.

Debord, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Paris: *Pre-textos*.

Escovar, Alberto. (2014). “La arquitectura del Real Convento de Santa Clara”. En: *Catálogo Museo Santa Clara*. (Toquica, María Constanza. (Ed.)), pp. 31-37.

Espinar, Eva (2006). *Violencia de género y procesos de empobrecimiento*. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9905/4/Espinar%20Ruiz,%20Eva_3.pdf

Exposición *Muerte Barroca: Relatos de Monjas Coronadas*. Colección de Arte del Banco de República. Bogotá, del 7 de abril al 20 de junio de 2016.

Exposición *Voces Íntimas: Relatos e imágenes de mujeres artistas*. Museo Nacional, Bogotá del 11 de noviembre de 2016 al 5 de febrero de 2017.

Grajales, Daniel. (30 de octubre de 2015). Tres padrenuestros por el arte. *El Mundo.Com*.

Recuperado de <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=265240>

Gruzinski, Serge. (2000). *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de cultura económica.

Harvey, David. (2008). *París capital de la modernidad*. Madrid. Ediciones Akal, S.A.

Nochlin, Linda. (2007). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (Cordero, Karen. (Ed.)), pp. 17- 43.

Mayer, Mónica. (2007). “De la vida y el arte como feminista”. En: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (Cordero, Karen. (Ed.)), pp. 401- 413.

Martínez, A. (junio de 1996). Epístola republicana sobre la condición de la mujer e inconveniencia del matrimonio. *Credencial Historia*, (78), p. 11-13.

Medina, Álvaro. (2014). *Mujeres Ocultas*. Bogotá: Museo Santa Clara.

Montero, Alma. (2013). “Pinturas de monjas muertas en Colombia: La colección del convento de Santa Inés”. En: *Cuerpos Opacos, Delicias del erotismo místico*. (Toquica, María Constanza. (Ed.)), pp. 13-19.

Ospina, Lucas. (27 de agosto de 2014). La censura que suma: "Mujeres ocultas" + Voto Católico Colombia. *La Silla Vacía*. Recuperado de <http://lasillavacia.com/elblogueo/blog/la-censura-que-suma-mujeres-ocultas-voto-catolico-colombia-48487>

Pintura mural en nave, muros laterales y coros. (2014). *Museo Colonial – Museo Santa Clara*. Recuperado de: <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/Pintura-mural-en-nave,-muros-laterales-y-coros.aspx>

Pollock, Griselda. (2007). “La heroína y la creación de un canon feminista”. En: *Crítica*

feminista en la teoría e historia del arte. (Cordero, Karen. (Ed.)), pp. 161-195.

Pollock, Griselda. (2007). “Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon”. En:

Crítica feminista en la teoría e historia del arte. (Cordero, Karen. (Ed.)), pp. 141-

158.

Pollock, Griselda. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual.* Ensayos Arte Cátedra.

Polémica por exposición en el Museo Santa Clara. (11 de agosto de 2014). El Tiempo.

Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14365525>

Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Toquica, María Constanza. (Ed.). (2013). *Cuerpos Opacos, Delicias invisibles del erotismo*

místico. Bogotá. Ministerio de Cultura.

Toquica, María Constanza. (Ed.). (2014). *Catálogo Museo Santa Clara.* Bogotá:

Ministerio de Cultura.

Tutela ordena suspender exposición de arte en el Museo Santa Clara. (27 de agosto de 2014).

El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14447320>
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14447320>

Voto Católico. (2014). *Por qué la exposición “mujeres ocultas” es una agresión violenta*

contra la fe católica, y una ofensa a Dios. Recuperado de

<http://www.votocatolico.co/2014/08/por-que-la-exposicion-mujeres-ocultas.html>

Walzer y Lomas. (2006 - 04). *Mujeres y publicidad: del consumo de objetos a objetos del*

consumo. *Mujeres en Red. El periódico feminista.* Recuperado de
<http://www.mujaresenred.net/spip.php?article694>

Anexos

Anexo A. Derecho de petición

Petición a: Directora Museo Santa Clara

Respetada señora Toquica, C/c a la ministra de Cultura, Mariana Garcés Córdoba

Los firmantes de esta petición, afectados en la condición de ciudadanos y además miembros bautizados de la Iglesia Católica Apostólica y Romana, solicitamos respetuosamente a usted: abstenerse de realizar en el recinto histórico del museo Iglesia de Santa Clara que usted dirige, la exposición “Mujer en Custodia” de la artista plástica María Eugenia Trujillo que está programada para realizarse en el presente mes de agosto o en cualquier tiempo futuro en el Museo Iglesia de Santa Clara.

Esta exposición utiliza los signos de una confesión religiosa en particular, la fe católica, haciendo de ellos **escarnio público, agrediendo abiertamente a la comunidad católica** del país. Es de advertir que la autorización de tal exposición, **viola el artículo 2° de la Ley 133 de 1994**, y constituye una conducta penal según lo tipificado en el artículo 203 del Código Penal Colombiano, así como una injuria por vía de hecho, al tenor del artículo 226 del mismo código.

Adicionalmente, la realización de la exposición de las obras de la artista por parte del Museo Templo de Santa Clara, que usted dirige, califica dentro de las conductas que son sancionadas por la ley 1482 del 30 de Noviembre de 2011, o **ley Antidiscriminación que nos protege de actos de hostigamiento por motivos de religión** orientados a causarle daño moral a un grupo de personas o comunidad católica por razón de nuestra religión, y es sancionado como delito por el artículo 134 B del Código Penal con pena de prisión doce (12) a treinta y seis (36) meses y multa de diez a quince (15) salarios mínimos legales mensuales vigentes, salvo que la conducta constituya delito sancionado con pena mayor y tiene agravación punitiva cuando la conducta se ejecuta en espacio público, establecimiento público o lugar abierto al público y si la misma se realiza por servidor público, aumentando las penas de una tercera parte a la mitad.

Con fundamento en los motivos previamente señalados, se solicita en ejercicio del derecho de petición en interés general, a la funcionaria Directora de los Museos Santa Clara y Colonial del Ministerio de Cultura, Señora María Constanza Toquica Clavijo, y al personal a su cargo, en calidad de responsable de la gestión de ese recinto de la cultura, ABSTENERSE de autorizar y de realizar la exposición anunciada “Mujer en Custodia” de la artista plástica María Eugenia Trujillo programada para el presente mes de agosto o en cualquier tiempo en el Museo Iglesia de Santa Clara, considerando que tal exposición constituye un agravio a los objetos y símbolos religiosos de los fieles que pertenecemos a la Religión Católica, y como ciudadanos y bautizados exigimos que desde las autoridades del Estado, no se participe en conductas que constituyen delitos sancionados por la ley.

La exposición pública en lugar público como el Museo Santa Clara, y realizado por funcionarios públicos del Ministerio de Cultura, de esos trabajos privados de la artista, constituyen también conductas de injuria por vía de hecho y hostigamiento indebido a la comunidad católica, por lo cual corresponde a esa Dirección del Museo atender la presente petición.

De manera subsidiaria y en cumplimiento de su deber legal, en caso que no se decida ejecutar las conductas arriba señaladas, a pesar de las razones que justifican la presente petición solicitamos a usted de manera inmediata compulsar copias de la presente petición, a las autoridades de control disciplinario preventivo o de control posterior, a las cuales se encuentra sometida esa dependencia del Ministerio de Cultura, y a la Fiscalía General de la Nación, para que en aplicación del artículo 92 de la Constitución se investiguen las conducta que constituyan responsabilidad conforme al artículo 67 C.P.P.

Atentamente,
[Tu nombre]

Anexo B. Carta de la Conferencia Episcopal

*Conferencia Episcopal de Colombia*

Bogotá, D.C., 19 de agosto de 2014

SPEC 16829/14

Señora Ministra:

La Iglesia en Colombia ha sido promotora de arte y de la cultura y ha respetado escrupulosamente la libre expresión artística como manifestación de la legítima diversidad cultural de nuestra Patria. Precisamente por ello, la Conferencia Episcopal de Colombia ha recibido, con profundo dolor, la noticia de la realización de la exposición “Mujeres ocultas” en la Iglesia Museo de Santa Clara.

Dicha exposición, que goza del apoyo del Ministerio de Cultura, utiliza indebidamente reproducciones de objetos sagrados e imágenes religiosas. Además, la utilización de la antigua Iglesia de Santa Clara para ese propósito, hiere la sensibilidad religiosa y cultural de numerosos ciudadanos, no sólo católicos.

En ese contexto, quiero reiterar la enérgica protesta del Episcopado colombiano por este acto de injustificada agresión a los valores religiosos y culturales de la fe cristiana.

Doctora
MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura
BOGOTÁ, D.C.

Anexo C. Carta del Monasterio Santa Clara

Monasterio de Santa Clara

RADICADO MINISTERIO DE CULTURA Y MUSEO SANTA CLARA COLONIAL MC-014487ER-2014 DEL 19 DE AGOSTO DE 2014 y en la Presidencia de la República.

BOGOTA D.C. 18 de Agosto de 2014

Señor Presidente de la República

JUAN MANUEL SANTOS CALDERÓN

Señora Ministra de Cultura

MARIANA GARCÉS CORDOBA

Señora Directora Museo Santa Clara-Museo Colonial

MARIA CONSTANZA TOQUICA CLAVIJO

República de Colombia

Carrera 8 No. 8-91

Bogotá D.C.

Asunto: Exposición en el Museo Santa Clara

La Suscrita Abadesa del Monasterio Santa Clara Bogotá, Madre Celina de la Eucaristía, nombre civil, Elicenia Ávila Chapetón, identificada como aparece al pie de mi firma, ciudadana colombiana mayor de edad, actuando como representante legal de EL MONASTERIO SANTA CLARA BOGOTÁ, persona Jurídica de Derecho Canónico legalmente reconocida, y además actuando en mi propio nombre y de las de 20 hermanas religiosas de la Comunidad, hermanas e hijas de Santa Clara, nos dirigimos respetuosamente a ustedes, para expresar petición con los sentimientos y doloroso impacto de hemos recibido al conocer que en el edificio histórico que albergó nuestra comunidad desde 1629, en la Nueva Granada y el Colombia, y desde donde venimos sirviendo a la comunidad, a la Patria y a la Iglesia Colombianas, con nuestra consagración como religiosas, es ahora un lugar donde ese Gobierno, que ustedes ahora representan, pretenden realizar una exposición que nos causa un agravio injustificado a nuestra Orden de Santa Clara y a la fe Católica que profesamos como mujeres y religiosas.

Se trata de la exposición titulada “Mujeres en Custodia”, que recientemente han llamado “Mujeres Ocultas” y que desde el pasado 1 de agosto se ha anunciado que pretenden inaugurar el 28 de este mes, los funcionarios de su Gobierno. Allí en el recinto del antiguo templo de nuestra madre Santa Clara, se pretende exhibir unas figuras que, son de público conocimiento, representan una violenta deformación sobre el real contenido de la Custodia que es el lugar donde se coloca el Cuerpo sacramental de nuestro Dios y Señor para su adoración. También usan imágenes de la Santísima Virgen, a quien veneramos. En la exposición que está aprobada hasta ahora por ustedes, se busca mostrar allí unas partes del cuerpo femenino que no solo Monasterio de Santa Clara atentan contra la dignidad de las mujeres, reduciéndolas a representarlas por sus partes íntimas, sino que ignoran el lugar que corresponde a nuestro Dios. Como ciudadanas y religiosas de Santa Clara exigimos respeto no solo a nuestra comunidad, que es heredera de más de 800 años de tradición en la cultura cristiana y el arte religioso, pues en ese edificio del ahora Museo, se recuerda a nuestras antecesoras, dedicadas por nuestra consagración a la oración y contemplación por la salvación del género humano, oraciones que también extendemos a todos ustedes diariamente. No entendemos los motivos que los llevan a

agredir a nuestra comunidad de esa manera, a pesar del malestar que ha generado en la ciudadanía la aprobación de esa exposición “Mujeres en Custodia” o “Mujeres Ocultas, en el Museo Santa Clara y aun así, ustedes se mantenga la decisión de realizarla desde el próximo 28 de Agosto. No se trata de censurar el arte, sino de que esa expresión artística sea responsable con sus deberes sociales. Los exhortamos enérgicamente a revisar en sus conciencias, para que se evite causar un daño mayor a quienes, como nosotras, edificamos también a la Patria. Una exposición así no debería ser acogida al menos en el lugar que simboliza nuestro antiguo convento. Ese agravio que se hace en la aprobación de su Gobierno, esa exposición, no favorece a nadie, y respetuosamente pedimos que la autorización sea revocada de manera inmediata, pues los motivos que presenta ese Museo y la artista, para promover a la mujer, en lugar de hacerlo están es atentando al debido respeto a quienes como nosotras nos consagramos al servicio de Dios y también somos mujeres. Lo decimos no estamos ocultas, estamos en medio del mundo, pero separadas del mundo para servirlo mejor con nuestra oración a Dios por todos los hermanos. Invitamos a la artista y a sus funcionarios del Gobierno Colombiano, para que realmente compartan nuestra alegría de servirlos en oración y en la vida monacal. Les pedimos que en lugar de hacer una exposición que hace una caricatura de la mujer mostrando solamente de ella su partes privadas, dediquen sus esfuerzos a promover con el arte, la felicidad de ser hijos e hijas de Dios que valoran la vida consagrada al servicio a la humanidad por amor a Dios.

Agradecemos acoger esta humilde petición, con Paz y Bien, MADRE CELINA DE LA EUCARISTÍA Abadesa Monasterio Santa Clara Bogotá c.c. 41.367.155 CALLE 128 B No. 19

Anexo D. Carta del Museo Santa Clara

CARTA ABIERTA SOBRE NUESTRAS EXPOSICIONES TEMPORALES

Los museos Colonial y Santa Clara del Ministerio de Cultura tienen como misión generar espacios para el diálogo en torno al presente, a través de su protección, investigación y comunicación, con el fin de incentivar su apropiación entre los diversos públicos. En este contexto, el Museo Santa Clara desde el año 2002 viene realizando exposiciones de arte contemporáneo, cuyo principal objetivo es activar la memoria de lo colonial a través de exposiciones que conecten la interpretación del pasado con las necesidades sociales del presente.

Es por ello que el Comité de Exposiciones Temporales de los museos aprobó durante el año 2013, la realización de las Exposiciones **“Mujeres Ocultas”** y **“Leyes Suntuarias”** para el año 2014. El objetivo comunicativo de la primera de ellas es llamar la atención sobre la condición de subyugación y maltrato histórico contra la mujer, una de las principales víctimas tanto del maltrato intrafamiliar como del conflicto armado en Colombia. En este sentido, este problema es abordado por la artista quien crea objetos artísticos que hacen referencia a la custodia, para significar que el cuerpo de la mujer también es sagrado y como tal no puede ser objeto de violencia. **“Leyes Suntuarias”**, por su parte, reinterpreta el vestuario religioso y seglar propio de la colonia para mostrar cómo la cultura contemporánea se ha apropiado de símbolos tradicionales, y los ha insertado en dinámicas culturales actuales, otorgándoles otras interpretaciones relacionadas más con el presente que con el pasado.

Estas exposiciones temporales, que en ningún momento pretenden ir contra la fe católica, y que por el contrario hacen referencia a formas sagradas para extender la sublime metáfora de lo divino a otras expresiones de la condición humana, buscan crear conciencia acerca del respeto que merece el cuerpo de la mujer, para que sea percibido por una nueva mirada, desprovista del menosprecio y la relación con la impureza y el pecado. Estas asociaciones peyorativas del cuerpo femenino son las que otorgan viabilidad a su maltrato y a la justificación de la violencia ejercida contra él. La artista, al resignificarlo en un contexto estético, propone una lógica inversa donde la alegoría de lo sagrado exhibe lo humano y no al contrario, donde lo humano absorbe o agrade a lo divino. En este sentido, estas exposiciones se amparan en la Ley General de Cultura, cuyo artículo primero, numeral 3 hace referencia a que "el Estado impulsará y estimulará proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la nación colombiana" (Ley General de Cultura, 397 de 1997), entendiéndose la diversidad en el contexto de la Constitución de 1991.

En este contexto y específicamente en el ámbito de las funciones educativas y comunitarias de los museos, los museos Colonial y Santa Clara, de acuerdo con los lineamientos del Consejo Internacional de Museos ICOM, buscan crear espacios de diálogo y reflexión sobre temas tan importantes en el Post-Conflicto, como es el del respeto por la integridad física de todos los seres humanos, entendiéndola como sagrada. Esta conciencia de sacralidad, extendida hacia todos y cada uno de nuestros semejantes, es el sentimiento desde el cual sería imposible ejecutar cualquier acto de violencia entre nosotros mismos.

Desde el espacio museal y de diálogo en que se constituye el Museo Santa Clara es nuestro deber reiterar que todo el equipo de trabajo desarrolla sus proyectos y actividades siguiendo los valores de la responsabilidad y la ética que debemos profesar quienes laboramos en los museos del Estado, pues "estar empleado por un museo, sostenido con fondos públicos o privados, significa en cualquier caso tener un cargo público que implica una gran responsabilidad. En todas sus actividades, los empleados del museo deben actuar con integridad según los más rigurosos principios éticos y de acuerdo con los más altos parámetros de objetividad" (Código de ética profesional de los museos ICOM). La objetividad es precisamente la principal herramienta utilizada para la adecuada selección de las propuestas expositivas.

Desde el año 2013 se realiza un comité de exposiciones integrado por un representante de cada área (Dirección, museología, curaduría, museografía, educación, divulgación y colecciones), propiciando así la interdisciplinariedad al interior del museo y evitando los puntos de vista personales en la decisión definitiva. Todo con el fin de hacer observaciones de carácter profesional, basadas en el principio museológico de que "el museo debe esforzarse en asegurar que la información en las exposiciones permanentes y exhibiciones temporales sea honesta y objetiva y que no conduzca a perpetuar mitos o estereotipos" (ICOM) o a agredir la fe o las diferentes creencias religiosas de los ciudadanos. Uno de los criterios principales para esta selección de obras contemporáneas es la necesidad de establecer el diálogo sobre problemas actuales, a partir de la colección y del espacio museal.

Es importante recalcar que este Programa de Exposiciones Temporales ha estado respaldado durante más de diez años por el Ministerio de Cultura y ha sido exitoso en la medida en que ha logrado vincular de manera novedosa a artistas contemporáneos y a diversos públicos, que se sienten atraídos por estas nuevas propuestas estéticas de diálogo, intercambio, participación y debate, con la memoria del patrimonio histórico. Es de anotar que "en ningún caso el Estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales" (Ley General de Cultura), dado que "la expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano construye en la convivencia pacífica." (Ley General de Cultura).

El equipo de los museos Colonial y Santa Clara es consciente de que el "respeto de los derechos humanos, la convivencia, la solidaridad, la interculturalidad, el pluralismo y la tolerancia son valores culturales fundamentales y base esencial de una cultura de paz" (Ley General de Cultura). Además, conoce la importancia del respeto y del valor simbólico de los espacios y las colecciones patrimoniales custodiadas y de los usos que tuvieron. Por tal razón, estos elementos no son utilizados con fines políticos, ideológicos o religiosos, pero se reconocen en estos, valores comunicativos que deben ser interpretados, reinterpretados, y comunicados para propiciar la reflexión y el debate, entre nuestros diferentes públicos. El antiguo uso del espacio nos obliga a ser respetuosos y delicados con la forma en que exhibimos dichas piezas. Así, los museos se valen del diseño de elementos museográficos, apoyos textuales, programas educativos y de divulgación con el fin de facilitar su adecuada comprensión, disfrute y debate en un contexto de pluralidad y respeto que propicien espacios de paz y entendimiento, aún en las diferencias.

MUSEO COLONIAL Y MUSEO SANTA CLARA