

Ratio Juris

PUBLICACIÓN SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE DERECHO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA LATINOAMERICANA

Vol. 21, N.º 42, Enero - Julio pp. Medellín, Colombia, 2026. ISSN 1794-6638 / ISSNe: 2619-4066

DOI: 10.24142/raju



PREPRINT

Los siguientes artículos son el preprint previo al proceso final de revisión de estilo, maquetación y versión final con todas las correcciones. Pero antes de que pasen al proceso final y luego de haber pasado por la revisión de los editores, el comité científico, el editorial, y la revisión por pares doble ciego, se procede a colocarlos a disposición del público en general, especialmente dirigido a la comunidad científica, para que haga observaciones finales a los artículos, atendiendo la puesta de la revista de mantener la ciencia abierta y, por tanto, la revisión abierta luego de pares, razón por la cual se podrán realizar observaciones, solicitudes y comentarios al correo: editor.ratiojuris@unaula.edu.co. indicando el nombre del artículo, página, y párrafo o texto que deba ser revisado.

PREPRINT

The following articles are preprints prior to the final process of style review, layout, and version with all corrections. But before they move to the final process and after having undergone review by editors, the scientific committee, the editorial board, and double-blind peer review, they are made available to the general public, especially aimed at the scientific community, for final observations on the articles, in accordance with the journal's commitment to maintaining open science and, therefore, open review after peer review. For this reason, observations, requests, and comments can be made to the email: editor.ratiojuris@unaula.edu.co. indicating the name of the article, page, and paragraph or text that needs to be reviewed.

PREPRINT

Os seguintes artigos são preprints anteriores ao processo final de revisão de estilo, diagramação e versão final com todas as correções. Mas antes de passarem para o processo final e após terem passado pela revisão dos editores, do comitê científico, do editorial e pela revisão por pares duplo-cega, eles são disponibilizados ao público em geral, especialmente direcionados à comunidade científica, para que façam observações finais aos artigos, atendendo ao compromisso da revista de manter a ciência aberta e, portanto, a revisão aberta após a revisão por pares, motivo pelo qual podem ser feitas observações, solicitações e comentários para o e-mail: editor.ratiojuris@unaula.edu.co, indicando o nome do artigo, página e parágrafo ou texto que deve ser revisado.

¿QUÉ PASA CUANDO LA OBRA DESAPARECE? LA INTEGRIDAD DE LA OBRA DE ARTE COMO DERECHO FRENTE A SU DESTRUCCIÓN

WHAT HAPPENS WHEN THE ARTWORK DISAPPEARS? THE INTEGRITY OF THE WORK OF ART AS A RIGHT IN THE FACE OF ITS DESTRUCTION

¿O QUE ACONTECE QUANDO A OBRA DESAPARECE? A INTEGRIDADE DA OBRA DE ARTE COMO DIREITO FACE À SUA DESTRUICÃO

Iván Vargas-Chaves¹

Recibido: 14 de octubre de 2025 -Aceptado: 20 de mayo de 2026 -Publicado: 30 de junio de 2026

DOI: 10.24142/raju.v21n42a9

Resumen: Este artículo analiza cómo la desaparición física de una obra de arte, lejos de significar su fin, puede activar su expansión conceptual, jurídica y política. La investigación parte de la tesis de que la destrucción de una obra constituye una violación del derecho moral de integridad del artista, un vínculo entre creador y creación que resiste las lógicas del capital, que la consideran mercancía. La metodología se centra en el análisis de casos de estudio, como el mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center, la destrucción del retrato de Churchill por Sutherland, el desmantelamiento del "Arco Inclinado" de Richard Serra o los murales de Gabriel Calle Arango en Medellín y "Las Cuchas Tenían Razón" en Bogotá. Los resultados demuestran que el acto de aniquilación física inmortaliza el mensaje de las obras y las controversias que las rodearon, convirtiendo la ausencia en una potente presencia simbólica. La principal conclusión es que la destrucción es un acto de poder que atenta contra la integridad del autor; sin embargo, esta agresión, a diferencia del arte efímero, expande irónicamente el significado de la obra, demostrando que, aunque el cuerpo material sea destruido, su mensaje puede renacer con una fuerza aun mayor.

Palabras clave: Arte público; Censura; Derecho de autor; Derecho moral de integridad; Destrucción del arte; Propiedad intelectual.

Abstract

This article analyzes how the forced disappearance of a work of art, rather than signifying its end, can trigger its conceptual, legal, and political expansion. The research argues that the destruction of an artwork constitutes a violation of the artist's moral right of integrity—a spiritual bond between creator and creation that resists the logic of capital, which regards the work as a mere commodity. The methodology centers on the analysis of case studies,

¹ Doctor en Derecho Supranacional e Interno de la Università di Palermo, Italia. Doctor en Derecho, en la especialidad en Derecho Internacional Privado, de la Universidad de Barcelona, España. Profesor Asociado de la Facultad de Derecho 'General Luis Carlos Camacho Leyva' de la Universidad Militar Nueva Granada, Bogotá, Colombia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6597-2335>. E-mail: ivan.vargas@unimilitar.edu.co

including Diego Rivera's mural at Rockefeller Center, the destruction of Sutherland's portrait of Churchill, the dismantling of Richard Serra's "Tilted Arc," the murals of Gabriel Calle Arango in Medellín, and "Las Cuchas Tenían Razón" in Bogotá. The results demonstrate that the act of physical annihilation immortalizes the works' message and the controversies that surrounded them, transforming absence into a potent symbolic presence. The primary conclusion is that destruction is an act of power that violates the author's integrity; however, this aggression, unlike in ephemeral art, ironically expands the work's meaning, demonstrating that although its physical form may be destroyed, its message can re-emerge with even greater force.

Keywords: Public art; Censorship; Copyright; Moral right of integrity; Destruction of art; Intellectual property.

Resumo:

Este artigo analisa como o desaparecimento forçado de uma obra de arte, longe de significar seu fim, pode ativar sua expansão conceitual, jurídica e política. A pesquisa parte da tese de que a destruição de uma obra constitui uma violação do direito moral de integridade do artista — um vínculo entre criador e criação que resiste às lógicas do capital que a consideram uma mercadoria. A metodologia centra-se na análise de estudos de caso: o mural de Diego Rivera no Rockefeller Center, a destruição do retrato de Churchill por Sutherland, o desmantelamento do "Arco Inclinado" de Richard Serra, além dos murais de Gabriel Calle Arango em Medellín e de "Las Cuchas Tenían Razón" em Bogotá. Os resultados demonstram que o ato de aniquilação física immortaliza a mensagem das obras e as controvérsias que as cercaram, convertendo a ausência em uma presença simbólica potente. A principal conclusão é que a destruição é um ato de poder que atenta contra a integridade do autor; contudo, essa agressão, diferentemente da arte efêmera, expande, ironicamente, o significado da obra, demonstrando que, embora o corpo material seja destruído, sua mensagem pode renascer com uma força ainda maior.

Palavras-chave: Arte pública; Censura; Direito de autor; Direito moral de integridade; Destruição da arte; Propriedade intelectual.

INTRODUCCIÓN

Metodología: La investigación adoptó un enfoque cualitativo basado en el análisis documental. Para ello se realizó una búsqueda en bases de datos académicas (WoS, Scopus, JSTOR, EBSCO, HeinOnline, SciELO) y en archivos de prensa digital colombiana. Se emplearon palabras clave en español e inglés junto con operadores booleanos. Luego, la información fue triangulada entre fuentes académicas, normativas y periodísticas y, posteriormente, codificada y categorizada para identificar patrones en los casos de destrucción de obras. La selección de la muestra de casos respondió a tres criterios de

inclusión específicos: (i) criterios espaciales y de representatividad, contrastando tres hitos del hemisferio norte (Estados Unidos y Reino Unido) con dos expresiones del contexto sur global (Colombia); (ii) criterios de tipología de propiedad y origen de la agresión, seleccionando casos donde la destrucción provino del poder económico privado en tensión con la ideología (Rivera y Calle Arango), del coleccionismo privado e íntimo (Sutherland), y del poder burocrático o institucional en el espacio público (Serra y el colectivo feminista en Bogotá); y (iii) criterios de soporte material, priorizando el muralismo y la escultura monumental *site-specific* por ser las manifestaciones artísticas más vulnerables a los conflictos de propiedad inmobiliaria.

Objetivo general: Analizar cómo la desaparición física de una obra de arte puede activar su expansión conceptual, jurídica y política, a partir del estudio de casos de destrucción y del derecho moral de integridad.

Objetivos específicos: (i) Examinar la destrucción de obras como acto de censura y vulneración del derecho moral de integridad; (ii) describir el marco normativo del derecho moral de integridad en la normativa andina (Decisión 351/1993) y colombiana (Ley 23/1982); (iii) analizar casos emblemáticos (Rivera, Sutherland, Serra) y dos casos colombianos (mural de Gabriel Calle Arango en Medellín y mural "Las Cuchas Tenían Razón" en Bogotá); (iv) explorar la noción de "obra desbordada" y la reconstitución como contranarrativa.

Hallazgos: La destrucción de una obra constituye una violación del derecho moral a la integridad, pero, paradójicamente, amplía su significado y la inmortaliza simbólicamente. Los casos analizados muestran que la desaparición física transforma la obra en un archivo, un relato y una presencia simbólica que perdura en la memoria colectiva. En Colombia, la destrucción de los murales de Calle Arango (por intereses comerciales privados) y de "Las Cuchas Tenían Razón" (por censura institucional) evidencia la tensión entre el poder económico y el público y la creación artística. El derecho moral de integridad, respaldado por la normativa andina, enfrenta limitaciones prácticas como el acceso desigual a la justicia y el conflicto con los derechos comunitarios en el arte público. La obra destruida, a diferencia

del arte efímero, se expande conceptualmente al ser documentada, debatida y, en ocasiones, reconstituida por su autor.

Pregunta de investigación transversal: ¿Qué pasa cuando la obra desaparece? Esta interrogante funciona como una provocación que desestabiliza las nociones de permanencia, autoría y valor en el arte y, además, plantea una cuestión clave para el derecho de autor que nos permite, a través del presente artículo, analizar cómo la desaparición física de una obra puede activar, paradójicamente, su expansión conceptual, jurídica e incluso política. Para lograr este objetivo, se abordan casos de estudio, entre ellos la destrucción del mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center, un evento que, en este caso, supuso el encuentro simbólico entre el arte de izquierda latinoamericano y el corazón del capitalismo estadounidense.

Este artículo plantea que la destrucción de una obra constituye un acto de vulneración del derecho moral de integridad del autor, en este caso, un artista. Este derecho, que salvaguarda el vínculo espiritual entre el creador y su obra, puede concebirse como una forma de resistencia frente a otras lógicas represivas o, incluso, si se quiere, ‘extractivistas’, que la consideran una simple mercancía.

Como aportes, se señala que cuando se destruyen físicamente los soportes de la obra como se ilustrará en otros casos, incluyendo el retrato de Churchill por Sutherland o el "Arco Inclinado" en el que Richard Serra inmortalizó sus mensajes y las controversias asociadas, o en el caso de Colombia un mural de Gabriel Calle Arango en Medellín por intereses comerciales y el borrado del mural activista "Las Cuchas Tenían Razón" en Bogotá, se genera un escenario de tensión entre el poder y creación, el cual, debe ser abordado como problema jurídico en tanto que allí confluyen diversos intereses jurídicos tutelados.

La pertinencia de esta discusión es clave en el escenario jurídico contemporáneo, especialmente en un contexto caracterizado por la gentrificación urbana, la privatización acelerada del espacio público y la reconfiguración digital de la propiedad. Allí, las tensiones entre el derecho absoluto de dominio (propiedad privada) y los derechos de la personalidad del artista (derechos morales) han alcanzado una complejidad sin precedentes. En este sentido, el vacío normativo y preventivo en la gestión de las obras de arte público emplazadas en soportes ajenos sitúa a los creadores en una situación de asimetría jurídica.

La discusión aborda la defensa del arte mediante el derecho moral de integridad, un concepto jurídico consagrado en normativas como el Convenio de Berna de 1886, la Decisión 351/1993/CAN y la Ley 23 de 1982. Sin embargo, se exploran las limitaciones de esta defensa, como el dilema del arte público rechazado por la comunidad y la brecha de acceso a la justicia para los artistas. También en este artículo se cuestiona si la ‘inmortalidad simbólica’, como concepto, constituye una retribución suficiente ante la pérdida física de la obra.

Finalmente, se concluye con la premisa de que la destrucción de una obra, más que un acto de poder que atenta contra la integridad del autor, constituye una clara vulneración de un derecho de carácter supranacional, cuya prevalencia está garantizada por el propio ordenamiento jurídico comunitario andino y que debe ser conocido y defendido activamente por los creadores. No en vano, la desaparición física de la obra, a diferencia de la desmaterialización estratégica propia del arte efímero, irónicamente expande su significado; esto quiere decir que, aunque se pueda destruir el cuerpo material de una obra, su mensaje puede renacer con una fuerza aun mayor.

La búsqueda se guió por varias palabras clave en español e inglés para asegurar una cobertura amplia. Los términos principales fueron "derecho moral de integridad", "destrucción de arte", "censura artística", "arte público" y "propiedad intelectual". Sus contrapartes en inglés, “*moral rights*”, “*art destruction*”, “*art censorship*”, “*public art*” e “*intellectual property*”, fueron clave para acceder al debate anglosajón, especialmente en relación con los casos de Rivera y Serra.

Con la finalidad de afinar la búsqueda, se emplearon operadores booleanos como AND y OR para precisarla, combinando términos como ("derecho moral" OR "moral rights") AND ("destrucción" OR "destruction"). Se dio prioridad a la base de datos SciELO y a la revisión de archivos de prensa digital de medios relevantes en el contexto latinoamericano y colombiano, con el objetivo de documentar adecuadamente los casos de Gabriel Calle Arango en Medellín y del mural “Las Cuchas Tenían Razón” en Bogotá. Posteriormente se llevó a cabo un proceso de triangulación de la información. Los datos provenientes de medios periodísticos fueron verificados y contextualizados junto con los resultados de estudios

académicos y con la legislación aplicable. Esta combinación de fuentes permitió validar los hechos y elaborar una interpretación que, además de describir los acontecimientos, los analice en el marco jurídico del derecho de autor.

Con lo anterior, el análisis se basó en codificar y categorizar la información obtenida para detectar patrones y conexiones entre los diferentes casos. Se analizó la constante tensión entre mecenas y artista, el papel del poder económico e institucional como agente de censura y la manera en que la obra responde mediante su expansión simbólica y su reconfiguración; este proceso de síntesis interpretativa nos permitió formular la tesis principal sobre la destrucción de las obras como un factor de transformación, al tiempo que consideramos el derecho moral del autor como una herramienta de resistencia.

RESULTADOS

DEL ACTO DE BORRADO A LA DISOLUCIÓN MATERIAL COMO CENSURA

Se considera la obra de arte como algo que debe embellecer el espacio y, sobre todo, consolidar la ideología dominante del lugar donde se encuentra; en este sentido, se espera que el arte actúe como símbolo del poder y refleje su grandeza. De acuerdo con García Escudero (1952), esta expectativa genera una tensión permanente entre la libre expresión y el control, un dilema histórico entre la creación y el poder.

En este contexto, el artista entra en este acuerdo con sus propios objetivos, puesto que, además de necesitar recursos para vivir y crear, tiene una visión, una voz y una postura ideológica. Cuando recibe un encargo, más que como la ejecución de un diseño ajeno, debe verse como una oportunidad para mostrar su propio mundo conceptual y estético en un espacio visible.

De hecho, en el caso de los muralistas, el artista ve el muro como una extensión de su taller y una ventana para hablarle a la sociedad, no en vano, desde el principio, en esta relación existen dos proyectos que pueden ser diferentes: el del mecenas, que quiere afirmar su visión del mundo, y el del artista, que muchas veces busca cuestionarla, y así, la obra nace con una contradicción interna.

Por lo anterior el equilibrio se rompe cuando la visión del artista se manifiesta de forma tal que esta por ser tan explícita no puede ser asimilada por la narrativa del mecenas, siendo este un gesto o símbolo que revela la tensión y la transforma en un conflicto abierto, en este sentido, a través de este acto se ejerce una forma de censura figurativa donde la imagen misma se vuelve el centro de la disputa ideológica (Islas, 2008).

Al incorporar un elemento que contrasta ideológicamente con su contexto, el artista afirma su dominio intelectual sobre la obra, señalando que su condición de creador es incuestionable y que la pieza no constituye un objeto decorativo sumiso, sino un texto dinámico y crítico. Este gesto convierte al artista, de ser un simple prestador de servicios estéticos, en un agente político que se integra a sí mismo y a su ideología en las estructuras de poder.

En este contexto, podemos afirmar que el espíritu de la obra, su contenido político, no puede ser adquirido ni manejado. El arte se opone a su condición de mercancía para confirmar su capacidad como elemento de disidencia. En este contexto, la censura se presenta como un indicio del autoritarismo que intenta acallar esas voces (Sanglard et al., 2024; Pineda Bermúdez, 2023). De este modo, cualquier pieza artística encargada que nace dentro de una tensión en la que el soporte que la acoge se convierte en un espacio repleto de significados, al mismo tiempo, dentro del ámbito de la propiedad privada o institucional y del de la expresión artística (Castilho Costa & de Sousa Junior, 2018).

Esta dualidad transforma el soporte de la obra en un campo de batalla simbólico, un espacio donde se negocian, se confrontan y, a veces, se rompen las relaciones entre el poder y la creación. El conflicto que surge de esta relación es, en esencia, una consecuencia casi inevitable del choque entre dos lógicas: la del capital o del poder hegemónico, que persigue el control, la legitimación y la incorporación del arte a su propia narrativa, y la del artista, que busca la autonomía expresiva y la afirmación de una visión del mundo.

Así, cuando el diálogo se agota, el poder emplea su recurso más definitivo: la destrucción; no en vano, eliminar una obra es una manifestación de violencia iconoclasta, una forma de censura material que busca resolver por la fuerza la contradicción que la obra planteó (Vargas-Álvarez, 2020; Yoldi & Gozgou, 2009).

El caso arquetípico es la destrucción del mural titulado ‘El hombre controlador del universo’. La historia de su creación y demolición ilustra perfectamente el choque entre la retórica artística y el poder del capital (Scott 1977). En 1932, Nelson Rockefeller comisionó al muralista Diego Rivera, de conocidas simpatías comunistas, para el vestíbulo del Rockefeller Center, en un acto que se convirtió en un hito sobre la destrucción y la reconstrucción del legado artístico (Apel, 1999).



Figura 1. Diego Rivera pintando su mural ‘El hombre controlador del universo’ en el Rockefeller Center, NY. Fuente: PBS (s.f.)

El tema acordado era una visión del progreso humano: “El hombre, controlador del universo, mirando con incertidumbre, pero con esperanza y una visión elevada hacia la elección de un nuevo y mejor futuro”. Rivera presentó un boceto que fue aprobado; sin embargo, al ejecutar el fresco, su visión se materializó sin ambigüedades, ya que, en el cruce de caminos, un obrero controlaba la maquinaria del universo rodeado por las depravaciones del capitalismo y las virtudes de un futuro socialista.

De hecho, el punto de quiebre, el gesto que hizo imposible cualquier conciliación, fue la inclusión de un retrato reconocible de Vladimir Lenin, líder de la revolución soviética, enlazando la mano de varios trabajadores (Scott, 1977). Para los Rockefeller, esto fue una afrenta intolerable, una glorificación del comunismo en el vestíbulo de su templo capitalista.

La obra había cruzado la línea de la metáfora para convertirse en propaganda explícita (Apel, 1999).



Figura 2. 'El hombre controlador del universo'. Fuente: Marín (2000).

Rockefeller le exigió a Rivera, por escrito, que reemplazara el rostro de Lenin por el de un personaje anónimo. Rivera se negó rotundamente, defendiendo su integridad artística y ofreciendo, como contrapropuesta, añadir un retrato de Abraham Lincoln en el lado opuesto para "equilibrar" la composición. La negociación fracasó. Rivera fue despedido, se le pagó la totalidad de su comisión y se le prohibió el acceso al edificio.

Durante casi un año, el mural permaneció cubierto. Finalmente, a medianoche del 9 de febrero de 1934, un equipo de obreros, por orden directa de la familia Rockefeller, recibió la orden de destruir la obra. Armados con mazos, demolieron el fresco, reduciendo a escombros meses de trabajo y una de las piezas más polémicas de la época. Fue un acto de borrado literal, un ejercicio de poder absoluto del propietario sobre el creador (Scott, 1977).

Este acto de destrucción por razones ideológicas o de gusto personal no es único. En 1954, el Parlamento británico encargó al artista Graham Sutherland un retrato de Winston Churchill para su octogésimo cumpleaños. Churchill detestó la obra, considerándola una representación grotesca que lo hacía parecer débil y decrepito. Tras su exhibición pública, la pintura fue llevada a la casa de campo de Churchill y, como se reveló años después, fue destruida en secreto por orden de su esposa, Lady Clementine, para vengar el honor de su marido.

Otro caso icónico es el —ya mencionado en líneas anteriores— de la escultura "Tilted Arc" o Arco Inclinado de Richard Serra, una monumental pared de acero oxidado de 36 metros de largo, instalada en la Federal Plaza de Nueva York en 1981.



Figura 3: Retrato de Richard Serra posando con su enorme escultura de acero, "Tilted Arc" (1981), en Federal Plaza, Nueva York. Fuente: Morris (1981)

La obra, comisionada por el gobierno, generó una inmensa controversia entre los trabajadores de los edificios circundantes, quienes la consideraban una barrera fea y opresiva. Tras años de debate y audiencias públicas, y en contra de la voluntad explícita del artista, la obra fue desmontada y retirada en 1989, un acto que Serra consideró su destrucción, pues fue creada para ese sitio específico.

En todos estos casos, la disolución de la materia es el último recurso del poder —ya sea económico, político o personal— para reafirmar su control. Sin embargo, este acto de aniquilación física produce un efecto paradójico. Al intentar borrar las obras para siempre, sus destructores terminaron por inmortalizar sus mensajes y las controversias que las rodearon. La ausencia física se convirtió en una presencia simbólica aun más potente.

El mural de Rivera se erige como un emblema de la resistencia artística anticapitalista. El retrato perdido de Churchill es legendario, un símbolo del poder de un sujeto para borrar su propia imagen (Apel, 1999). Y "Tilted Arc" es el caso de estudio por excelencia en los debates sobre arte público y censura; por lo anterior, el acto de borrado que fue concebido para poner fin a la disputa terminó convirtiéndose en un detonante que, como yo lo advertí, expandió sus significados y garantizó su pervivencia en la memoria colectiva.

EL DERECHO MORAL DE INTEGRIDAD

Con el fin de comprender este conflicto que se desata cuando una obra es alterada o destruido, debemos trascender el debate sobre la propiedad material, y para ello, es necesario precisar que toda obra de arte existe en una doble dimensión de una parte es un objeto físico o el *corpus mechanicum*, pero también es la encarnación de una idea o un *corpus mysticum* que representa la expresión intangible del intelecto y la sensibilidad de su creador (Vanbrabant, 2005).

De hecho, los sistemas jurídicos han logrado reflejar esta dualidad mediante dos familias de derechos en tensión: los derechos patrimoniales y los morales. Los primeros gobiernan la obra en su condición de objeto, su "cuerpo" tangible y susceptible de ser tratado como mercancía, al permitir licenciar, vender o heredar, entre otros actos, el soporte material, otorgando al propietario el control sobre la existencia física de la obra (Vargas-Chaves, 2026).

Frente a esta lógica material, emergen los derechos morales, que protegen el "alma" de la obra y reconocen el vínculo indisoluble y personalísimo entre el artista y su creación, en tanto conjunto de facultades reconocidas en la Decisión 351 de 1993 de la Comunidad Andina y en el Convenio de Berna de 1886, cuyo artículo 6 bis consagra los derechos a la paternidad y a la integridad. Mediante dichas facultades, el artista puede oponerse a cualquier deformación o mutilación de su obra que cause perjuicio a su honor o reputación, independientemente de la transferencia de sus derechos patrimoniales (Caballero Leal, 2004).

En el ámbito regional, la Decisión 351 de 1993 de la Comunidad Andina incorpora estos principios al ordenamiento jurídico de los países miembros, incluida Colombia. Como

norma supranacional, sus disposiciones refuerzan el carácter inalienable, irrenunciable e imprescriptible de los derechos morales, creando un poderoso escudo jurídico para los creadores (Bernal-Sánchez y Conde-Gutiérrez, 2017). A nivel nacional, en conjunto con la citada Decisión 351 de 1993, la Ley 23 de 1982 faculta, a través de su artículo 30, explícitamente al autor para "oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otra modificación de la obra". Esta base normativa se refuerza con una jurisprudencia uniforme y vinculante. A nivel nacional, la Corte Constitucional colombiana, en sentencias como las C-276 de 1996 y C-155 de 1998, ha reconocido que los derechos morales de autor tienen carácter fundamental por su relación con la dignidad humana, la personalidad jurídica y el libre desarrollo de la personalidad del creador.

Adicional a lo anterior, cabe precisar que dicho marco regulatorio constituye la herramienta procesal que un artista debe invocar para la defensa activa de su creación frente a cualquier acto que la amenace. Sin embargo, por sólido que sea dicho marco, permanecerá inerte si el artista no lo ejerce. La protección no es automática; requiere que el creador asuma un rol activo. El desconocimiento de estas normas constituye su principal vulnerabilidad, lo que le impide negociar en condiciones de igualdad o reaccionar de manera informada ante una agresión contra su obra (Caballero Leal, 2004).

Por lo anterior, intentar comprender el derecho moral de integridad constituye una resistencia preventiva que le permite al artista defender su relación con la obra. Este hecho cobra aún más importancia ante nuevos retos, como la censura en plataformas digitales, que afecta, por ejemplo, a la forma en que se muestra y se percibe el arte en el espacio público global (Lara-Navarro & Argilés-Martínez, 2022).

De igual manera, esta perspectiva muestra la tensión entre diferentes tradiciones legales: el derecho continental, que Colombia ha adoptado, apoya el sistema de derechos morales; por otro lado, la tradición anglosajona, que históricamente da prioridad al derecho de propiedad, representa la lógica que este sistema busca equilibrar (Treece, 1968).

Desde nuestra óptica, y coincidiendo con Bruce (2014), la destrucción del mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center es un ejemplo claro de esa división; de hecho, aunque fue una acción "legal" según la lógica de la propiedad, desde la perspectiva que protege el

alma de la obra fue una clara transgresión. No en vano, en la actualidad, un acto similar en Colombia podría enfrentar las medidas legales diseñadas para evitarlo.

En resumen, el derecho de integridad, más allá de ser una idea, es también una herramienta legal cuya defensa depende de la apropiación de los artistas, y aquí la verdadera protección del legado creativo radica en su capacidad de usar el marco jurídico como una extensión de su voluntad, asegurando que el alma de su obra pueda defenderse tanto como se puede vender su parte material.

LA EXPANSIÓN DE LA OBRA DESTRUIDA

En la relación dialéctica que existe entre el poder y la creación artística, la destrucción material de una obra no necesariamente representa su conclusión definitiva, puesto que frecuentemente, este acto se convierte en el detonante de una transformación en la que, como ya se advirtió, la aniquilación física propicia una expansión conceptual, de allí que el intento de eliminar una obra, motivado a menudo por el temor que esta suscita, puede paradójicamente garantizar su permanencia y multiplicar sus formas de existencia (Freedberg & da Silva Corrêa, 2021).

De hecho, la disolución material de la obra puede marcar el inicio de un proceso de desbordamiento donde la creación artística trasciende sus límites originales para subsistir como fuerza cultural, manifestándose mediante el archivo, el relato y la reconstitución como actos políticos, lo que evidencia que el arte censurado al final busca una "circulación alternativa" (Pino Villar, 2016), de este modo, la obra persiste en una memoria casi subterránea, resistiendo a los mecanismos de censura (Gauna Quiroz, 2024).

Sin embargo, la tesis de la expansión simbólica requiere un análisis crítico frente a las posturas formalistas de la teoría del arte y del derecho de bienes. Por un lado, la mitificación de la ausencia puede servir como consuelo que oculta la pérdida irreversible de la experiencia estética directa, que no puede ser plenamente sustituida ni por el discurso ni por el registro documental. Por otro lado, desde una perspectiva económica y de mercado, la destrucción elimina la posibilidad de explotar patrimonialmente la obra original y agrava la situación material del artista. Además, celebrar sin cuestionamientos esta 'pervivencia

espectral' implica el riesgo de legitimar indirectamente el acto iconoclasta, recurriendo al daño moral al creador para justificar un fetiche teórico en el que la censura se considera, erróneamente, un valor agregado.

Así, pues, cuando la obra es silenciada, deja tras de sí una ausencia significativa que va más allá de lo poético y adquiere una relevancia jurídica que, como ya advertimos, implica entender que la destrucción de la obra constituye, en sí misma, la consumación de una violación del derecho moral de integridad del artista.

Se trata de un acto ilícito que reafirma el carácter transgresor del arte frente al poder (Pezzi Parode & Zapata, 2018), lo que otorga al creador el derecho a acudir a la justicia para obtener reparación. No en vano, en este contexto, el archivo adquiere un estatus decisivo, en el que las fotografías, bocetos y registros documentales de la obra destruida pueden superar su función de testimonio visual y convertirse en pruebas en un eventual litigio, ya que permiten demostrar el estado original de la obra, su mérito y la magnitud del daño causado.

Para el artista contemporáneo, esta documentación del proceso creativo y de la obra final puede constituir la base de una estrategia de protección, ya que un archivo detallado proporciona el fundamento fáctico para solicitar con éxito la protección legal de la integridad de la obra, incluso tras su desaparición física. De forma paralela, la polémica y el debate público que el artista pueda generar contribuyen a la construcción del valor y de la reputación de la obra ante la sociedad, elementos que el derecho moral de integridad procura proteger. En efecto, que el valor de la obra cuente con una validación pública y reconocida puede aumentar la probabilidad de que un juez reconozca el perjuicio padecido. Asimismo, la narrativa pública puede reforzar la acción judicial, puesto que el artista puede utilizar medios y plataformas digitales para construir un caso público que acompañe su estrategia jurídica.

. Así, se legitima el reclamo y se enfrenta la censura que también se manifiesta en el ámbito virtual, como lo evidencian experiencias recientes de diversos museos (Liendo, 2022). Es más, el acto de reconstitución, ejemplificado por la intervención de Rivera en México, puede asimismo inscribirse en una lógica de reparación jurídica. Un artista actual podría argumentar ante un tribunal que la forma más idónea de reparar el daño moral es,

precisamente, obtener los medios para que la obra renazca en otro lugar, bajo el control íntegro de su creador.

Esta "reparación en especie" —financiar la resurrección de la obra como remedio de su asesinato— es una interpretación poderosa del derecho a la integridad. No se limita a una compensación económica, sino que busca restaurar el acto creativo violentamente interrumpido, otorgando un nuevo cuerpo material al alma de la obra.

En conclusión, el desbordamiento de la obra destruida no tiene por qué ser un fenómeno póstumo, puede ser el resultado de una defensa por parte del artista, quien puede recurrir a la protección del derecho moral de integridad, usando el archivo como prueba y el relato como presión, siendo esta es la mejor forma de asegurar que la historia y también la justicia reconozcan que destruir un muro nunca será suficiente para aniquilar una idea.

LA RECONSTITUCIÓN COMO ACTO POLÍTICO DE CONTRANARRATIVA

Mientras el archivo y el relato aseguran la supervivencia de la obra, la reconstitución material, por su parte, constituye la máxima expresión de resistencia, según el planteamiento de Marxen (2022). Por ende, la creación de una nueva versión de la obra destruida no implica una duplicación nostálgica, sino que constituye una poderosa contranarrativa. Para nosotros, al igual que para Cabrera Sánchez (2016), en esencia, este proceso representa la respuesta del artista que reclama la última palabra o, si se quiere, un acto político que rechaza el borrado impuesto por el poder y explora las paradojas éticas frente a la opresión.

Asimismo, este acto de recreación puede suponer una re-enunciación en la que el artista reemite su discurso en un contexto de plena soberanía narrativa, ya que, al estar liberado de las restricciones impuestas por el mecenas, el acto de crear se convierte en su declaración de independencia ideológica. Este es un gesto que puede interpretarse como una auténtica "insubordinación de los signos" (Richard, 1994), reafirmando así el control absoluto del artista sobre el mensaje.

Con todo, la nueva obra adquiere relevancia en su dimensión espacial, al trasladar el mural desde el centro hegemónico que lo rechazó hacia un territorio propio, el artista lleva a cabo un gesto decolonial (Mignolo & Gómez Moreno, 2021). En el caso de Latinoamérica,

ello constituye una repatriación simbólica que rechaza la censura impuesta por ese "norte global" frecuentemente vinculado a movimientos artísticos canónicos (Castellanos, 2008), reafirma al sur como un espacio de producción autónoma y contribuye al fortalecimiento de las identidades sociales locales (Giménez, 2007).

Desde nuestro punto de vista, este renacimiento produce una obra fortalecida, frecuentemente de mayor escala y con una carga crítica explícita, en la que el mural reconstituido, que, por cierto, no será idéntico al original, representará una versión evolucionada o un proceso comparable a otras formas de reconstitución social y política (Lanzaro, 1985). En el caso de las modificaciones y añadidos, como los retratos de sus censores, estos constituyen las cicatrices de su batalla y evidencian su historia incorporada en el nuevo cuerpo de la obra, lo que constituye una táctica eficaz en el muralismo de resistencia (Castellanos, 2017).

Al final, la obra reconstituida se convierte en un archivo de sí misma. Testifica no solo la visión original, sino también el acto de violencia que intentó silenciarla. El arte funciona como un vehículo de memoria frente a la violencia política y permite complejas transformaciones subjetivas (Villa-Gómez & Avendaño-Ramírez, 2017). La censura deja de ser un evento externo para convertirse en un elemento constitutivo de la obra. El retrato de Rockefeller es la prueba documental del conflicto.

Esta estrategia es la subversión definitiva del acto de borrado. El poder que intentó dominar mediante la destrucción queda encapsulado e inmortalizado en la obra que quiso aniquilar. En esta inversión, el censor se convierte en un prisionero del relato del artista. Dicha tentativa de eliminación se transforma, al final, en una condena a la exposición permanente, o más bien en una clara insubordinación de los signos frente al poder (Richard, 1994).

Por lo tanto, la obra reconstituida es un palimpsesto en cuya superficie se superponen la visión original, la memoria de su desaparición y el triunfo de su resurrección. Aquí ya no es solo arte, sino que es simultáneamente una pieza artística, un documento histórico y un monumento, que nos demuestra que la creación, cuando es atacada, puede renacer con una voz más potente, confirmando el espíritu del arte como activismo (Felshin, 2001).

LA NOCIÓN DE LA OBRA DESBORDADA

Como resultado de todo el proceso descrito anteriormente, la noción de la obra deja de definirse únicamente como un objeto estático y singular que ocupa un muro y trasciende sus límites originales, y pasa a ser un sistema complejo. Al igual que Cornago (1978), afirmamos que este fenómeno, en el que la creación se enfrenta al poder, revela las resistencias inherentes a la representación misma (Villa-Gómez & Avendaño-Ramírez, 2017).

En el caso de Diego Rivera, su obra se configura como el conjunto indivisible del mural original, su presencia espectral en el Rockefeller Center, el archivo de resistencia de Lucienne Bloch, la leyenda discursiva y su versión reconstituida en México, constituyéndose este caso como el arquetipo de una obra que se expande a partir de la agresión y evidenciando cómo el arte y la memoria se entrelazan para resistir la violencia.

Esta situación también se observa en otros casos polémicos, como *Tilted Arc* de Richard Serra, donde la obra trascendió su dimensión material para convertirse en un referente de estudio del arte público, o, si se quiere, en un precedente jurídico y un símbolo persistente de la fricción entre la visión del artista y la burocracia. En la actualidad, su ausencia cobra mayor relevancia que su presencia física original.

En este mismo contexto, la destrucción de los Budas de Bamiyán en 2001, considerada una tragedia cultural, los convirtió en un símbolo universal de la pérdida del patrimonio mundial. En la actualidad, la obra persiste como recuerdo universal, registro digital y proyecciones lumínicas en los espacios vacíos. Para Bazcko (2005), el acto iconoclasta dejó una huella indeleble en los imaginarios sociales y en la conciencia global, convirtiéndose en una esperanza colectiva.

Así pues, aunque el artista actúe como agente de la destrucción, el desbordamiento persiste. No en vano, en *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), Ai Weiwei documenta un evento performático; allí, la obra se expande del objeto al gesto, al debate y al registro fotográfico, desafiando concepciones tradicionales y planteando la pregunta "¿Pero esto es arte?" al considerar el arte como un acto de activismo (Felshin, 2001).

Todos estos casos evidencian un patrón común: la disolución o el desplazamiento del objeto material, lo que obliga a la obra a buscar nuevos soportes para subsistir, como el archivo, el debate, la memoria digital o el discurso crítico. La obra resiste quedar confinada a una única forma o representación (Cornago, 1978).

Además, este desbordamiento constituye una victoria de la creación frente a la censura y la materialidad, demostrando que el sentido de una obra se despliega en la red de ideas y recuerdos que genera, por ello al promover su descomposición, la autoridad dominante desencadena de manera involuntaria la capacidad expansiva de la creación, y también al liberarse de su soporte físico, la obra circula por distintos medios, territorios y generaciones, transformándose en el proceso. En suma, la obra destruida o desmaterializada, en su estado expandido, se convierte en un monumento más complejo y duradero, o, lo que es lo mismo, en un monumento a la resistencia, la memoria y el debate que la originó.

DEL ROCKEFELLER CENTER EN NUEVA YORK, A MEDELLÍN Y BOGOTÁ

El enfrentamiento que culminó con la destrucción del mural de Diego Rivera en Nueva York nos ilustró la tensión entre la creación artística y el poder, ya sea económico o institucional. Dicha disputa por la integridad de la obra y el derecho del artista a preservar su voz frente al derecho del propietario también repercute en el sur global, donde la protección del arte y la aplicación de los derechos morales en obras públicas han cobrado relevancia central (López Benítez, 2021).

La historia reciente de Colombia nos ofrece ejemplos que evidencian la vigencia de este conflicto. En Medellín, un mural de Gabriel Calle Arango formó parte de la arquitectura de un centro comercial desde su fundación, convirtiéndose en un elemento clave de la identidad del espacio, de la memoria visual de varias generaciones y del patrimonio artístico de la ciudad. Esta obra, junto con el edificio, envejeció. Allí, el conflicto surgió en 2011, cuando la administración decidió destruir el mural bajo el argumento de una “remodelación”.

Desde nuestro punto de vista, este acto es un claro paralelo con el caso de Rivera y ha sido analizado como ejemplo de la tensión en torno al derecho a la integridad de la obra artística (Vargas-Chaves et al., 2021), al prevalecer el interés económico sobre el valor

cultural. Y es que el derecho de propiedad sobre el muro se ejerció de manera absoluta, sin considerar el derecho moral del creador, lo que evidencia la complejidad de defender estos derechos (Palacio Puerta et al., 2025). Así, el mural fue considerado una superficie obsoleta que debía reemplazarse.



Figura 4. Mural intervenido en el Centro Comercial San Diego. Fuente: El Colombiano (2013-05-10)

En este caso, la resistencia se expresó a través de la voz del propio artista. La protesta pública de Gabriel Calle Arango y el debate generado en la comunidad artística y en los medios locales amplificaron el alcance de su denuncia. En últimas, aunque la obra física no pudo preservarse, su desaparición evidenció la vulnerabilidad del patrimonio artístico en espacios privados y comerciales y generó una reflexión colectiva sobre la responsabilidad de estos actores en la preservación cultural. El mural de Calle Arango, al igual que el de Rivera, permaneció en el debate público como testimonio de la supremacía del capital sobre la memoria.

Mientras el caso de Medellín refleja el conflicto con el poder económico privado, un hecho en Bogotá ejemplifica la tensión con el poder institucional: el mural "Las Cuchas Tenían Razón", que se convirtió en una declaración política surgida del activismo feminista y el arte urbano. Su mensaje fue una reivindicación directa y una voz disidente en el espacio público, articulando debates sociales urgentes.



Figura 5: Fragmento del mural 'Las cuchas tenían razón'. Fuente: HJCK (2025).

Este conflicto se hizo notorio con la eliminación del mural en 2021 por parte de entidades distritales, que lo justificaron como "limpieza" o "recuperación del espacio público". Sin embargo, esto también debe entenderse como un acto de censura directa dirigido a silenciar expresiones artísticas que desafían las narrativas dominantes (Skowlund, 2025).

Aquí, la aplicación de pintura blanca sobre el mural fue una estrategia política para suprimir una narrativa incómoda, situando al poder institucional como administrador del orden y como ente competente para ejercer una violencia simbólica al eliminar una expresión que cuestionaba los relatos oficiales y las voces autorizadas (Franco-Daza et al., 2025).

En el ámbito digital, la resistencia se amplificó cuando la imagen del mural borrado se viralizó en redes sociales, lo que provocó una reacción inmediata de indignación y solidaridad que trascendió la ciudad. El mensaje "Las Cuchas Tenían Razón" se reprodujo en carteles, incluso en camisetas y en otros tipos de publicaciones, superando el muro original. Esta obra, destruida físicamente, resurgió como símbolo viral de la lucha feminista y de la defensa de la libertad de expresión.

De cualquier manera, estos dos casos colombianos, aunque distintos, revelan una estructura común en la que el poder, tanto privado como público, ejerce su dominio para

eliminar obras, vulnerando la integridad del artista y su vínculo con la comunidad. Además, ambos casos demuestran que la lucha de Rivera inició un debate sobre la autoría y la resistencia que sigue vigente en las paredes de Latinoamérica.

DISCUSIÓN

El recorrido de este artículo ha buscado responder a una pregunta que emana de la práctica artística: ¿Qué sucede cuando la obra desaparece por la fuerza? Aquí, la recapitulación de este problema nos sitúa ante la destrucción del arte, un fenómeno violento que genera interrogantes y, al final, se expone una tensión en la que colisionan el derecho de propiedad, la libertad de expresión y las ideologías dominantes (Vargas-Álvarez, 2020; Yoldi & Gozgou, 2009).

En este sentido, queda claro que el problema no radica únicamente en la destrucción de un objeto, sino en la anulación de un discurso. Una situación implica la vulneración de un vínculo espiritual entre el creador y su obra, así como un conflicto que la teoría describe como la tensión entre el corpus mechanicum, entendido como el soporte físico, y el corpus mysticum, que es la esencia creativa (Vanbrabant, 2005). Esta confrontación se ha manifestado con especial intensidad en el ámbito del arte público y mural.

Asimismo, evidenciamos que la desaparición física de una obra constituye un acto de poder orientado a restaurar un orden simbólico percibido como amenazado. Para nosotros, esta forma de censura figurativa impone una voluntad externa sobre la autonomía creativa, ya sea por parte del capital, la burocracia o el poder institucional. De hecho, algunos autores, como Islas (2008) y Sanglard et al. (2024), afirman que la censura del arte representa con frecuencia un síntoma directo de tendencias autoritarias en la sociedad.

En contextos como el colombiano, estos derechos han sido incluso propuestos como derechos de carácter fundamental (Bernal-Sánchez & Conde-Gutiérrez 2017) al incorporarse al bloque de constitucionalidad y al ser parte del ordenamiento jurídico comunitario andino. Por otra parte, este enfoque está respaldado por una sólida normativa internacional y nacional y constituye una herramienta de resistencia que los artistas deben conocer.

Por su parte. Heide (1996) invita a reconocer los desafíos que enfrenta este argumento, pues la defensa del derecho moral a la integridad no siempre presenta límites claros. Esto se explica en la medida en que existen zonas grises, como el deterioro natural de una obra, lo que plantea la pregunta: ¿Hasta qué punto el propietario de un edificio está obligado a conservar indefinidamente un mural en ruinas?

Asimismo, el citado caso de "Tilted Arc" de Richard Serra evidencia una limitación importante: el papel de la comunidad en el arte público. Aquí se abre un complejo debate sobre los usos creativos de la obra frente al derecho de los ciudadanos a acceder al arte y a la cultura (Valicenti, 2017). La defensa a ultranza de la integridad del artista puede percibirse como un gesto autoritario que ignora el bienestar del público.

Otra limitación es la brecha entre la existencia de la ley y el acceso a la justicia. Aunque hemos defendido el conocimiento de la normativa como una herramienta de empoderamiento para los creadores (Caballero Leal, 2004), la realidad es que, para muchos artistas, costear una defensa legal es una barrera insuperable. Esto convierte al derecho en una protección más teórica que práctica.

Finalmente, debemos cuestionar si la "expansión" simbólica es siempre una victoria, ya que, si bien el relato confiere una nueva vida a la creación, esta puede ser un consuelo ante la pérdida real de la obra cuya función, ya sea estética o de activismo (Felshin, 2001), se ve truncada. EL problema radica en que la experiencia estética directa se pierde para siempre y ningún discurso puede reemplazarla por completo.

Con todo y a pesar de estas complejidades, la reflexión final apunta a un camino a seguir para los artistas, quienes deben entender que la implicación consiste en evolucionar de un rol de creador a uno de creador-agente, integrando la alfabetización jurídica como parte esencial de su práctica y siendo verdaderos interlocutores informados para defender su trabajo.

La implicación más importante para las instituciones financiadoras, las entidades del Estado y los mecenas conlleva una exigencia de responsabilidad pedagógica y contractual. En Vargas-Chaves et al. (2021) sostenemos que es necesario establecer mecanismos

contractuales y normativos concretos que equilibren la relación entre el titular del soporte y el autor. En la contratación civil y comercial, es posible contemplar una cláusula de salvaguarda de integridad y reubicación preferente en los contratos de comisión de obra pública o comercial, la cual, debe exigir que, en caso de remodelación o demolición, el propietario notifique al artista con un tiempo razonable de antelación y le otorgue la primera opción para desmontar, trasladar o adquirir el soporte, a cargo de la entidad contratante, bajo sanción de una cláusula penal pecuniaria ajustada al daño moral.

Además, cabría considerar que los planes de ordenamiento territorial (POT) incluyan un registro de obras de arte en el espacio público y establezcan que no se expida ninguna licencia de demolición ni de modificación estructural sobre inmuebles con piezas catalogadas sin el concepto previo favorable del Ministerio de Culturas o de la autoridad competente. Esto garantizaría una protección administrativa previa a la posible destrucción.

En última instancia, la solución se sitúa en el terreno cultural, siendo clave fomentar una valoración del arte que trascienda lo decorativo o lo mercantil, y en la que una sociedad reconozca la integridad de una obra como parte de sus identidades sociales y de su patrimonio (Giménez, 2007; Pineda Bermúdez, 2023), logrando crear un ecosistema en el que estos actos de borrado resulten, además de ilegales, socialmente inconcebibles.

El derecho moral de integridad, que protege la obra frente a cualquier modificación que la perjudique o afecte la reputación del artista, es, ante todo, un norte orientador del derecho de autor, que, aun cuando está sustentado en el derecho comunitario andino y en el bloque de constitucionalidad, resultaría ineficaz si el propio artista lo desconoce y no lo ejerce de manera consciente y activa.

En efecto, la defensa efectiva de los derechos debe implicar una labor preventiva que incluya la comprensión de los contratos o la negociación de cláusulas, así como la identificación de los momentos adecuados para buscar asesoría, lo cual constituye una extensión de la práctica artística que proporciona protección a la obra antes de que enfrente la lógica del capital o la censura institucional (Pino Villar, 2016). No en vano, el derecho moral distingue la desaparición forzada —una violación ilegal y un acto de censura (Castilho

Costa & de Sousa Junior, 2018)— de la desaparición estratégica. Esta última, propia del arte efímero, es una manifestación soberana de la libertad del autor sobre su obra.

En resumen, la ley protege al artista frente a imposiciones externas, pero no limita sus decisiones conceptuales. El marco legal impide que terceros silencien la obra, tanto en museos como en espacios digitales (Liendo, 2022), y respeta la voluntad del artista respecto del ciclo vital de su obra como parte de su propuesta estética. Además, como se observa, la paradoja es que los intentos de borrado no lograron su objetivo y, en cambio, aseguraron la permanencia de las obras. Sus huellas demuestran que, aunque es posible destruir un muro, resulta mucho más difícil eliminar una idea (Bruce, 2014). Al ser violentada, la obra se expande y se transforma en un símbolo aun más poderoso de aquello que se intentó suprimir, una dinámica recurrente en la historia de la censura (Gauna Quiroz, 2024).

CONCLUSIONES

El análisis de la desaparición física de una obra revela que su destrucción física es un acto de poder destinado a silenciar un discurso y romper el vínculo espiritual entre el creador y la obra, sin embargo, este objetivo rara vez se alcanza pues, por el contrario, la desaparición forzada suele ampliar el significado conceptual y político de la obra, convirtiéndola en un símbolo, un archivo y un relato de mayor relevancia en la memoria colectiva.

La hipótesis de que la destrucción del mural de Rivera es un ejemplo paradigmático de la violación del derecho moral de integridad del artista se confirma, ya que este derecho actúa como herramienta de resistencia ante las lógicas del capital que ven el arte como mercancía, de ahí que el análisis que planteamos en el presente artículo nos muestra que la desaparición física del mural impulsó su expansión convirtiendo su ausencia en una presencia simbólica de la resistencia artística y asegurando su permanencia.

Las reflexiones presentadas confirman este patrón en varios casos, desde la confrontación entre Rivera y Rockefeller hasta el desmantelamiento del Tilted Arc de Serra bajo la presión pública. Esto demuestra que la disolución material puede inmortalizar los mensajes artísticos, como se evidenció en Colombia con la destrucción del mural de Gabriel

Calle Arango por intereses comerciales y con el borrado del mural "Las Cuchas Tenían Razón" como un acto de censura institucional.

En la discusión destacamos que la principal defensa frente a esta agresión se encuentra en el derecho moral a la integridad, respaldado por una normativa supranacional que los artistas deben conocer y ejercer, siendo, sin embargo, conscientes de limitaciones como el conflicto con los derechos de la comunidad en el arte público o la brecha entre la ley y el acceso efectivo a la justicia. Esto subraya la necesidad de que los artistas incorporen la alfabetización jurídica a su práctica profesional.

En suma, el derecho moral de integridad se constituye en el criterio que diferencia una violación ilegal de una desaparición voluntaria por parte del artista como ocurre en el arte efímero, así la destrucción representa una afrenta directa al espíritu del autor, protegido por la ley, pese a que paradójicamente el intento de eliminar una idea mediante la fuerza puede llegar a garantizar su inmortalidad transformando la defensa de la integridad de la obra en una declaración política.

REFERENCIAS

- Apel, D. (1999). Diego Rivera and the Left: The destruction and reconstruction of the Rockefeller Center mural. *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, 6(1). <https://dx.doi.org/10.25071/1913-9632.5360>
- Bazcko, B. (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.
- Bernal-Sánchez, D., & Conde-Gutiérrez, C. (2017). Los derechos morales de autor como derechos fundamentales en Colombia. *Revista La Propiedad Inmaterial*, (24), 53-66. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/5197/6264>
- Bruce, C. (2014). The controversy at Rockefeller Center: Phantom publics, aesthetic barbarians. *Advances in the History of Rhetoric*, 17(1), 65-75. <https://dx.doi.org/10.1080/15362426.2014.886931>
- Caballero Leal, J. L. (2004). *Derecho de autor para autores*. Fondo de Cultura Económica.

- Cabrera Sánchez, J. (2016). Antígona y la productividad de lo negativo: El acto político y las paradojas de la ética. *Andamios*, 13(31), 213-241. <https://doi.org/10.29092/uacm.v13i31.434>
- Castellanos, P. (2008). El expresionismo abstracto, típicamente norteamericano. *Archipiélago*, (64), 59-62. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/20125>
- Castellanos, P. (2017). *Muralismo y resistencia en el espacio urbano*. UAL.
- Castilho Costa, M. C., & de Sousa Junior, W. (2018). Censura e pós-censura: Uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*, 11(1). <https://doi.org/10.9771/pcr.v11i1.28154>
- Cornago, Ó. (1978). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En J. A. Sánchez Martínez (Ed.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 219-238). Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Corte Constitucional de Colombia. (1996, 20 de junio). Sentencia C-276/96. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/1996/C-276-96.htm>
- Corte Constitucional de Colombia. (1998, 29 de abril). Sentencia C-155/98. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/1998/C-155-98.htm>
- El Colombiano. (2013, 10 de mayo). Autor del mural de San Diego, reclama porque su obra fue borrada sin autorización. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/autor_del_mural_de_san_diego_reclama_porque_su_obra_fue_borrada_sin_autorizacion-CBEC_241524
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carillo, J. Claramonte & M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Franco-Daza, J. D., Garzón-Rodríguez, C., Gaviria-Mira, J., & López-Cárdenas, M. (2025). False positives in Colombia: State violence, ignorance and the epistemic struggles of

- victims. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, (119), 19-45.
<https://doi.org/10.32992/erlacs.11238>
- Freedberg, D., & da Silva Corrêa, F. (2021). O medo da arte: Como a censura se torna iconoclastia. *Revista Concinnitas*, 22(42), 23-52.
<https://dx.doi.org/10.12957/concinnitas.2021.63190>
- García Escudero, J. M. (1952). Censura y libertad. *Arbor*, 23(83), 177.
<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/n-35-1952/>
- Gauna Quiroz, J. J. (2024). Memorias subterráneas y mecanismos de censura: Exposiciones de arte, ‘El Tercer Mundo’ en Venezuela y ‘Queermuseu’ en Brasil. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 32, e15. <http://dx.doi.org/10.11606/1982-02672024v32e15>
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA-ITESO.
- Heide, T. P. (1996). The moral right of integrity and the global information infrastructure: Time for a new approach. *UC Davis Journal of International Law & Policy*, 2, 211.
- HJCK. (2025, 14 de enero). *Las cuchas tenían razón: el grafiti borrado sobre la búsqueda en La Escombrera*. HJCK. <https://hjck.com/reportajes/las-cuchas-tenian-razon-el-grafiti-borrado-sobre-la-busqueda-en-la-escombrera-rg10>
- Islas, T. (2008). La censura figurativa. *Istor: Revista de Historia Internacional*, 9(35), 67-90.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2939999>
- Lanzaro, J. L. (1985). Movimiento obrero y reconstitución democrática ¿Convencionalidad neocorporativa o aplicaciones neoliberales? *Revista Mexicana de Sociología*, 47(2), 173-209.
<https://biblat.unam.mx/hevila/Revistamexicanadesociologia/1985/vol47/no2/10.pdf>
- Liendo, J. G. (2022). Censura al arte en las redes sociales: Análisis de las experiencias de los museos flamencos y vieneses. *Transdigital*, 3(6), 1-18.
<https://doi.org/10.56162/transdigital158>

- López Benítez, P. (2021). *Los derechos morales y su aplicación en las obras de arte público*. Universidad Externado de Colombia.
- Marín, G. (2000). *Los viejos abuelos*. Editorial Guillermo Marín.
- Marxen, E. (2022). Las artes como forma de resistencia en tiempos pandémicos. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (21), 1-23. <https://doi.org/10.15304/quintana.21.8374>
- Mignolo, W. D., & Gómez Moreno, P. P. (2021). *Reconstitución estética decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Morris, O. (2024, 24 de octubre). *Richard Serra's 'Tilted Arc'—A sculpture so controversial it was put on trial*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/richard-serra-tilted-arc-2463230>
- Palacio Puerta, M., Jiménez Jiménez, L., & Sánchez Sierra, A. (2025). Arbitrabilidad de los derechos morales de autor en la República de Colombia. *Propiedad Inmaterial*, (39). <https://doi.org/10.18601/16571959.n39.03>
- PBS. (s.f.). *Diego Rivera. American Experience*. <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/rockefellers-rivera/>
- Pezzi Parode, F., & Zapata, M. (2018). Filosofía, estética e arte: Ensaio sobre transgressão e censura. *Veritas (Porto Alegre)*, 63(2), 575-594. <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2018.2.31295>
- Pineda Bermúdez, J. E. (2023). *La censura en el arte colombiano: Dos constituciones, cuatro artistas*. Universidad de Antioquia.
- Pino Villar, M. P. (2016). *Arte y política: El arte mendocino de los setenta. Censura, circulación alternativa y debates del período*. CONICET.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Editorial Cuarto Propio.

- Sanglard, F. N., Orlandini, M. G., & Oliveira, B. S. (2024). Censura à arte como sintoma do autoritarismo brasileiro. *Latin American Research Review*, 59(1), 160-184. <https://doi.org/10.1017/lar.2023.29>
- Scott, R. L. (1977). Diego Rivera at Rockefeller center: Fresco painting and rhetoric. *Western Journal of Communication*, 41(2), 70-82. <https://doi.org/10.1080/10570317709389599>
- Skowlund, N. (2025). Painting a truer picture. *Index on Censorship*, 54(1), 46-48. <https://doi.org/10.1177/03064220251332625>
- Treece, J. M. (1968). American law analogues of the author's 'moral right'. *The American Journal of Comparative Law*, 16(4), 487-506. <https://doi.org/10.2307/838765>
- Valicenti, E. (2017). Los usos creativos de obra protegida por el derecho de autor frente al derecho al acceso al arte y a la cultura. Razones para pensar una nueva excepción. *Cartapacio de Derecho*, (32), 1-19. <https://agora.edu.es/servlet/articulo?codigo=6313812>
- Vanbrabant, B. (2005). Corpus mechanicum versus corpus mysticum: Des conflits entre l'auteur d'une oeuvre et le propriétaire du support. *Revue de la Faculté de Droit de l'Université de Liège*, (4), 490-562. https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/14129/1/Conflit_auteur-propri%C3%A9taire.pdf
- Vargas-Álvarez, S. (2020). La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa. *El Ornitorrinco Tachado*, (12), 1-3. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/14540>
- Vargas-Chaves, I., Varón-Vanegas, C. A., & Acevedo-Caicedo, F. J. (2021). El derecho a la integridad de la obra artística: El mural del Centro Comercial San Diego como estudio de caso. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 723-740. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.69551>
- Vargas-Chaves, I. (2026). *Derecho de autor y derechos conexos*. Tirant Lo Blanch.
- Villa-Gómez, J. D., & Avendaño-Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: Expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista*

Colombiana de Ciencias Sociales, 8(2), 502-535.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6048088>

Yoldi, B., & Gozgou, D. (2009). *La destrucción del arte*. Edicions de la Universitat de Barcelona.