

“YO REINARÉ”

Michael Angarita Tarazona

Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Artes Plásticas

Director

Nicolás Cadavid Cáceres

Maestro en Bellas Artes UIS

Magister en Artes Visuales Universidad de Chile

Universidad Industrial de Santander

Instituto de proyección Regional y Educación a Distancia

Programa de Artes Plásticas

Bucaramanga

2023

“Aún en los sonidos deviene imagen,

aún en los sabores, en el tacto y en el olfato,

aún en las palabras y en las acciones.

Aún en la vida misma tanto aquí escrita como experiencia,

deviene imagen”

DivinoMaik.

Dedicatoria

A ese pulso interior que todo lo permea, que todo lo permite.

A esa energía primitiva que nos habita, nos interconecta y nos relaciona.

A eso que nos lleva a la creación.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Imagen del Sagrado Corazón. Láminas Molinari.	13
Fig. 2. Bocetos para la disposición de los vitrales en la primera idea.	15
Fig. 3. Detalle de la pieza “Madre Moderna”	17
Fig. 4 BERNARDO SALCEDO	18
Fig. 5. “Defienda su talento” Antonio Caro (1976)	19
Fig. 6. “A la luz de las ruinas” Nicolás Cadavid, 2022	20
Fig 7. Boceto para la pieza Gloria.	21
Fig 8. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Símbolo de la Trinidad.	22
Fig 9. Pieza “GLORIA” en neonflex amarillo y verde sobre acrílico.	24
Fig.10. Imagen de la Virgen de Guadalupe	25
Fig. 11. GuadalupAna. Serie de afiches reflectivos con motivos religiosos. 2022.	26
Fig. 12. Gustavo Petro en el templo del Divino Niño del 20 de julio.	27
Fig.13. Leonardo da Vinci. “La última cena” 1495–1498	28
Fig. 14. Andy Warhol “The Last Supper” MoMa.	29
Fig 15. Beatriz González “La última mesa” 1970. Tate	29
Fig. 16. Mujer frente a una escultura de bulto del divino niño del 20 de julio.	32
Fig. 17. Álvaro Barrios. “Orfanato de Niños Superdotados” 2022. 100 x 200 cms. Acrílico sobre lienzo.	32
Fig. 18. Juan Camilo Uribe. “La Nueva Imagen de Colombia” 1979. Serigrafía.	33
Fig. 19 “Divino Niño de DivinoMaik” Serie de 1000 -	33
Fig. 20 León Ferrari en el Museo de Bellas Artes, Buenos Aires. (2023)	34
.Fig. 21. Proceso de modelado 3D para la producción de las esculturas. Fuente: Archivo personal	35
Fig. 23. “Setenta veces siete” Serie de esculturas impresas en PLA fundido	36
Fig. 24 “Setenta veces siete” Serie de esculturas impresas en PLA fundido dispuestas en sala”	36
Fig. 25 “GLORIA” y “Setenta veces siete” dispuestas en sala.	37
Fig. 26. Venta de estatuillas del Divino Niño frente al templo del 20 de julio.	38
Fig. 27. Escultura del dios Helios en el Museo de Antalya (Turquía)	40
Fig. 28. “La Fuente” - Marcel Duchamp. 1917	42
Fig.29. Marcel Duchamp como Rose Sélavy. (Man Ray, 1920).	43
Fig 30. Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H. O. O. Q. (1980).	43

YO REINARÉ	5
Fig 31. Fotograma de Pinocchio Pipenose Household Dilemma by Paul McCarty (1994)	44
Fig 32. Fotograma de “The Space in Between” de Marina Abramovic.	45
Fig. 33. María José Arjona y Camilo Acosta activando la performance “En silencio pero juntos” en la retrospectiva a Maria Teresa Hincapié en el MAMM.	46
Fig. 34. María José Arjona en la performance “En silencio pero juntos” en la retrospectiva a Maria Teresa Hincapié en el MAMM.	47
Fig. 35. Imagen original del Divino Niño en el Templo del 20 de Julio.	49
Fig. 36. Registro del recorrido por las calles de Bogotá entregando la estampa del Divino Niño.	49
Fig. 37. Fotograma de una devota que narra su historia con el Divino Niño.	50
Fig. 38. Registro del desarrollo de la acción donde soy interceptado por la Policia.	51
Fig. 39. Registro entregando la estampita del Divino Niño de Maik fuera del ámbito religioso.	52
Fig. 40. Estampita con la imagen del Divino Niño intervenida como Divino Niño de Maik	53
Fig. 41. Proceso de edición del video “Después de ti, el cielo”.	54
Fig. 42. Estampa de Santo Domingo Savio, recordado por sus palabras “Morir antes que pecar”	55
Fig. 43. Escapulario. Funciona como amuleto de protección para los creyentes.	56
Fig. 44. Objetos de piedad popular encontrados en ventas al rededor de los templos visitados.	56
Fig. 45. Objetos de piedad encontrados dentro de los templos visitados.	57
Fig. 46. Fguras elaboradas en cera son presentadas por los devotos del Divino Niño	57
Fig. 47. Figuritas, llamadas también “cuerpecitos” son presentas como ofrendas según costumbres de la religiosidad popular.	58
Fig. 48. Notas dejadas por los devotos .	58
Fig. 50. Fotografía intervenida con la imagen de DivinoMaik.	61
Fig. 51. Boceto para las piezas “Por los méritos de la infancia”.	61
Fig. 52. Proceso de armado de las vitrinas.	62
Fig. 53. Corte de madera para ensamblar el fondo de las vitrinas.	62
Fig. 54. Proceso de tapizado de las vitrinas.	63
Fig. 55. Estructura de la vitrina ensamblada.	63
Fig. 56. Nota que combina realidad y ficción.	64
Fig. 57. Composición de las piezas “Por los méritos de la infancia”	64
Fig. 58. Prueba de resistencia del ensamblaje.	65
Fig. 59. Detalle composición de las piezas “Por los méritos de la infancia” y sellado de las vitrinas.	65
Fig. 60. “Por los méritos de la infancia”(I) .	66

YO REINARÉ	6
Fig. 61. “Por los méritos de la infancia”. (II)	67
Fig. 62 .Montaje en sala: “Por los méritos de la infancia”. (I)(II)	68
Fig. 63. Boceto para la instalación en la Sala Macaregua.	69
Fig. 64. Boceto para instalación en pared de la sala Macaregua.	70
Fig. 65. Planos de la sala Rafael Prada Ardila, en la UIS.	71
Fig. 66. Boceto general para montaje de “YO REINARÉ” en la sala Rafael Prada Ardila, en la UIS.	71
Fig. 67. Boceto para instalación de las piezas “GLORIA” y “Setenta veces siete” en la sala Rafael Prada Ardila.	72
Fig. 68. Boceto para la instalación del altar en la sala Rafael Prada Ardila, en la UIS.	72
Fig. 69. “Porro unum est necessarium. (una sola cosa es necesaria)”	73
Fig. 70. Escultura de DivinoMaik para el altar.	74
Fig. 71. Velas de baterías con la imagen de DivinoMaik que se disponen en el altar.	74
Fig. 72. “Revestire”. Impresión sobre vinilo adhesivo transparente instalada en una de las ventanas de la sala.	75
Fig. 73. Montaje de las piezas “Revestire”	77
Fig. 74. Efecto de luz en la sala producido por la pieza “Revestire”	77
Fig. 75. Proceso de elaboración de la cabeza de Divinomaik,	79
Fig. 76. Mi abuelita confeccionando las cortinas del altar y el vestuario.	79
Fig. 77. Inicio de la acción, haciendo la señal en la frente de los performadores.	81
Fig. 78. Procesión desde el edificio de Bienestar.	81
Fig. 79. Llegada a la sala.	82
Fig. 80. Momento de contemplación de la imagen.	82

YO REINARÉ 7

INDICE

INTRODUCCIÓN 10

GLORIA 12

SETENTA VECES SIETE. 24

DESPUÉS DE TI, EL CIELO. 37

POR LOS MÉRITOS DE LA INFANCIA 54

PORRO UNUM EST NECESARIUM (una sola cosa es necesaria). 69

REVESTIRE: II Corintos, 5. 75

Presencia Divina. 78

“YO REINARÉ” 83

Resumen**Título:** YO REINARÉ***Autor:** Michael Angarita Tarazona****Palabras claves:** Religiosidad popular, instalación, cuerpo, performance, estética.

Descripción: Este proyecto tiene como fin mostrar y reflexionar sobre las relaciones entre las formas de la religiosidad popular y algunos procesos del arte contemporáneo, desde un acercamiento formal y conceptual al uso de las imágenes, el cuerpo y los lugares, tanto en el arte como en la religión, reinterpretadas en un contexto estético, por medio de una instalación artística en la sala de exposiciones Rafael Ardila Prada.

* Trabajo de Grado

** Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia. Programa de Artes Plásticas. Director: Nicolás Cadavid Cáceres. Magíster en Artes.

Abstract.

Title: I WILL REIGN*

Author: Michael Angarita Tarazona**

Keywords: Popular religiosity, installation, body, performance, aesthetics.

Description: This project aims to showcase and reflect upon the relationships between popular forms of religiosity and certain processes of contemporary art, through a formal and conceptual approach to the use of images, the body, and places, both in art and religion. These elements are reinterpreted within an aesthetic context through an artistic installation at Rafael Ardila Prada exhibition hall.

* Trabajo de Grado

** Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia. Programa de Artes Plásticas. Director: Nicolás Cadavid Cáceres. Magíster en Artes.

INTRODUCCIÓN

En algún momento, como explicaré más adelante en el desarrollo del texto, comencé a descubrir coincidencias entre ciertas ideas de la religiosidad y algunos conceptos del arte contemporáneo. Por lo tanto, el objetivo del proyecto “YO REINARÉ” que se desarrollará en este texto, se plantea a partir de un acercamiento a la simbología presente en la religiosidad popular, a fin de elaborar una propuesta artística donde se evidencien estas relaciones exploradas desde el uso de las imágenes, el cuerpo y el espacio en un contexto estético.

En ese sentido, este documento se desarrolla en ocho capítulos que dejan ver los referentes formales y conceptuales que tuve en cuenta para el desarrollo de la propuesta así como una conclusión general del proceso. Primero hago un rastreo del uso de las imágenes en la religiosidad popular a partir de la imagen del Divino Niño del 20 de Julio, encontrándola cercana a lo que se entiende como apropiación e intervención de las imágenes, así como a la reproductibilidad técnica de la imagen descrita por Benjamin¹; lo cual le permitió generar memoria en la cultura popular más allá del ámbito religioso.

Esta primera exploración da un punto de partida para materializar las piezas bidimensionales y tridimensionales que componen la instalación haciendo uso de formas comunes en la piedad popular como la reproducción de estampitas y milagros, afiches, oraciones, esculturas en plástico, archivos y fotografías, a partir de referentes formales como Beatriz González, Juan Camilo Uribe y León Ferrari, permitiéndome reflexionar sobre el uso de estas imágenes en el arte contemporáneo.

Ahora bien, el uso de las imágenes en la religiosidad popular refiere a una corporalidad: el cuerpo en que se materializa la imagen de un santo (o en el caso de este proyecto el Divino Niño de Maik) y luego se reproduce por diversos medios, o como el cuerpo de Cristo, que en la transubstanciación (que es una suerte de deconstrucción) se hace presente en el pan y el vino; es por

¹ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es un ensayo de 1936 publicado originalmente en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, escrito por Walter Benjamin.

eso que después de revisar el uso de las imágenes hago un acercamiento a la idea del cuerpo tanto objeto representado como medio y mediador de la experiencia ritual en la práctica religiosa: el sacerdote “in persona Christi”; los creyentes como “miembros” del cuerpo de la iglesia, el cuerpo de cada persona que se une a la celebración siguiendo una suerte de guión y como estos posibilitan la existencia de la fe; al mismo tiempo que establezco relaciones con el uso del cuerpo en el performance desde referentes como Marina Abramovic, Maria Teresa Hincapié y María José Arjona. A partir de esta revisión surgen registros fotográficos y audiovisuales de acciones realizadas durante la exploración, así como otras acciones que se realizarán el día de la exposición y en posteriores activaciones.

Reflexionar en la idea del cuerpo como lugar que posibilita la experiencia, amplía la relación de los lugares que resultan relevantes para permitir estos encuentros (el museo, la galería, el templo, entre otros). De este encuentro surge finalmente, como conclusión del proyecto “**YO REINARÉ**”, una instalación *in situ* desde diferentes referentes estéticos y conceptuales, donde se pone en comunión la materialización de esta investigación.

Así pues, este texto recoge los procesos que me llevaron a consolidar la propuesta, haciendo un rastreo de la imagen del Divino Niño del 20 de julio en la cultura popular a fin de encontrar relaciones estéticas para elaborar una instalación artística en un espacio propicio que permita cuestionar las representaciones simbólicas en el imaginario religioso, todo como parte de una experiencia mediada por el cuerpo, y cómo estos signos se deconstruyen permitiendo otros diálogos en el imaginario colectivo, y que además se fundamentan en los antecedentes y exploraciones en otros proyectos que ya he realizado, así como una revisión de los referentes artísticos y conceptuales que nutren la propuesta junto a las conclusiones del proceso creativo. Si bien la obra “**YO REINARÉ**” no pretende dar respuestas (el arte nunca las da) por lo menos, intenta cuestionar las ideas preconcebidas en la mente de quien se enfrenta a la experiencia estética.

“¡La belleza es una cosa terrible y espantosa!
 Es terrible porque es indeterminable y no hay modo de determinarla
 porque Dios no ha planteado más que enigmas.
 Aquí las orillas se tocan, aquí viven juntas las contradicciones...
 No puedo soportar, además,
 que hasta un hombre de elevado corazón y mente clara
 empiece con el ideal de la Madona y acabe con el de Sodoma.
 Aún es más espantoso
 quien ya con el ideal de Sodoma en el alma
 no niega el de la Madona y arde por él su corazón,
 arde de verdad, como en los puros años juveniles.
 No, el alma humana es vasta, hasta demasiado vasta, yo la reduciría...
 Es terrible que la belleza no sólo sea algo espantoso,
 sino, además, un misterio.
 Aquí lucha el diablo contra dios,
 y el campo de batalla es el corazón del hombre”
 Los Hermanos Karamazov (Dostoyevsky.)

GLORIA

De las formas religiosas presentes en mi infancia realmente tengo pocas imágenes, no más allá de una estatuilla de la Santísima Trinidad que estaba en el cuarto de los abuelos, de esas con ojos de cristal que parecen mirarte todo el tiempo. La figura de Jesús sentado a la derecha del Padre tenía una mano rota, la mano con la que debería sostener la cruz que ahora descansaba sobre su pecho. También recuerdo un rosario con cuentas de madera que colgaba en la pared, sobre el cabecero de la cama, de esos grandes que suelen llevar los penitentes atados en la cintura y que usábamos para rezar con el abuelo, reunidos junto a un velón de colores, algunas noches antes de dormir. También recuerdo un pequeño altar en lo más alto de los cajones, ubicación que le confería cierto misterio, con un busto de plástico recuerdo de la visita de Paulo VI a Bogotá, la Sagrada Biblia abierta en el Salmo 91, la estampita del Sagrado Corazón de gráficas Molinari (ver fig.1), como algunas fotos familiares, medallitas de santos y vírgenes, con otros objetos personales.

Probablemente así como en casa de mis abuelos, algunas de estas imágenes religiosas se repiten en el imaginario colectivo, puesto que la religiosidad popular es un fenómeno que se caracteriza

por la mezcla de creencias y prácticas religiosas católicas con elementos de la tradición popular (García, 1989). Esta interculturización que en un principio fue influenciada por factores como la colonización española, la evangelización, la mezcla de culturas indígenas, africanas y europeas; ayudó a definir las condiciones sociales y políticas del país, imaginario que traspasa las fronteras de lo religioso manteniéndose vigente como ícono en la cultura de masas y reforzándose con las posibilidades que ofrece la comunicación en el mundo contemporáneo. ¿Cómo puede este imaginario, sus formas y usos, deconstruirse y reinterpretarse en una propuesta artística?

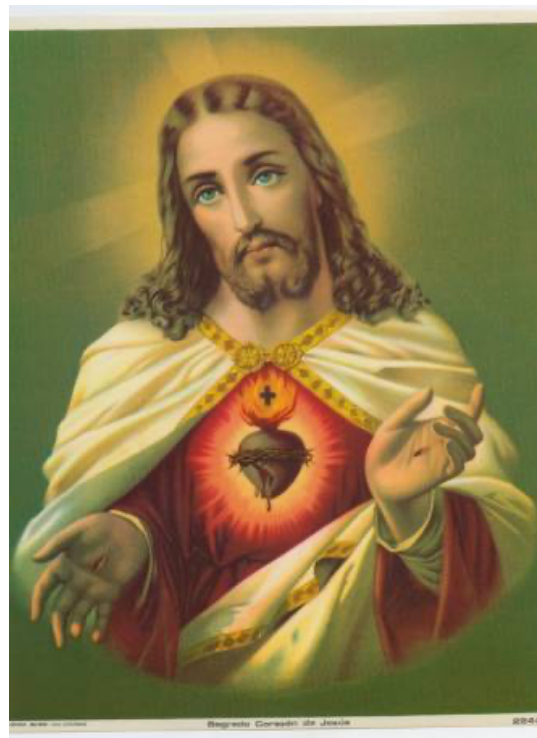


Fig. 1. Imagen del Sagrado Corazón. Láminas Molinari.

Reinaldo Ladagga en *Estéticas de la Emergencia* (2006, p 22) define la cultura como un conjunto de experiencias que se expresan a través de productos y que a su vez están entrelazados con conceptos, formas, acciones e instituciones. En este sentido, la religiosidad popular es una de estas experiencias que desde lo simbólico ha permitido construir narrativas y significados propios, los cuales operan dentro de una cultura confrontando al individuo con su cotidianidad. De la misma manera, lo que entiendo por arte corresponde a esto que anuncia Ladagga, como producto de la cultura, que a su vez refleja las

transformaciones en los valores como resultado de las presiones sociales, mediante representaciones estéticas como el medio tangible para ponerlas en evidencia.

Las representaciones estéticas de estas experiencias (artística - religiosa) favorecen un lugar para establecer conexiones y alterar su significado original, cuestionando la manera en que estos elementos son percibidos (Laddaga, 2006, p 26 - 30); así pues, el objetivo del proyecto “YO REINARÉ” es materializar estas relaciones mediante la alteración de algunos elementos presentes en el imaginario de la religiosidad popular, sugiriendo otras conexiones simbólicas en la mente de quien se enfrente a estas.

De esta manera, este proyecto se desarrolla a partir de elementos de la religiosidad popular, entendida como este sincretismo de imágenes, espacios, rituales y usos de los que se carga el imaginario colectivo en relación a lo trascendente (García, 1989) estableciendo un diálogo con el arte como ese conjunto de representaciones que logran una trascendencia, representaciones como productos de experiencias estéticas mediadas por la percepción, y que a su vez son determinantes en la elaboración colectiva del sentido (Bourriaud, 1998); esto que las dos se construyen como experiencias, dejando entrever diversos significados en cuanto toman forma en la mente de quién se enfrenta a ellas. Quizás de ahí derive la intención de materializar la propuesta mediante una instalación² en un espacio expositivo haciendo uso de diferentes piezas que dialoguen con este imaginario y su significado en medio de una colectividad que se encarga de darles un sentido.

Este enfoque me permite explorar las relaciones entre el arte contemporáneo y la religiosidad popular, así como cuestionar y recontextualizar los elementos simbólicos presentes en esta última. La instalación busca generar otras interpretaciones y reflexiones en el espectador, invitándolo a repensar la manera en que estos elementos son percibidos y comprendidos en el contexto del arte contemporáneo.

De esta manera, el proyecto “YO REINARÉ” por medio de la instalación en la sala, aborda el concepto de “estar-juntos” presentado por Bourriaud en Estética Relacional: La obra como una duración

²Patricia Teles define la instalación como una manifestación artística que involucra diferentes prácticas como propuestas escritas, fotografías, documentos, gráficos, mapas, filmes y videos, performance, entre otras, utilizando la relación con el entorno como elemento signifiante. Aunque aclara que no hay una definición precisa de instalación, se la ha descrito como un tipo de arte que enfatiza en las ideas y se concentra en la interacción de elementos y su contexto puesto que no puede limitarse o definirse a un objeto específico promoviendo la participación del espectador.

por experimentar abierta a un intercambio, un “estado de encuentro”, y lo relaciona con la congregación en Mateo 18, 20: “Pues donde están dos o tres reunidos en mi Nombre, allí estoy yo en medio de ellos.”. Esto indica reunirse en torno a la existencia del fenómeno, todo cuanto parte de una experiencia (en este caso estética) que se carga de significados. ¿Qué sucede cuando dos o tres, se reúnen en torno a una imagen? ¿Qué formas puede tomar esta imagen?.

Cuando comencé a pensar en la materialización del proyecto, la primera idea fue una alteración en el espacio por medio de unos vitrales. Estos serían instalados en la sala Macaregua con el fin de generar una experiencia a partir de la luz y el color³ y así comenzar a establecer relaciones entre las formas religiosidad popular y un proyecto de arte. Con esa idea en mente, empiezo hacer bocetos para los vitrales (fig. 2), tomo las medidas de las ventanas y comienzo a buscar los materiales.

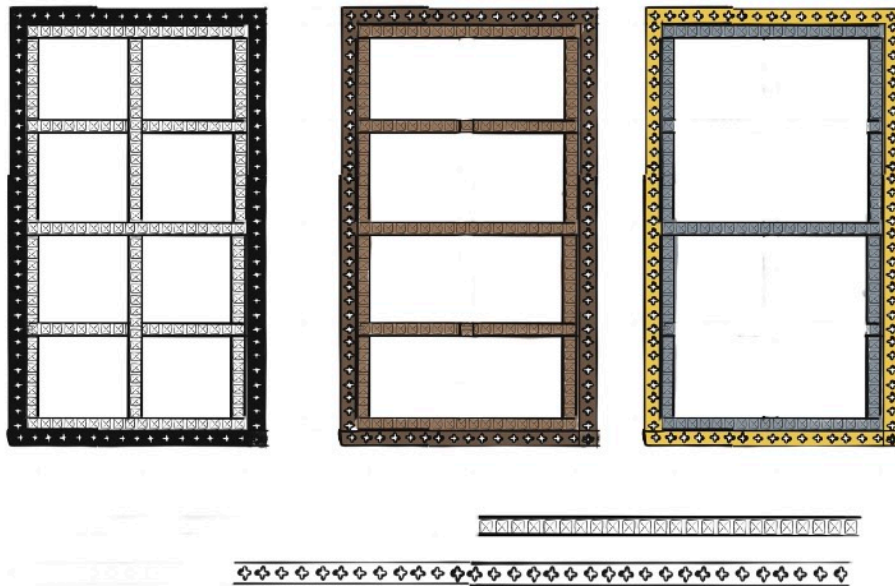


Fig. 2. Bocetos para la disposición de los vitrales en la primera idea.
Fuente: Archivo Personal.

Al mismo tiempo empiezo a investigar sobre el motivo de los vitrales, y siguiendo el interés particular ya visto en el uso de las imágenes religiosas en exploraciones anteriores (fig. 3), comienzo a

³ Cubillos, Y. A. (2021). La experiencia visual de la luz y el color en los vitrales de la capilla salesiana del Colegio León XIII, ubicado en el centro histórico de Bogotá. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12010/20759>.

buscar una imagen icónica de la religiosidad popular, encontrando un interés particular en el divino Niño del 20 de julio, ya que al revisar la historia de la imagen, por sus modos de elaboración y difusión, la encuentro cercana a la apropiación e intervención, así como a la reproducibilidad técnica descrita por Walter Benjamin. Además, el uso de la imagen del Divino Niño como una gráfica, fuera del ámbito religioso dentro de una reconfiguración simbólica ha permitido una deconstrucción del significado de la imagen, pues su fácil reproducción iconográfica ha favorecido a su popularización.

Las imágenes en la religiosidad popular representan a los santos o personajes que según la tradición, han alcanzado trascendencia y tienen ciertas cualidades que pueden ser tomadas como ejemplo para las prácticas de la fe. Si asumo que la condición de trascendencia depende principalmente de la idea que de esta tenga la sociedad en la que se habita, esto hace necesario el uso del lenguaje, de formas que se vuelven palabras para denotar explícitamente aquello que va más allá de estos signos comunes, visuales o auditivos.

Siendo esto así, la imagen mental trasciende en el momento en que se comparte, que se comunica, cuando los signos se hacen comunes y dan paso a nuevas imágenes, imágenes que tienen la capacidad de reunir, de generar un lazo en nuevas significaciones que se hacen colectivas. ¿No sucede lo mismo cuando nos enfrentamos a un producto artístico?

No obstante, cabe anotar que la idea de trascendencia absoluta se refleja en los movimientos iconoclastas, renunciando y prohibiendo las representaciones iconográficas de lo sagrado centrándose en la escritura además de la arquitectura y la música, tal como en el islamismo y el judaísmo, mientras que en el cristianismo (aclarando su origen judío) el uso de imágenes es muy importante para representar conceptos abstractos, ideas y enseñanzas de una manera visual y concreta.

Si bien es cierto que un texto es cualquier imagen que se puede interpretar, en algún momento esta transición hace necesario el uso de la palabra como principal signo comunicativo, remitiendo a imágenes mentales descifrables sólo para quien ya conoce su significado. Juan 1:1 dice “En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios.” Donde esa “Palabra” viene del

griego Logos, coincidiendo con el Logos del que surge la imagen poética como describe Bachelard en la tesis de poética del espacio (pg. 13).



Fig. 3. Detalle de la pieza "Madre Moderna"
Escultura en Fibra de Vidrio, Visor de realidad Virtual, Pantalla, Pieza de Video, Bolsas de compras.
Fuente; Archivo personal.

¿Cómo poner estas imágenes mentales en formas tangibles si no es mediante signos, queriendo enunciar lo intangible, lo subjetivo mediante convenciones objetivas? Entonces, ¿Qué imágenes se generan en la mente del lector cuando decido poner en común en este texto estos recuerdos de mi memoria con los que comienza este capítulo?



Fig. 4 BERNARDO SALCEDO
Bodegón (tríptico), 1970 Serigrafía (tinta de serigrafía/tela)
Colección Alberto Sierra en comodato con el Museo de Antioquia.

Pongo por caso la obra de Bernado Salcedo “Bodegon (tríptico)” (ver fig. 4) donde en tres serigrafías renuncia a las representaciones iconográficas valiéndose del lenguaje y usando solamente del texto como forma, en color negro sobre fondo blanco. Estos signos, que al ser descifrados, toman una

forma reconocible en lo cotidiano de la vida, en lo cotidiano del arte. Esto se repite en las obras de Antonio Caro cuando recurre al uso del lenguaje como signo y como forma en obras como “Defienda su talento” (1976) (Ver fig. 5), o incluso tomando un ejemplo más reciente y más cercano, cuando la obra “A la luz de las ruinas” (2022) de Nicolás Cadavid enfrenta la palabra “RUINA” (ver fig. 6) al espectador en la sala Macaregua, y luego en Torres Atrio se puede leer con la fría Bogotá de fondo durante ARTBO fin de semana, o cuando también Lina Quintero en su exposición “Ires y venires: Cartografía Rural” (2023) hace uso del texto para indicar un camino.

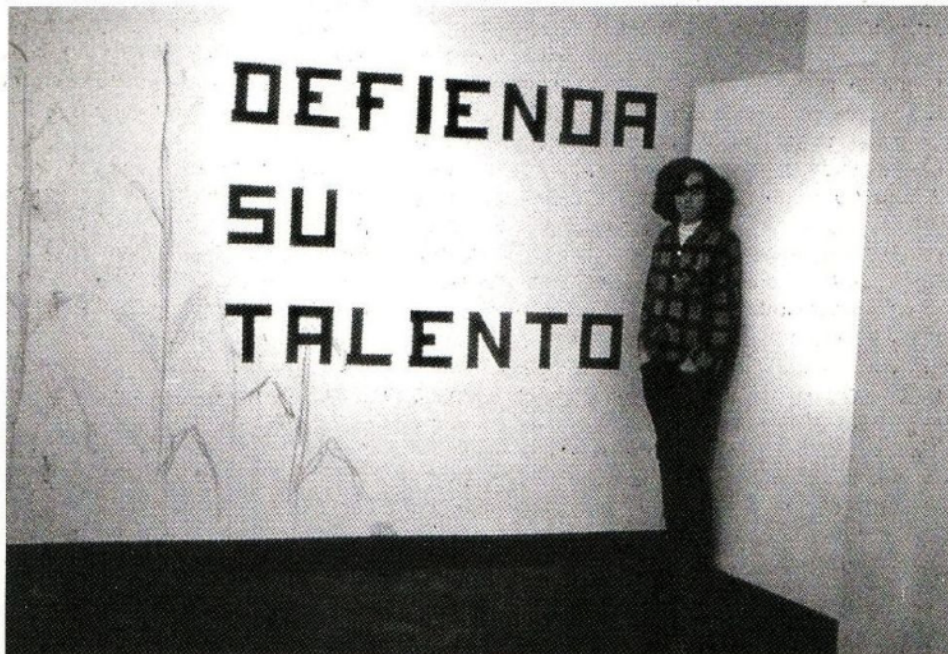


Fig. 5. “Defienda su talento” Antonio Caro (1976)
Fuente: arteinformado.com/guia/f/antonio-caro-34581

La pregunta que surge es ¿cómo estas obras se perciben cuando se ven en la pared de un museo, de una galería, o de una sala de exposiciones? ¿Logran trascender su forma original para generar nuevas imágenes y significados en el contexto del lugar donde se expone? Y en cuanto a este texto, ¿logrará suscitar imágenes y conceptos en la mente del lector? La respuesta a estas preguntas dependerá de la experiencia de cada individuo, su contexto y su propia interpretación.



Fig. 6. “A la luz de las ruinas” Nicolás Cadavid, 2022
Fuente: artbo.co/findesemana/Intervencion/Nicolas-Cadavid

Si bien las formas (imágenes, textos) presentes en la religiosidad popular cumplen muchas veces la función de “puente” que materializa la comunicación entre los creyentes y ese ser, conciencia, energía o idea que se comprende como dios, también corresponden al mundo de las representaciones estéticas que a su vez parten de una observación consciente (experiencia) y vuelven a otra experiencia, como en la teoría de los signos descrita por Peirce, y como se aprecia en las obras antes mencionadas. Y es que si pensar en lo sagrado o lo religioso me remite a esto, pensar en el arte también.

Por una parte encuentro en “Estéticas de la Emergencia” (Ladagga, 2006) que lo propio de las imágenes sacras es su relación con lo ritual, la palabra y el lugar, que al mismo tiempo las dota de otras cargas culturales. Por otra parte, puedo observar en el desarrollo del proyecto “YO REINARÉ” que las formas de lo que se entiende por arte, las representaciones simbólicas, los lugares, productos y actitudes encerradas en este tienen relación con lo sagrado, con el culto, con la trascendencia a partir de lo subjetivo que se vuelve objetivo.

Siendo esto así, es posible que en un juego de egocentrismo, el arte (como producto de la cultura) se transforme y “adquiera múltiples personalidades” con el fin único de conservarse a sí mismo

en sus formas, ritos y lugares; como el hombre y cuanto percibe, que quizás como la imagen de dios, no pueden existir si no es a partir de una idea, de esa imagen mental que se sucede en formas y nombres en un constante y repetitivo ciclo aparentemente autodestructivo.

Como mencionaba antes, “YO REINARÉ” se construye a partir de las formas y conceptos que se me revelan comunes entre el imaginario de la religiosidad popular y el arte contemporáneo, puestos en escena mediante una instalación, que al establecer una suerte de recorrido permita entretener los conceptos y las formas en cuanto hacen parte de una experiencia estética, tomando como punto de partida para la revisión de este imaginario el logos de donde emerge el lenguaje visual y simbólico.

En ese sentido, se comienza a pensar en un boceto para la pieza GLORIA (ver fig. 7) mediante el uso del texto como forma. Con la frase “Dios Bendice Este Negocio” se pretende cuestionar cómo se comienzan a formar estas imágenes en la mente, así pues ¿qué forma toma dios en la mente de quien lo lee?. ¿Acaso toma la forma de Zeus o de Apolo? ¿Afrodita? ¿Acaso de Vishnú o de Shivá?, ¿de la Santísima Trinidad en casa de mi abuela? ¿Del Divino Niño? ¿Acaso no debo ocuparme de la imagen poética que describe Bachelard?⁴. In Principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum⁵. Y en cuanto al negocio, no es el negociar con las imágenes, con lo simbólico lo que me corresponde?



Fig 7. Boceto para la pieza Gloria.
Fuente: Archivo personal.

⁴ para Bachelard, la imagen poética es una imagen que no se limita a la representación de objetos o realidades concretas, sino que es una construcción simbólica que emerge en la imaginación partiendo de una experiencia.

⁵ En el principio era el Verbo y el Verbo era con Dios y el Verbo era Dios.

Siguiendo con la composición de la pieza, busco elementos formales que me permitan reforzar el juego de significados, encontrando en la representación de la luz (rompimiento de gloria) (ver fig. 8) un recurso comúnmente utilizado para indicar tanto el sentido de trascendencia como la idea de Dios.



Fig 8. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Símbolo de la Trinidad.
Museo Colonial de Bogotá. Ca. 1685.

Se aprecia el recurso de “rompimiento de gloria” en la parte superior de la imagen, destacando en color amarillo.

Fuente: Twitter @colombia_hist

De ahí se comprende que la materialidad de una imagen, al reinterpretarse, da la posibilidad de tornarse totalmente espiritual; ya que como menciona Holguín (1975) sobre el texto “El enigma del arte religioso” de Louis Dupré, la conciencia estética tiene una trascendencia propia permitiendo al arte desarrollar y experimentar sus propias posibilidades, sobrepasando lo existente para crear a partir de la libertad sin la cual el ser no puede expresarse. De esta manera, las imágenes aún con su condición inmanente pueden transmitirse de forma verbal, por tradición oral (vuelvo a insistir en la importancia de la palabra), de ahí (aunque no toda representación artística sea de carácter religioso) las cualidades trascendentales del arte.

De esta manera, la tradición de la palabra carga a los símbolos religiosos de cierto misterio, puesto que dependen de la iniciación verbal, así su significado comunicado de forma estética solo es descifrado por quien ya tiene consciencia de este prescindiendo de la palabra, del mismo modo, imágenes y sonidos pueden evocar el mensaje conocido eludiendo el uso de la palabra.

Si bien estos símbolos convencionales en sí mismos no alcanzan a denotar algo de religioso, son necesarios para lograr una transición de lo implícito a lo explícitamente sagrado. Del mismo modo, debido a la naturaleza simbólica del arte, se hace necesario ciertos elementos para lograr esta transición que lo nombre como arte o fuera de este.

Aun así, aunque todas estas distinciones son recientes conforme a la historia occidental, el ámbito de lo estético y lo religioso han estado íntimamente relacionados, de modo que el arte integra simbólicamente los desarrollos culturales, y esto incluye lo que se conoce como religioso.

Finalmente, se elabora la pieza “GLORIA” en neonflex sobre acrílico, haciendo uso del color amarillo para las palabras “DIOS BENDICE” y el color rojo para “ESTE NEGOCIO”(Ver fig. 9). La letra “O” en la palabra DIOS enciende intermitente. La pieza es instalada en la pared que se aprecia justo al entrar en la sala Rafael Prada Ardila y al mismo tiempo marca el inicio (o final) del recorrido.



Fig 9. Pieza "GLORIA" en neonflex amarillo y verde sobre acrílico.
40 x 120 cm
Fuente: Archivo Personal.

SETENTA VECES SIETE.

La religiosidad se expresa en hechos estéticos, mientras el artista es consciente del compromiso estético - sagrado del que nutre su creación⁶. Por lo tanto, aún cuando cada cultura utiliza diferentes signos para representar lo sagrado, la distinción de lo sagrado y la interacción de sus conceptos afectan los símbolos que se asumen religiosos o sagrados mediante ciertas características que los distinguen de otras formas simbólicas.

El arte, desde los tiempos de la conquista, fue usado como medio para inducir las doctrinas cristinas en los pueblos indígenas, siendo determinado mediante tratados la forma como se debían elaborar estas representaciones, que en la colonización empezaron a dar muestras de un cambio en la cultura de los pueblos y configurando las expresiones propias de la religiosidad popular que persisten hasta estos tiempos.

⁶Esta relación se puede comprender a partir de la estética como objeto de devoción sagrada por parte del artista, quien se vale de esta para posibilitar diferentes tipos de interacciones entre el artista, el objeto del arte y el espectador. Bourriaud (pg. 39) afirma que el artista se compromete en universos productores de formas preexistentes, materiales para ser utilizados por cualquier persona.

Como menciona García Canclini en *Culturas híbridas*, las imágenes religiosas responden a convenciones figurativas relativamente arbitrarias (al igual que las convenciones arbitrarias en la teoría del signo lingüístico según Saussure), de ahí que las imágenes de los santos admitidas por la gente, han sido modelados a partir de otra imagen.

García (1990, p. 125) pone como ejemplo La Virgen de Guadalupe (ver fig. 10), que por sus características favoreció su identificación con los indígenas, así como explica los múltiples cambios a los que fue sometida a lo largo de su historia, desde las representaciones cinematográficas hasta las pop y kitsch del arte chicano, sugiriendo que la extensión del fervor se basa en la fusión de lo hispánico y lo indígena, en la diversidad de contextos interculturales posteriores en que fue insertada y en la versatilidad siempre híbrida de sus reinterpretaciones (ver fig. 11).



Fig.10. Imagen de la Virgen de Guadalupe

En la época moderna, las representaciones artísticas toman un espacio y sentido propios, pues la creación artística no está determinada ya por la apariencia de las cosas para quien las contempla, sino la manera como las formas aparecen a quien las percibe, con total libertad para ser apropiada, reinterpretada, remezclada, así, la imagen visual llega a ser autónoma, independiente del espectador. ¿No se relaciona esto con lo descrito por Merleau-Ponty en la fenomenología de la percepción?

En la fenomenología de la percepción, Merleau-Ponty sostiene que la percepción no es simplemente un proceso pasivo de captar la información sensorial del mundo externo, sino que implica una participación activa del sujeto perceptivo en la construcción del significado y la comprensión del mundo. En este sentido, la percepción es una experiencia activa y subjetiva que se construye en la relación entre el sujeto perceptivo y el objeto percibido. Por lo tanto, en “YO REINARÉ” la instalación funciona como este dispositivo que posibilita una inmersión del espectador en la obra, de manera que ya dejando de ser un espectador pasivo, pueda cuestionarse cómo se construyen y deconstruyen estas representaciones en la cotidianidad, generando sus propias conclusiones y construyendo significados en la obra a partir de su experiencia.

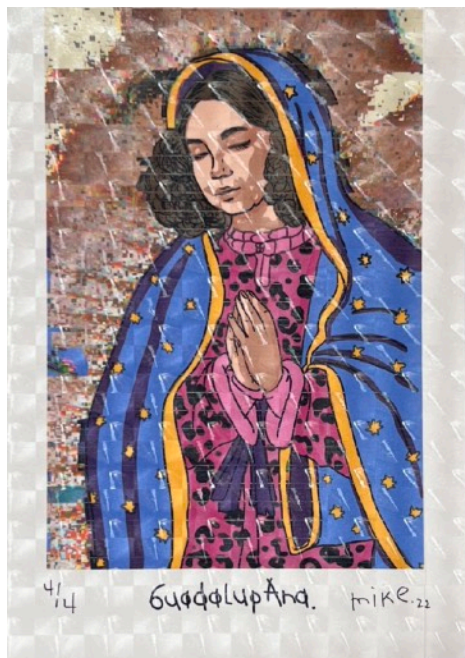


Fig. 11. GuadalupeAna. Serie de afiches reflectivos con motivos religiosos. 2022.
Fuente: Archivo personal.

Ahora bien, en la época de la colonia el imaginario religioso sirvió para ayudar a consolidar un sentido de identidad a través de las imágenes de los santos, reflejando en ellas además de ciertas cualidades, signos que refieren a un contexto del lugar donde se adjudica el surgimiento de la misma como mencionaba Elizalde (2015) , ya que para ese tiempo se enseñaba la doctrina con el apoyo de las imágenes, las primeras manifestaciones de arte en Colombia incluyen las obras de arte religioso.

Imágenes como la de la Virgen de Chiquinquirá, el Sagrado Corazón de Jesús, La Virgen del Carmen y El Divino Niño del veinte de julio son iconos de la cultura popular, ya que han estado presentes en el imaginario colombiano, desde las campañas militares de Simón Bolívar hasta las campañas políticas de Andres Pastrana, Antanas Mokus o Gustavo Petro (Ver fig. 12), tanto en festividades como en lo cotidiano de las tiendas de barrio y cafeterías, medios de transporte público, prendas de vestir y accesorios, canciones populares, llaveros, en el arte y muchas otras formas que se repiten constantemente y que al mismo tiempo trascienden generando una suerte de identidad cultural.



Fig. 12. Gustavo Petro en el templo del Divino Niño del 20 de julio.

Fuente: semana.com/confidenciales/articulo/gustavo-petro-madrugo-a-la-iglesia-del-divino-nino-en-el-barrio-20-de-julio-de-bogota/202235/

Sobre las reflexiones de Belting acerca de las representaciones de iconos religiosos, Ladagga (p121) cita que más allá del carácter de manifestación sagrada, son imágenes recreadas por un artista bajo el dominio de una sensibilidad estética. Según la iglesia, la religiosidad popular expresada de

diversas formas tiene como fuente la fe. Sus manifestaciones más auténticas son una expresión propia, y favorecen la fe del pueblo que se predispone a la celebración de los Sagrados misterios.

Hal Foster en su libro “El retorno de lo real” recurre a Fried para hablar de la devoción por el arte, y revela la exigencia de la estética por “producir convicción”, sugiriendo que, más que separarse de la religión (como veces se propuso ser la estética ilustrada), el arte autónomo es en parte un sustituto secreto de la religión, es decir, “un sustituto secreto de la disciplina moral del sujeto que la religión una vez proveyó” (p 57). En este sentido, el arte contemporáneo solamente articula el sentimiento del hombre moderno respecto al mundo y sus definiciones. Seguro que ese Jesús con todo y sus características morfológicas que está sentado junto a Pedro, Santiago y Judas en la última cena de da Vinci (ver fig. 13) presentes en el imaginario de los comedores colombianos, y que sirvió a Warhol en sus últimas obras (ver fig. 14) y fue referente en la última mesa de Beatriz González (ver fig. 15) no fue al mismo que vio el discípulo amado en Juan 13:23⁷ antes de recostarse en su pecho.

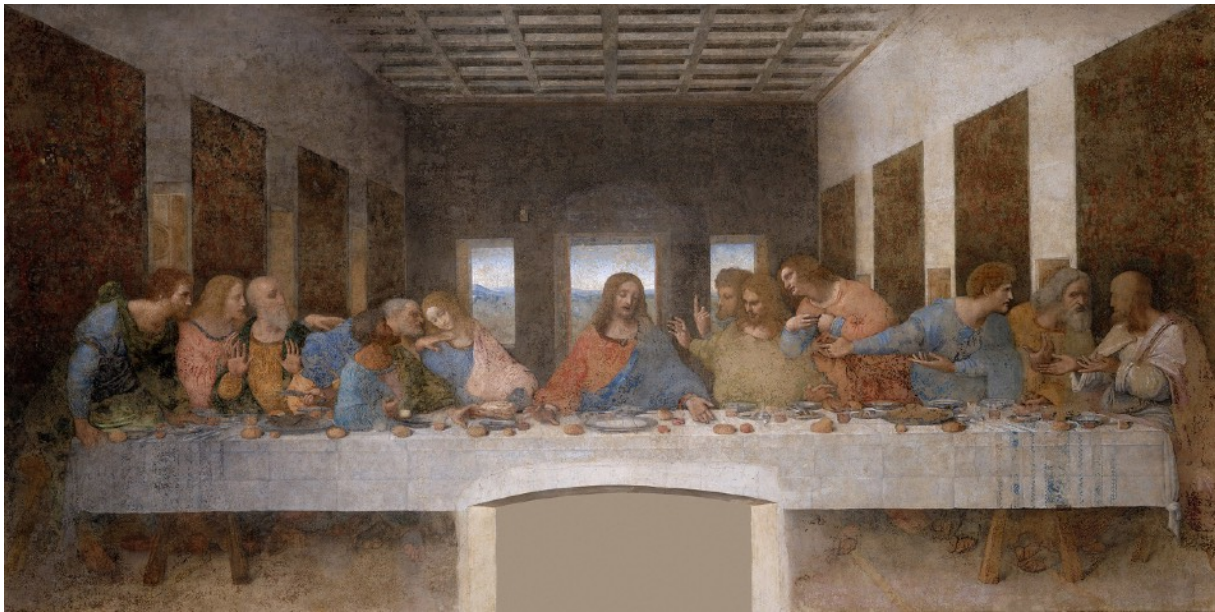


Fig.13. Leonardo da Vinci. “La última cena” 1495–1498
880 x 460 cm

⁷ Juan 13: 23-25.

Uno de sus discípulos, el que Jesús amaba, estaba a la mesa al lado de Jesús. Simón Pedro le hace una seña y le dice: «Pregúntale de quién está hablando.» El, recostándose sobre el pecho de Jesús, le dice: «Señor, ¿quién es?»

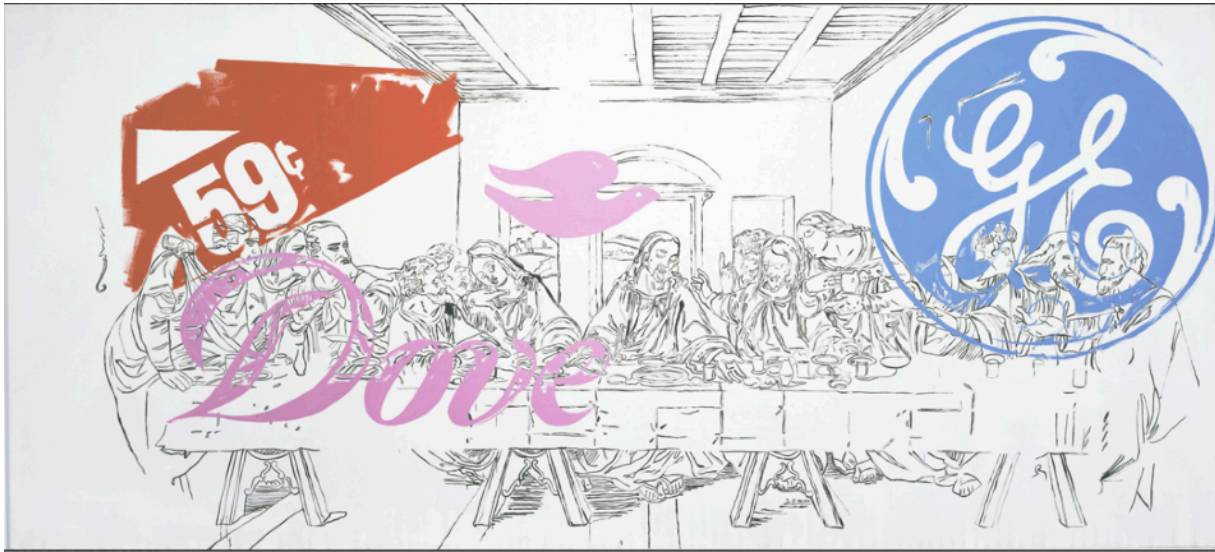


Fig. 14. Andy Warhol "The Last Supper" MoMa.
Fuente: <https://www.flickrriver.com/photos/sanfrancisco2005/40246050810/>



Fig 15. Beatriz González "La última mesa" 1970. Tate
Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gonzalez-the-last-table-t14223>

Como mencionaba Bachelard (1957, pg 22), "las imágenes no se acomodan a ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. Nosotros quisiéramos explorar estas riquezas de ser imaginado." De ahí que las imágenes no son simples representaciones de la realidad, sino que son construcciones de la imaginación, que se basan tanto en la experiencia personal como en las ideas y valores culturales, cambiando y enriqueciéndose con nuevas imágenes a medida que se las experimenta y se las explora. ¿Acaso, como artistas, no estamos constantemente reinterpretando las formas que aprendemos? ¿Cómo se sigue construyendo, interpretando y reinterpretando la forma del logos? ¿Cómo llevar esta experiencia estético-religiosa a una instalación en un espacio donde se pueda reimaginar los significados de los elementos de la religiosidad popular? ¿Qué elementos refuerzan la construcción de las ideas planteadas hasta el momento?

Cuando niño, tuve un sueño recurrente, en donde siguiendo la curiosidad, y guiado por algo que parecía un canto gregoriano, movía una puerta y entraba en una suerte de gruta, que parecía la entrada a un lugar restringido y no muy frecuentado. Al pasar por el arco de piedras verde esmeralda vi que descendían en forma de caracol los peldaños de una escalera en madera incrustada en las mismas piedras, y a medida que mis pasos avanzaban no sin cierto temor, mi curiosidad aumentaba como también el sonido que venía del fondo de la gruta, acompañado ahora por lo que parecía la voz de otro niño.

Al terminar de descender por las escaleras, descubrí que aquel sonido que me llamaba provenía de un niño vestido de rosado y hecho de yeso, pero que aún y a pesar de su materialidad lloraba, porque estaba encerrado en una jaula, envuelto en cadenas y quería ser liberado. Con mis manos pequeñas, tomé el candado, que no estaba asegurado y lo quité de las cadenas para poder desenvolver la jaula y abrirle la puerta al niño de yeso, que aunque inmóvil, ahora cantaba alegre.

El sueño con el Divino Niño, aparentemente no fue casual. Quizás estamos predispuestos a las cosas por causa de algún factor externo. Siempre algo, alguien, nos pone ahí. En el año 1991 de la era cristiana, cuando los niños se arrebatan al mundo antes de tiempo, requieren de cuidados especiales,

por eso los separan de su madre y los ponen en una incubadora ante los peligros inminentes del mundo externo. Fue ahí cuando sin saberlo mamá me ofreció al Divino Niño.

Quizás de ahí los sueños recurrentes y las intenciones de apropiarme de esta imagen (ver fig. 16) para el desarrollo del proyecto **"YO REINARÉ"**, además, retomando las ideas que dieron forma a la primera pieza, cuando Juan utiliza la palabra "logos" en el Evangelio, se refiere a la Palabra de Dios, que es Jesucristo. En el prólogo del Evangelio según Juan, se dice que "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios" (Juan 1:1). Esto describe la preexistencia de Cristo y su papel en la creación desde la tradición católica. Juan utiliza este término para enfatizar la naturaleza divina de Jesucristo y su relación con Dios Padre, así como para describir a Jesucristo como la Palabra de Dios encarnada en la tierra.

En este sentido, para desarrollar las otras piezas de la instalación y reforzar el juego de ideas y significados, busco una imagen donde se represente a Jesús (imagen del logos), encontrando en el Divino Niño del 20 de julio un interés particular. Es por esto que comienzo a aplicar estas ideas en la reinterpretación de la estampita original del Divino Niño (representación de la infancia de Jesús) siguiendo las reflexiones de Schmitt en *"Les corps des images"* (2001) donde analiza la intención en la composición de los iconos medievales, en una suerte de planos que se proyectan desde el fondo de la imagen hacia el espectador, sugiriendo una visión onírica y con referentes visuales como Álvaro Barrios (ver fig. 17) y Juan Camilo Uribe (ver fig.18) apropio e intervengo la imagen como una gráfica fuera del ámbito religioso.

A partir del uso de la metáfora del superhéroe, altero el traje, cambiando el vestido rosa característico por el de Robin (el chico maravilla) teniendo en cuenta que los dos son iconos populares que representan a un niño con ciertas habilidades especiales (Niño Dios) y a su vez lo relaciono con un autorretrato que se refleja simétricamente en las esquinas inferiores de la imagen y conserva el color rosado del atuendo original del Divino Niño. Así también, mediante los elementos en el fondo de la imagen se pretende evocar en el triángulo y las líneas que salen de este, como en el recurso de la luz la relación con lo divino, todo en clave de una reconfiguración simbólica (ver fig. 19).



Fig. 16. Mujer frente a una escultura de bulto del divino niño del 20 de julio.
Archivo personal.



Fig. 17. Álvaro Barrios. "Orfanato de Niños Superdotados" 2022. 100 x 200 cms. Acrílico sobre lienzo.
Fuente: Instagram @alvarobarriosvasquez



Fig. 18. Juan Camilo Uribe. "La Nueva Imagen de Colombia" 1979. Serigrafía.
Fuente: Eugenio Viola. Archivo MAMBO.



Fig. 19 "Divino Niño de DivinoMaik" Serie de 1000 -
impresión con filtro uv - 8 x 5,5 cms -2022

Dado que la imagen original del Divino Niño del 20 de julio que se venera en el templo y de donde surge la historia es una pequeña escultura de 30 cms que el padre Juan del Rizzo compra en una tienda y manda a intervenir con un artesano local, tomo como referencia además del mismo padre del Rizzo, el trabajo de León Ferrari (ver fig. 20) para elaborar una serie de piezas tridimensionales partiendo de un proceso de fotogrametría⁸ realizado a una imagen que encuentro en una iglesia, para luego procesarla en un software en modelado 3D (fig. 21).

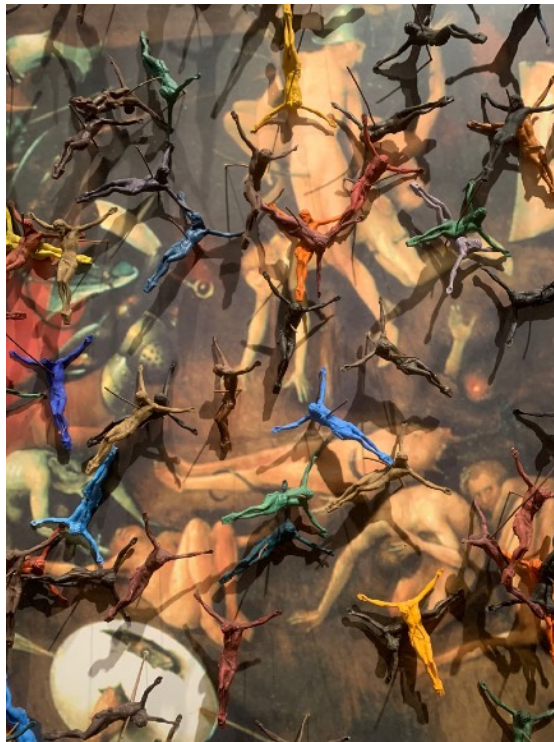


Fig. 20 León Ferrari en el Museo de Bellas Artes, Buenos Aires. (2023)
Fuente: Eugenio Viola. Archivo MAMBO.

Finalmente mediante la impresión por filamento fundido (ver fig. 22, fig. 23) reproducir más de 70 copias de 10 x 6 x 3 cms y tres copias de 30 x 18 x 9 cms en PLA. Para la instalación, Las esculturitas pequeñas se disponen una junto a otra, sobre una repisa hecha para la sala, formando una línea continua de seis metros con las esculturitas en color verde (ver fig. 24). El material en que se decide imprimir es fotoluminiscente, por lo cual decido alterar la iluminación de esta parte de la sala usando

⁸Fotogrametría es un método utilizado para analizar y determinar con precisión el tamaño, la forma y la ubicación espacial de un objeto. Por medio de polígonos, se recrea de manera digital un modelo tridimensional .

luces UV, y de esta manera, mantener el brillo de las esculturas, que se disponen dando continuidad a la pieza “GLORIA” (ver fig. 25)



.Fig. 21. Proceso de modelado 3D para la producción de las esculturas.
Fuente: Archivo personal

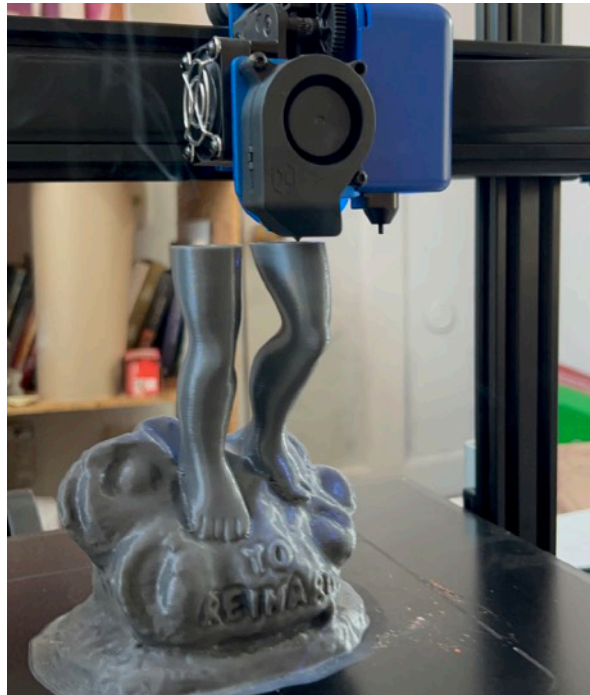


Fig. 22. Proceso de impresión 3D en filamento PLA fundido para la producción de las esculturas.
Fuente: Archivo personal



Fig. 23. "Setenta veces siete" Serie de esculturas impresas en PLA fundido
Fuente: Archivo Personal.



Fig. 24 "Setenta veces siete" Serie de esculturas impresas en PLA fundido dispuestas en sala"
Fuente: Archivo Personal.

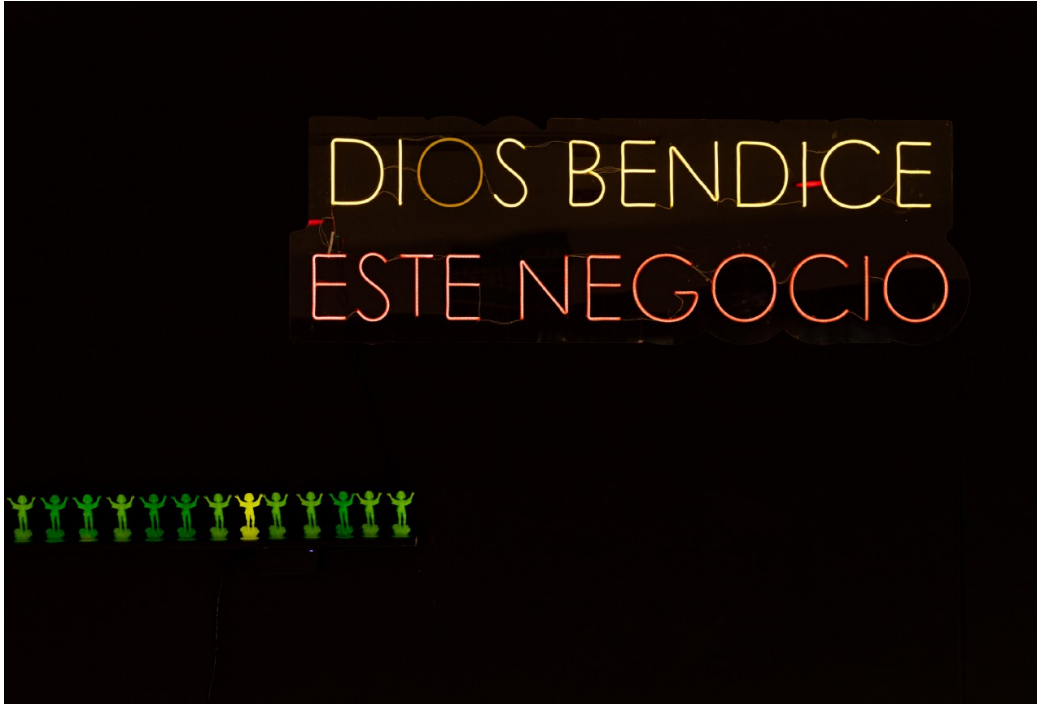


Fig. 25 "GLORIA" y "Setenta veces siete" dispuestas en sala.
Fuente: Archivo Personal.

DESPUÉS DE TI, EL CIELO.

Algunas veces mi memoria tiene unas lagunas inmensas, visibles desde la orilla como un gran espacio inabarcable, incomprensible; pero otras veces, sucede que aparece un barquito que me lleva a navegar por ellas, pudiendo ver casi como por entre aguas claras lo que ahí se esconde.

Recuerdo una mañana, tendría quizás 7 años, y estaba jugando en la terraza de la casa con unos carritos de colección cuando de repente al mirar al oriente vi una figura resplandeciente: el cuerpo de una mujer que sostenía un niño en sus brazos. Toda blanca ella, blanca como las figuras de yeso antes de ser pintadas, blanco como el mármol el niño también, permanecían suspendidos, como levitando en

el aire. Bastaron unos segundos antes de volver mi atención a los carritos de juguete para que esa imagen se quedara en mi memoria.

Como revisaba antes, tanto el arte como la religión se presentan como experiencias de interpretación simbólica a partir de las representaciones, o en otras palabras, imágenes (ideas) que se materializa por medio de alguna forma. En el caso del proyecto “YO REINARÉ”, esta materialidad se asume en las diferentes piezas que se desarrollan, viéndose reflejado en las estampitas del DivinoMaik como primer acercamiento. Continuando, en la pieza “GLORIA” que por medio del texto “DIOS BENDICE” o “DI_S BENDICE” da un primer acercamiento a lo que podría ser la imagen de dios, un dios subjetivo, que se genera al leer el texto; y que al estar complementado de “ESTE NEGOCIO” designando un lugar, en este caso, la sala de exposiciones, permite otras interpretaciones. La las piezas escultóricas “Setenta veces siete” que mencionaba en el capítulo anterior, se asemejan a las esculturitas que se usan para la devoción privada (ver fig. 26).



Fig. 26. Venta de estatuillas del Divino Niño frente al templo del 20 de julio.
Fuente: Archivo Personal.

La materialización de la fe en la religión católica, desde su forma más simple hasta la más compleja, se ha visto mediada por un cuerpo. Esto puede apreciarse en la materialización de la imagen de un santo que se reproduce en diversos medios (pictóricos, escultóricos); el cuerpo de Cristo en la transustanciación⁹; el sacerdote *“in persona Christi”* como ministro, quizás performando un rito que aunque se repite con ciertos códigos, queda abierto a cualquier cosa que pueda suceder desde el momento en que suena la campana para comenzar la celebración hasta el momento donde dice *“pueden ir en paz”*; los creyentes como *“miembros”* del cuerpo de la iglesia que se unen en la celebración ritual mediante cantos, movimientos y respuestas, el cuerpo de los fieles que acuden al encuentro y posibilitan la existencia.

Para Marx (Barrera, 2011), lo que el hombre es puede solo establecerse a partir del hombre mismo *“La esencia humana no es algo abstracto e inherente a cada individuo, es en realidad, el conjunto de las relaciones sociales”* (Marx, 1975: 27). Entonces, ¿no es a partir de una experiencia sensorial que se carga de significado, desde donde el artista procede a esta transustanciación de los elementos plásticos en otras cosas que deben ser experimentados (‘experienciados’)? ¿Si un hombre no ha visto a otro jamás (no tiene la convención de lo que un hombre es), cómo puede reconocerse hombre a si mismo?

La Biblia cuenta en Génesis que Dios dijo *“Hagamos al hombre a nuestra imagen y nuestra semejanza, para que domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados y sobre todas las bestias de la tierra y sobre cuantos animales se muevan sobre ella.”* (Gen 1:27).

Revisar un libro de la historia del arte refleja que el cuerpo ha sido una fuente de referencia para transmitir los valores culturales y estéticos de cada sociedad en distintos lugares y épocas bajo ciertas normas o cánones (convenciones). El hombre crea (se recrea) a partir de su experiencia y su interacción con el mundo. La interacción de mi cuerpo con los medios que uso para crear, a imagen y semejanza del mundo que me rodea, de lo que percibo. Dominamos sobre lo que vemos e incluso lo que

⁹ La transustanciación es la creencia católica la conversión de toda la sustancia del pan en la sustancia del Cuerpo de Cristo, y de toda la sustancia del vino en la sustancia de su Sangre.

nos parece que no hemos visto jamás en cuanto podemos reproducirle en nuestras ficciones, en nuestras representaciones.

En la antigüedad, las esculturas de figuras humanas se utilizaban principalmente como formas de culto y adoración a los dioses y diosas (ver fig. 27); durante la época medieval, el cuerpo humano se representaba en la pintura y la escultura siguiendo ciertas reglas y principalmente en escenas bíblicas y religiosas. Durante el Renacimiento, los artistas comenzaron a explorar el cuerpo humano como una forma de belleza y perfección bajo ciertos cánones, como se puede ver en las obras de artistas como Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. En el siglo XVII, el arte barroco llevó esta exploración del cuerpo humano a nuevos niveles de dramatismo y emoción, a menudo representando figuras en éxtasis o sufriendo.



Fig. 27. Escultura del dios Helios en el Museo de Antalya (Turquía)
Fuente: <https://www.culturaydeporte.gob.es>

En el siglo XX, el cuerpo humano se convirtió en una herramienta para la experimentación en el arte contemporáneo. Artistas como Marina Abramović y María Teresa Hincapié utilizaron el cuerpo como un medio para explorar la relación entre el artista y el espectador, así como la relación entre el cuerpo y la mente relacionando la práctica artística con la práctica sagrada.

En las últimas décadas, los artistas han utilizado el cuerpo para cuestionar la construcción político-social del género y la identidad, como se puede ver en las obras de artistas como Juan Pablo Echeverry y Nadia Granados.

En el proyecto **“YO REINARÉ”**, la imagen del cuerpo se ve materializada en la imagen del ‘Divino Niño de Maik’ que se reproduce en las gráficas y en las esculturas presentadas anteriormente que acompañan la instalación. Si bien el imaginario de la religiosidad popular está cargado de cuerpos de santos que reflejan ciertas características propias de la devoción evocando la santidad bien sea por medio del sufrimiento, o por medio de la bondad, optar por la imagen del Divino Niño para el desarrollo de este proyecto, obedece en cierta forma en alejarme de esas imágenes violentas que han marcado parte de la producción de artistas colombianos; aún cuando toda experiencia mediada por el cuerpo, en menor o mayor medida, tiene la capacidad de violentar (nos).

En la tradición católica, pasando ya de las representaciones antropomorfas, el cuerpo de Cristo existe a partir de la transustanciación donde el sacerdote toma dos objetos designados (un trozo pan ácimo y un trago de vino) y en una suerte de deconstrucción simbólica, mediante un acto ritual y por común acuerdo, estos dejan de significar aquello que los conforma para representar un cuerpo.

Que si realmente podría ser o no el cuerpo de Cristo no me corresponde juzgarlo, lo que me interesa, como mencionaba antes, es encontrar relaciones estéticas entre la religión y el arte.

Benjamin, cuando se cuestiona sobre el aura en la obra de arte, menciona la importancia del aquí y el ahora de la obra como una existencia única que reside en la imagen original y se construye a partir de la memoria, otorgándole una tradición desde el lugar en que se emplaza.

¿No podría el aura residir en la experiencia de este juego mental, en el “engaño” de la mente? En el plástico que toma una forma, que se hace lo que parece el cuerpo de un niño sobre una nube (el Divino Niño) en unas esculturas. En los pigmentos sobre una superficie que dibujan cuerpos alrededor de una mesa como veíamos en los ejemplos de Leonardo DaVinci, Andy Warhol y Beatriz González. Letras que dejan de ser caracteres individuales para volverse imagen con en “Bodegones” de Bernardo Salcedo o en la pieza “GLORIA”. Todo, en el arte, deja su utilidad. Bendito sea Marcel Duchamp que en un acto de fe llevó “La Fuente” (ver fig. 28) al templo, dejando escrito no solo su nombre en el libro de la vida, también el de R.Mutt y el de Rrosé Selavy (ver fig 29). Bendito Álvaro Barrios que en una hierofanía alaba la creación de Duchamp (ver fig. 30).



Fig. 28. “La Fuente” - Marcel Duchamp. 1917
Fuente: Google arts and culture



Fig.29. *Marcel Duchamp como Rose Sélavy.* (Man Ray, 1920).

Fotografía impresa en gelatina de plata. Imagen y ficha técnica: 21,6 x 17,3 cm. Montaje: 22,9 x 18,3 cm. © Man Ray Trust / Artistas Derechos Sociedad (ARS), Nueva York / ADAGP, Paris. Fuente: <http://www.anothermag.com/...mp-s-female-alter-ego>



Fig 30. Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H. O. O. Q. (1980).

Fuente: <http://www.casadaros.net/es/artwork/%c3%a1varo-barrios-como-marcel-duchamp-como-rrose-selavy-como-lhooq/>

La idea de performance¹⁰ se gesta desde los 60's, donde se comienzan a realizar acciones con o sin finalidad alguna, en contraposición a la tradición moderna, utilizando el cuerpo como medio para deslegitimar los vínculos entre el artista y la obra así como la autoría (Ladagga, p.120) tal como hizo Adrian Piper en 1969 que aparecía en un lugar y momento concreto de las calles de Manhattan con su apariencia alterada tomando la identidad del otro (Fernández p. 99).

Cuando artistas como Vito Acconci o Marina Abramovic optan por renunciar a la práctica tradicional de producir obras de arte, muchas veces presentan filmaciones o performances como vestigios donde un cuerpo en cierto modo anónimo se ocupa, en el aislamiento de realizar acciones que nada permite interpretar. Pero aislamiento y mutismo es lo que sucede también en las frases insignificantes, esas repeticiones de palabras de Bruce Nauman que representan, a su manera, la presentación en público de una privacidad, o en las proposiciones de un Mike Kelley o un Paul McCarthy (ver fig. 31) .



Fig 31. Fotograma de Pinocchio Pipenose Household Dilemma by Paul McCarty (1994)
Fuente: vimeo.com/46293876

¹⁰ La performance como exploración artística pone de relieve la importancia del cuerpo como medio de expresión y como una herramienta para cuestionar y desafiar las convenciones establecidas. El cuerpo se convierte en un vehículo para la comunicación y la reflexión, permitiendo que las obras de arte trasciendan los límites tradicionales y generen nuevas formas de experiencia estética.

Entre 2012 y 2016 Marina Abramović desarrolla “The Space in Between” un documental a partir de un viaje que la artista realizó por varias regiones de Brasil en busca de conocer diferentes formas en las que grupos y creencias abordan el dolor mientras conocen personas, lugares y experimentan rituales sagrados en Brasil (ver fig. 32). El documental relata las experiencias y las interacciones de la artista en lugares que son considerados sagrados por ciertos grupos sociales, como la *Chapada dos Veadeiros*, *Abadiânia*, *la tradición de los raizeiros y benzedeiros en Goiás*, los rituales del Valle del Amanecer en Brasilia, la fuerza del sincretismo religioso en Bahía, las ceremonias con ayahuasca y el baño sagrado en la Chapada Diamantina, los procesos chamánicos en Curitiba y el poder de los cristales en Corinto, Minas Gerais.



Fig 32. Fotograma de “The Space in Between” de Marina Abramovic.
Fuente:<https://youtu.be/iZVGREvMA78>

Estas experiencias donde lo ritual se hace evidente desencadenan un viaje interno y personal en la artista, evocando recuerdos, dolores y aprendizajes. Si bien cualquiera puede participar de estos rituales, la posición de Marina como artista, su conciencia de la performance y la mediación del audiovisual generan un producto que se inscribe dentro de las categorías de lo que se considera arte.

En el caso de María Teresa Hincapié lo performativo se acerca a lo que ella solía llamar “entrenamiento” con una práctica que establece relaciones entre la vida, la creación en movimiento y la

búsqueda de lo sagrado. Esta práctica acerca lo poético de lo cotidiano al performance, transformando acciones rutinarias en actos simbólicos.

En sus performances, el hecho de que ella no estuviese representando a una persona que habita el espacio, sino que fuese la persona que lo hacía, daba un giro a la manera de presentarse incluso sobre un escenario tradicional.

Cuando el Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM, organiza una retrospectiva a la obra de María Teresa Hincapié, invita a la artista del performance María José Arjona, para que realice un performance. Arjona desarrolla junto al artista Camilo Acosta (ver fig. 33 y fig. 34), en jornadas de 8 horas, recorridos en el espacio en una suerte de ritual mientras repite unas palabras. Una suerte de invocación a María Teresa, uniendo en un mismo diferentes espacios y temporalidades.



Fig. 33. María José Arjona y Camilo Acosta activando la performance “En silencio pero juntos” en la retrospectiva a María Teresa Hincapié en el MAMM.

Fuente: archivo personal.



Fig. 34. María José Arjona en la performance “En silencio pero juntos” en la retrospectiva a María Teresa Hincapié en el MAMM.
Fuente: archivo personal.

Arjona retoma los recorridos hechos por Hincapié hacia San Agustín en una intención de conectar con lo espiritual, para esta vez establecer conexiones entre Hincapié y el espacio del museo, lo recorre como lugar sagrado, lo habita entre ejercicios e invocaciones.

“¿Cuánto cabe en una caja? “¿Cuál es la medida del cuerpo?”. Preguntas que se materializan en la voz Arjona y que resuenan en las paredes del museo, palabras que siguen resonando en mi cabeza.

Cuando le pregunto a Camilo Acosta, después de trabajar con Arjona si la performance establece cierta relación con lo ritual, dice: *“Son estados de concentración que posibilita llegar a Estados corporales y mentales muy particulares. El performance es una mecanismo de creación artística. El ritual*

es un acto que conserva una creencia ligado a doctrinas. Pero el performance puede recurrir a características del ritual para cumplir con algún propósito que traspasa el cuerpo y la mente, pero siempre teniendo presente que se está produciendo una imagen creativa”.

Los elementos comunes en Hincapié y presentes en el espacio interactúan con el lugar, con los artistas, con el público.

“Cerquita, soy una mujer que sueña, soy un hombre que vuela, soy un ente azul” susurra Arjona en mi oído antes de continuar su deambular por el espacio del museo, por el espacio que evoca a Hincapié. Lo santifica, al igual que Álvaro cuando se inclina ante la obra de Duchamp. Un cuerpo que alaba la creación.

En **“YO REINARÉ”**, como mencionaba anteriormente, se establecen relaciones entre las formas del arte contemporáneo y las de la religiosidad popular, por esto, recordando a Hincapié en *“Hacia lo sagrado”* hago una serie de recorridos desde Bucaramanga hasta Bogotá D.C. Estos recorridos, algunas veces en silencio, intentan establecer relaciones con el transitar, con el recorrer un camino, con la búsqueda de lo sagrado, al mismo tiempo recolecto objetos en cada viaje. Estos elementos funcionan como archivo objetual.

Por consiguiente, con la intención de profundizar en las relaciones estéticas entre las formas, lugares y símbolos de la religiosidad popular y retomando un poco la idea del postflâneur (Villa, 2020 Pg 57), pero a su vez teniendo en cuenta la intención de búsqueda de lo sagrado presentes en María Teresa Hincapié y en Marina Abramović, realizo recorridos al santuario donde se encuentra la imagen original del Divino Niño (ver fig. 35), así como algunos museos, ferias y galerías para de esta manera seguir alimentando este imaginario de relaciones entre lo sagrado, la religiosidad popular y el arte como experiencia estética.

La tradición popular celebra la fiesta del Divino Niño el primer domingo de septiembre, momento en que los fieles devotos del Divino Niño acuden en peregrinación desde diferentes lugares al templo donde reposa la imagen. Necesitaba acercarme al contexto propio de la imagen, ser uno más en

la celebración, por lo cual planteé dos recorridos cercanos a esta fecha. Optar por conducir 12 horas, desde Bucaramanga hasta Bogotá prácticamente en silencio, permite cierta preparación.



Fig. 35. Imagen original del Divino Niño en el Templo del 20 de Julio.
Fuente: archivo personal.



Fig. 36. Registro del recorrido por las calles de Bogotá entregando la estampa del Divino Niño.
Fuente: archivo personal.

En el primer recorrido hago una exploración y reconocimiento del espacio: el templo ubicado en el barrio 20 de Julio y el camino para llegar a este. Esta primera visita funciona como trabajo de campo para planear una acción en una próxima visita.

El recorrido remite a la búsqueda del lugar sagrado, el cuerpo que se traslada de un lugar a otro, con ningún otro fin más allá que entender un poco más, mientras se explora, el componente estético en la religiosidad popular. El recorrido y la búsqueda se ven reflejado hasta el último momento, como contaré mas adelante, cuando se puede materializar este proyecto en la sala Rafael Ardila Prada en el campus principal de la Universidad Industrial de Santander para su exposición y socialización.

Este primer recorrido en Bogotá lo hice el jueves en vísperas de la fiesta del Divino Niño, aproximadamente tres horas de caminata hasta el santuario, al mismo tiempo que entregaba a algunos transeúntes una estampita con la imagen del divino niño sin intervenir, a fin de rastrear el reconocimiento de la imagen en el imaginario colectivo (ver fig. 36). Así mismo, hice unas cortas entrevistas a personas alrededor del santuario (ver fig. 37) para reconocer el contexto propio donde surge la imagen.



Fig. 37. Fotograma de una devota que narra su historia con el Divino Niño.
Fuente: archivo personal.

El segundo recorrido pensado como acción performática (recordando la performance “caminar es sagrado” de María Teresa Hincapié) lo realizo caminando lentamente desde el lugar donde me hospedaba en la localidad de Chapinero, hasta el santuario donde se resguarda la imagen, en el barrio

20 de Julio en Bogotá, debido a la relación entre el santuario como lugar de peregrinación y la propagación de la imagen del Divino Niño .

Tres días después, y habiendo profundizado en los comportamientos sociales en este lugar, decido volver acompañado de mi amigo Diego Roballo quien se encarga del registro audiovisual. Además de esto, Diego también se encargó en algún momento de mis pertenencias y seguridad, manteniéndose a una distancia prudencial, puesto que el recorrido atravesaba zonas un tanto peligrosas debido a las fronteras invisibles en algunos barrios de Bogotá. En este recorrido vestía de blanco y estaba descalzo. Al mismo tiempo buscaba puntos estratégicos para compartir una estampita con la imagen del Divino Niño. En algún momento del recorrido fui interceptado por miembros de la Policía Nacional (ver fig. 38)

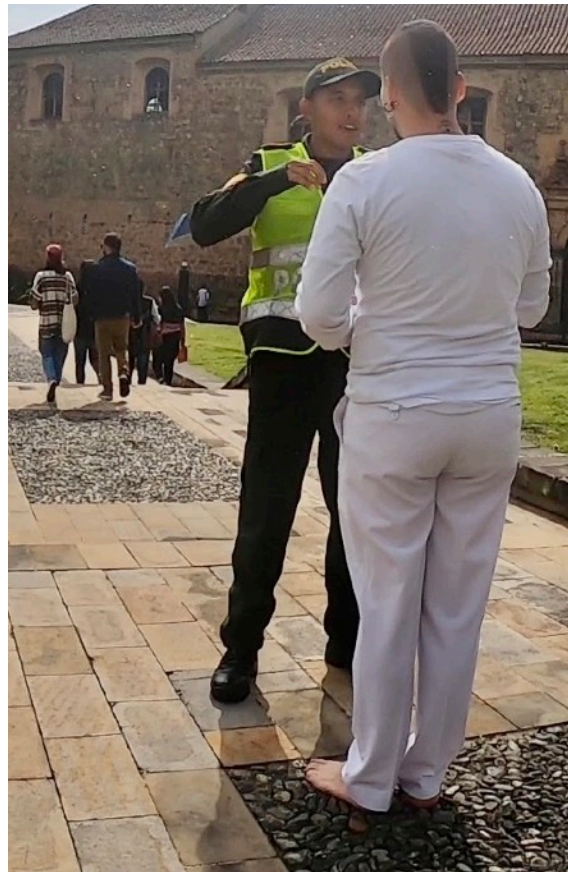


Fig. 38. Registro del desarrollo de la acción donde soy interceptado por la Policía.
Fuente: archivo personal.

Para el segundo recorrido también doy a conocer la reinterpretación del Divino Niño, el DivinoMaik, imprimo una serie de mil estampitas que se distribuyen en el recorrido del lugar donde me hospedaba al santuario, y en el santuario mismo durante las celebraciones.

Además de esto, la estampa fue entregada en diferentes contextos relacionados directamente con el arte como el Open San Felipe¹¹ y ARTBO¹² (ver fig. 39 y fig. 40), en los pasillos del pasillo de artes plásticas de la UIS y algunas exposiciones en Bucaramanga así como en algunas discotecas y bares de Bogotá y Bucaramanga, a fin de hacer un rastreo cuestionando lo simbólico de la imagen del Divino Niño en el imaginario colectivo y los rasgos fundamentales de la imagen del ídolo en el contexto de su representación. Todo esto, explorando el vínculo de las imágenes sacras con la pérdida de la imagen del artista, como propone Ladagga (2005, p122) donde la imagen toma sentido propio al relacionarse con las dinámicas propias de la memoria y el lugar alrededor de una comunidad en relación con algo sobrenatural. Aunque la estampa no incluye ninguna firma, se puede relacionar con el autor por el autorretrato que no siempre pasa desapercibido.



Fig. 39. Registro entregando la estampita del Divino Niño de Maik fuera del ámbito religioso. Esta acción sucedió en Espacio KB, una galería perteneciente al circuito de San Felipe. Fuente: archivo personal.

¹¹ Open San Felipe ofrece una excursión de manera gratuita a los visitantes del barrio San Felipe, invitándolos a descubrir nuevos espacios y sus artistas. Es un evento donde participan casi 70 espacios entre galerías, estudios de arte, talleres de moda, música, teatros improvisados, instalaciones, cine, restaurantes y más.

¹² ARTBO, Feria Internacional de Arte de Bogotá, es el encuentro por excelencia para el mercado del arte en América Latina. Fuente: artbo.co

Generalmente las personas después de leer la oración del reverso guardan la estampa en la billetera. También algunas personas la ponen en un pequeño altar personal o en el borde de algún marco. Fue en una de estas noches, después de ARTBO cuando Nicolás, mientras veíamos a Dick el demasiado, su ídolo, en una suerte de performance - ceremonia que sucedía en el sótano de una galería en un edificio residencial donde la música y la imagen proyectada eran protagonistas, que me sugirió hacer algo que me superara formal y conceptualmente.



Fig. 40. Estampita con la imagen del Divino Niño intervenida como Divino Niño de Maik que fue distribuida a diferentes personas en contextos fuera del ámbito religioso durante el desarrollo del proyecto.
Fuente: archivo personal.

Retomando, de la performance queda el registro como una suerte de vestigio. De ahí que en el proyecto “YO REINARÉ” recurra a una pieza audiovisual (ver fig. 41) para acompañar la instalación, siendo entonces “Después de ti, el cielo” el resultado de relacionar estas experiencias en una sucesión de imágenes que refuercen las relaciones que se tejen entre los espacios y las formas comunes de habitarlos, fragmentos discontinuos de realidad que se virtualizan y se reproducen en bucle.

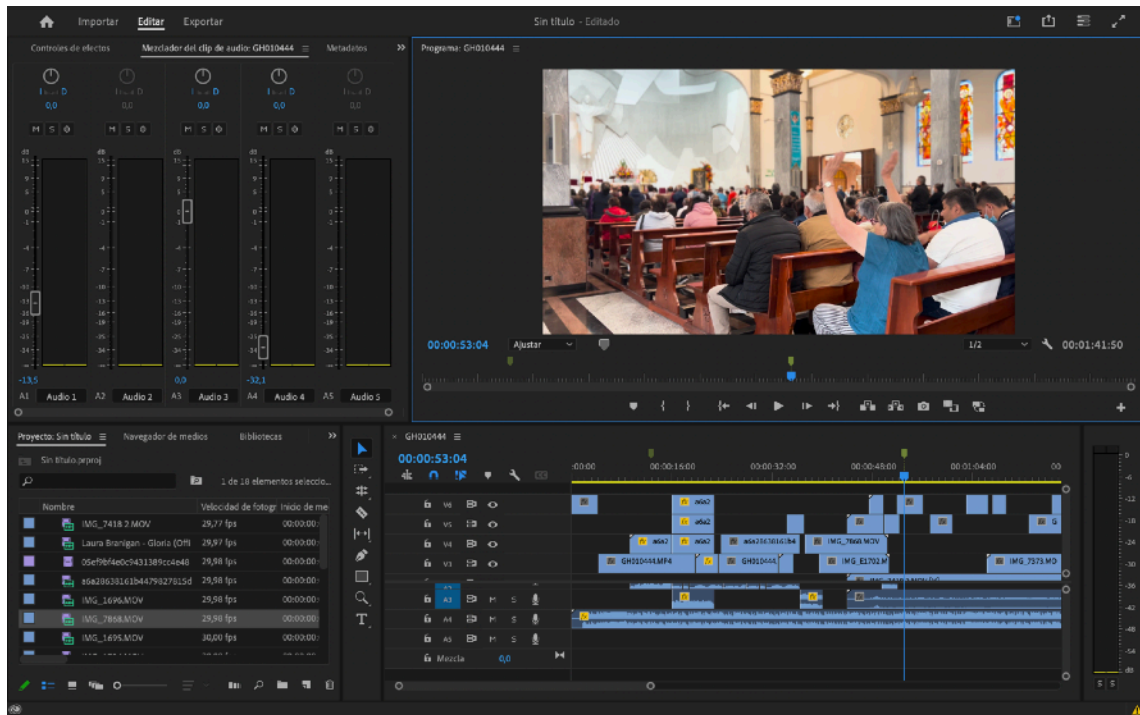


Fig. 41. Proceso de edición del video “Después de ti, el cielo”.
Fuente: archivo personal.

POR LOS MÉRITOS DE LA INFANCIA

Si bien la piedad popular comprende una serie de expresiones corpóreas, gestuales y simbólicas, (el uso de las imágenes: medallas e insignias (ver fig. 42 y fig. 43), banderas, reliquias y objetos sacros que incluso se besan o se tocan; los lugares, con sus peregrinaciones y procesiones, recorridos o etapas de camino; el presentar ofrendas, cirios o exvotos (ver fig. 44 y fig. 45); vestir hábitos particulares; arrodillarse o postrarse) que se transmiten desde siglos como modos directos y simples de manifestar externamente formas de comprender el mundo; de la misma manera, las producciones artísticas operan dentro de una cultura que comprende las mismas expresiones confrontando al

individuo en su cotidianidad, y en este sentido, el espacio transmite un significado a partir de la memoria colectiva (Fernandez, 2005); espacio que según Bourriaud (pg 15) se debe revelar propicio para las prácticas artísticas puesto que acerca las relaciones sociales dando “la posibilidad de una discusión inmediata” en espacios libres cuyo ritmo se contrapone al de la vida cotidiana generando otros tipos de intercambios humanos.

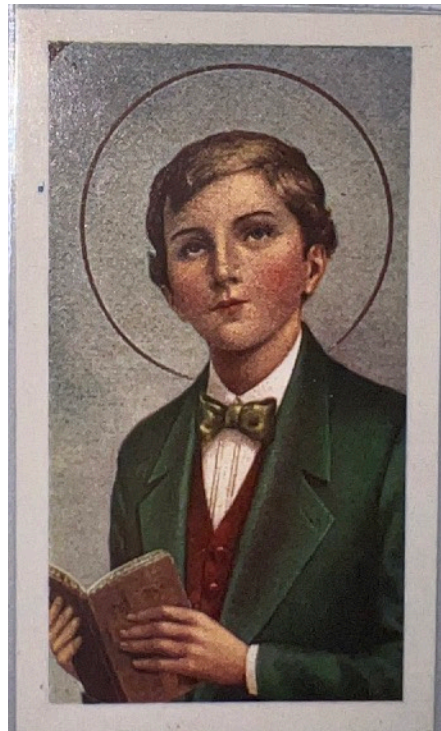


Fig. 42. Estampa de Santo Domingo Savio, recordado por sus palabras “Morir antes que pecar”
Fuente: archivo personal.

Tanto en la religiosidad popular como en el arte, las imágenes de los lugares se enriquecen con nuestra experiencia personal y con los valores culturales y sociales que compartimos, y son fundamentales para nuestra comprensión y apreciación del mundo. Bourriaud (pg 27) menciona la obra de Rirkrit Tiravanija, realizada en el Aperto 93 de la Bienal de Venecia como una obra abierta que presenta un modelo de lo social mas o menos concreto, y que implica la participación activa del espectador. Bachelard habla de la "topofilia", que es el amor por los lugares, y sugiere que la relación entre las personas y los lugares que habitan es profunda y compleja.



Fig. 43. Escapulario. Funciona como amuleto de protección para los creyentes.
Fuente: archivo personal.

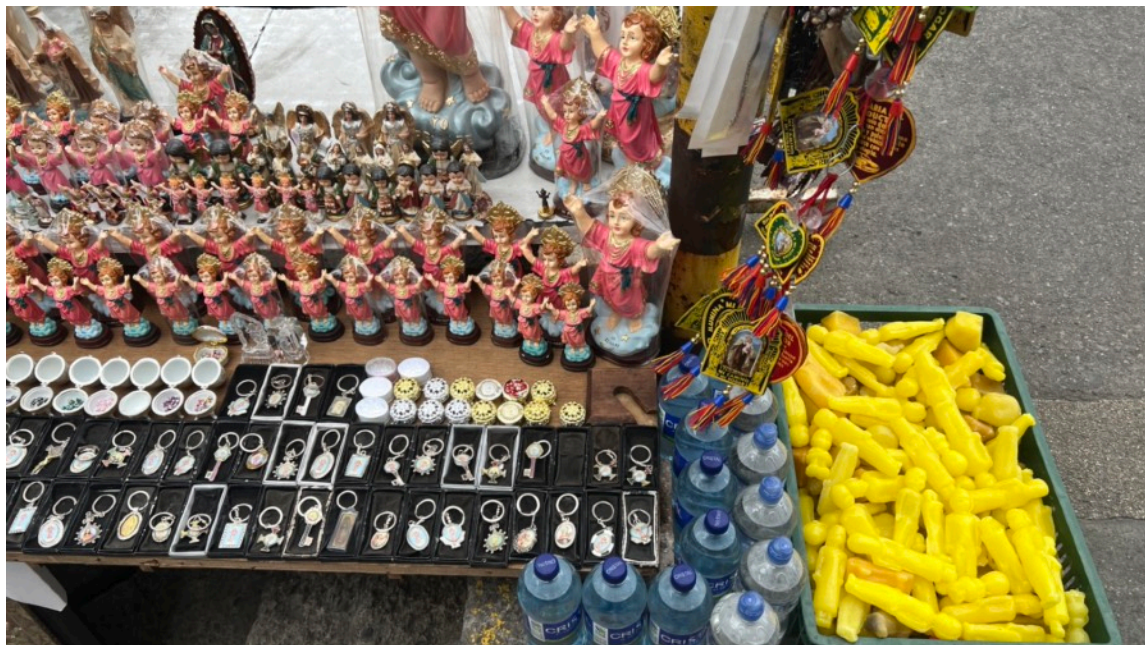


Fig. 44. Objetos de piedad popular encontrados en ventas al rededor de los templos visitados.
Fuente: archivo personal.



Fig. 45. Objetos de piedad encontrados dentro de los templos visitados.
Fuente: archivo personal.



Fig. 46. Figuras elaboradas en cera son presentadas por los devotos del Divino Niño como ofrenda en el templo del 20 de Julio en Bogotá. También se observan en el Santuario de la Virgen de Chiquinquirá en Boyacá.
Fuente: archivo personal.

Teniendo en cuenta que tanto la religiosidad popular como el arte se construyen a partir de los conceptos de memoria, y siguiendo el interés en la relación que establecen los objetos con los lugares, comienzo a pensar en una forma de presentar los objetos encontrados durante los recorridos que mencionaba en los capítulos anteriores (ver fig. 46, fig. 47, fig. 48 y fig. 49), de una forma que puedan evocar una memoria personal al mismo tiempo que una memoria colectiva.



Fig. 47. Figuritas, llamadas también “cuerpecitos” son presentas como ofrendas según costumbres de la religiosidad popular.
Fuente: archivo personal.

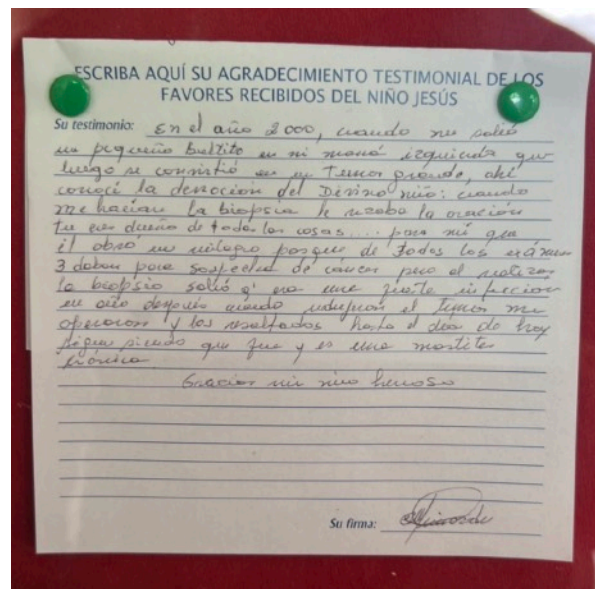


Fig. 48. Notas dejadas por los devotos .
En las visitas al templo del Divino Niño del 20 de julio, encuentro también notas escritas por devotos que dan testimonio de los milagros del Divino Niño.
Fuente: archivo personal.



Fig. 49. Fotografía tomada en una tienda de antigüedades de Chapinero. Cuando entré en el lugar, lo primero que fue este busto de plástico que me recordó la casa de los abuelos.

Fuente: archivo personal.

Evocar la memoria a través de un archivo de objetos evidencia una identidad personal pero al mismo tiempo se inserta en la colectividad, archivos abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los interprete para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado.

Como menciona Anna Maria Guasch en “Los lugares de la memoria” (MATERIA 5, 2005 pp. 157-183.), tanto Boltanski, como el propio Freud, permitirían comprender como el trabajo de archivo conserva y participa de la pulsión de la muerte: el trabajo del archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo y en principio el suyo propio.

De ahí esta contradicción inherente al archivo (y que Derrida, recogiendo las observaciones de Freud, expone en su Mal de archivo) a la vez que conserva (la pulsión del archivo) que quiere destruir:

«No habría deseo de archivo según Derrida- sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido». Y esto es lo que ocurre en las obras de Boltanski. Unas obras que no pensamos que desafíen el aura, sino todo lo contrario: al aislar objetos de su contexto original (por lo general objetos de personas anónimas, documentos fotográficos de eventos familiares y anónimos objetos encontrados) y al hacerlos museológicos, lo que hace es rodearlos con un «aura» que transforma estos objetos en reliquias modernas.

En la acción de *Una cosa es una cosa*, María Teresa Hincapié organizó en el espacio durante un tiempo prolongado objetos que rodeaban su vida cotidiana para luego recogerlos, guardarlos y volverlos a ordenar según taxonomías aleatorias, respetando siempre la forma espiral cuadrada (tipo greca) como referencia rigurosa a la circularidad del tiempo. Un archivo de objetos personales que caben en una caja.

En un corto encuentro que tuvimos antes de su muerte, Juan Pablo Echeverri me contaba que *Miss Fotojapon* parte de un diario escrito, un archivo personal que se vuelve un diario fotográfico generando una memoria individual en diálogo con la identidad.

De estas relaciones y como producto de los recorridos realizados, como mencionaba anteriormente, también surge una suerte de archivo objetual, donde siguiendo las ideas mencionadas, pienso en tres vitrinas, para hacer un ensamble con los objetos encontrados, textos y fotografías intervenidas (ver fig. 50, fig. 51). Para la elaboración de las vitrinas se utiliza un tablón de madera, el cual es recubierto con espuma (ver fig. 52), recortado (ver fig. 53), tapizado (ver fig. 54) para luego ensamblar los laterales (ver fig. 55). Ya estado la estructura básica, procedo en una suerte de acto ritual, recordando a María Teresa Hincapié, disponer los objetos sobre la superficie en la cual serán ensamblados (ver fig 56 y fig. 57).

Después de ensamblar todos los objetos, se “sella” cada pieza con una lámina de acrílico transparente puesta al frente. Finalmente, en el proceso de museografía que hicimos con Nicolás, decidimos instalar solamente dos de las tres piezas. Cada pieza está conformada por objetos

encontrados, fotografías intervenidas, madera, aluminio, acrílico; y sus dimensiones son 185 x 105 x 17 cm. (ver fig. 60, fig. 61 y fig. 62)



Fig. 50. Fotografía intervenida con la imagen de DivinoMaik.
Fuente: archivo personal.



Fig. 51. Boceto para las piezas "Por los méritos de la infancia".
Fuente: archivo personal.



Fig. 52. Proceso de armado de las vitrinas.
Fuente: archivo personal.



Fig. 53. Corte de madera para ensamblar el fondo de las vitrinas.
Fuente: archivo personal.



Fig. 54. Proceso de tapizado de las vitrinas.
Fuente: archivo personal.



Fig. 55. Estructura de la vitrina ensamblada.
Fuente: archivo personal.

Nueva York, Julio 26 de 1920

Querida amiga Gabrielle Robinne,

Espero que esta nota te encuentre bien. Quería tomarme un momento para agradecerte por haberme inducido a la devoción del Divino Niño. Como sabes, yo estaba a punto de ser enviado a la guerra en Francia, pero gracias a la protección del Divino Niño, por in soplo del corazón, fui librado de ese destino.

Además, quería agradecerte por una revelación que tuve mientras estaba orinando. Quería presentar una obra a la Sociedad de Artistas Independientes, pero sentía un atasco creativo. En ese momento pedí inspiración y gracias al Divino Niño, se me ocurrió la idea de "La Fuente", sin saber que se convertiría en una obra icónica del arte contemporáneo.

Estoy profundamente agradecido por tu amistad y por haberme presentado a esta devoción que ha tenido un impacto tan grande en mi vida y en mi trabajo. Espero tener la oportunidad de verte pronto y presentarte a Rose Sélavy. Salúdame a mi hermana Sussane.

Con cariño,
Marcel, a.k.a. R.Mutt

Fig. 56. Nota que combina realidad y ficción.
Hace parte de las piezas que acompañan los objetos encontrados.
Fuente: archivo personal.



Fig. 57. Composición de las piezas "Por los méritos de la infancia"
Fuente: archivo personal.



Fig. 58. Prueba de resistencia del ensamblaje.
Fuente: Archivo personal.



Fig. 59. Detalle composición de las piezas “Por los méritos de la infancia” y sellado de las vitrinas.
Fuente: archivo personal.



Fig. 60 .“Por los méritos de la infancia”(I) .
Fuente: archivo personal.



Fig. 61. "Por los méritos de la infancia". (II)
Fuente: archivo personal.

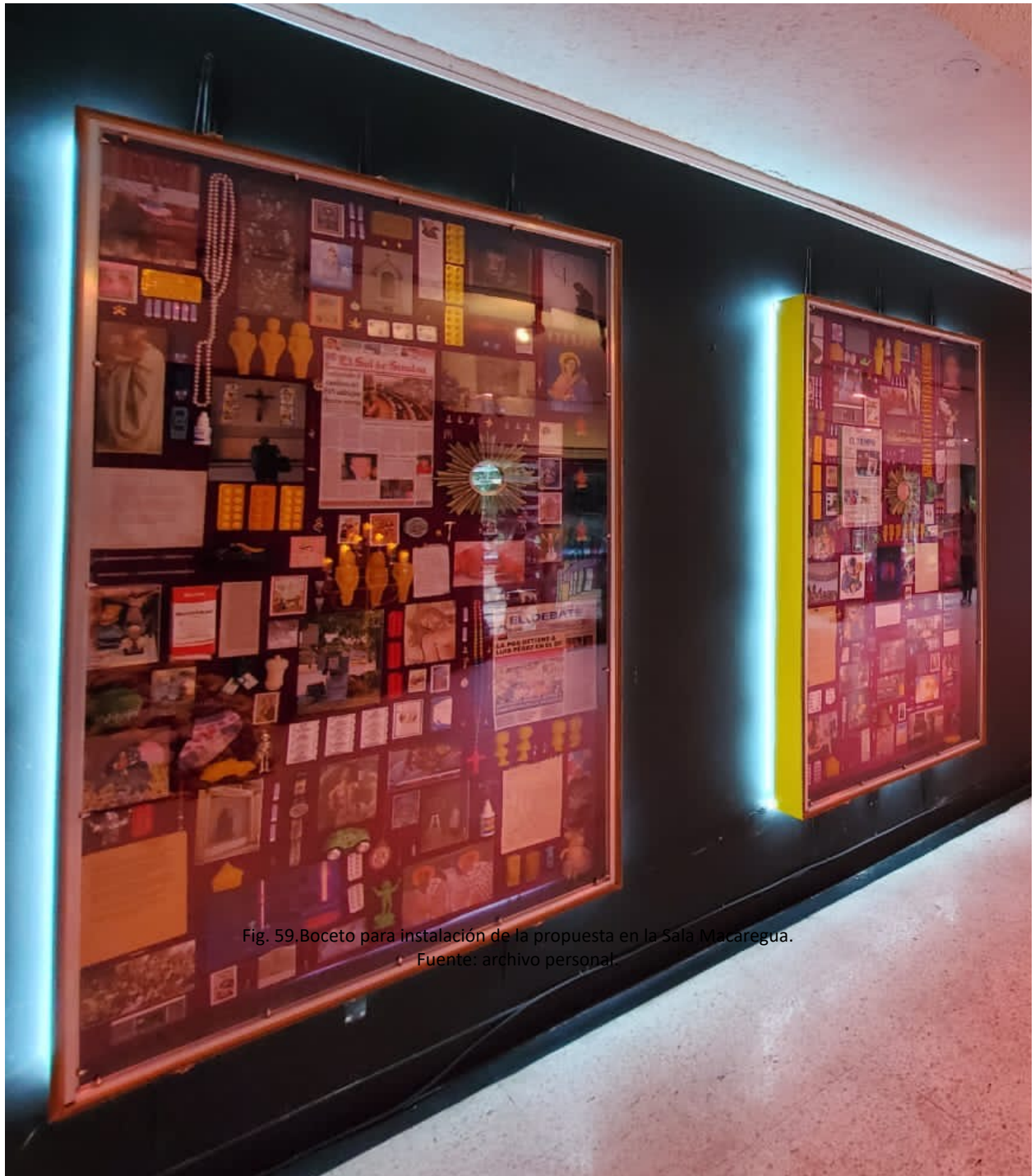


Fig. 59. Boceto para instalación de la propuesta en la Sala Macaregua.
Fuente: archivo personal.

Fig. 62 .Montaje en sala: “Por los méritos de la infancia”. (I)(II)
Fuente: archivo personal.

PORRO UNUM EST NECESARIUM (UNA SOLA COSA ES NECESARIA).

Retomando las intenciones de altar o de lugar sagrado para relacionar los lugares, y aún sin contar con una sala definida para la instalación, hago una primera propuesta para instalación “YO REINARÉ” en el pasillo de la sala Macaregua (ver fig. 63)

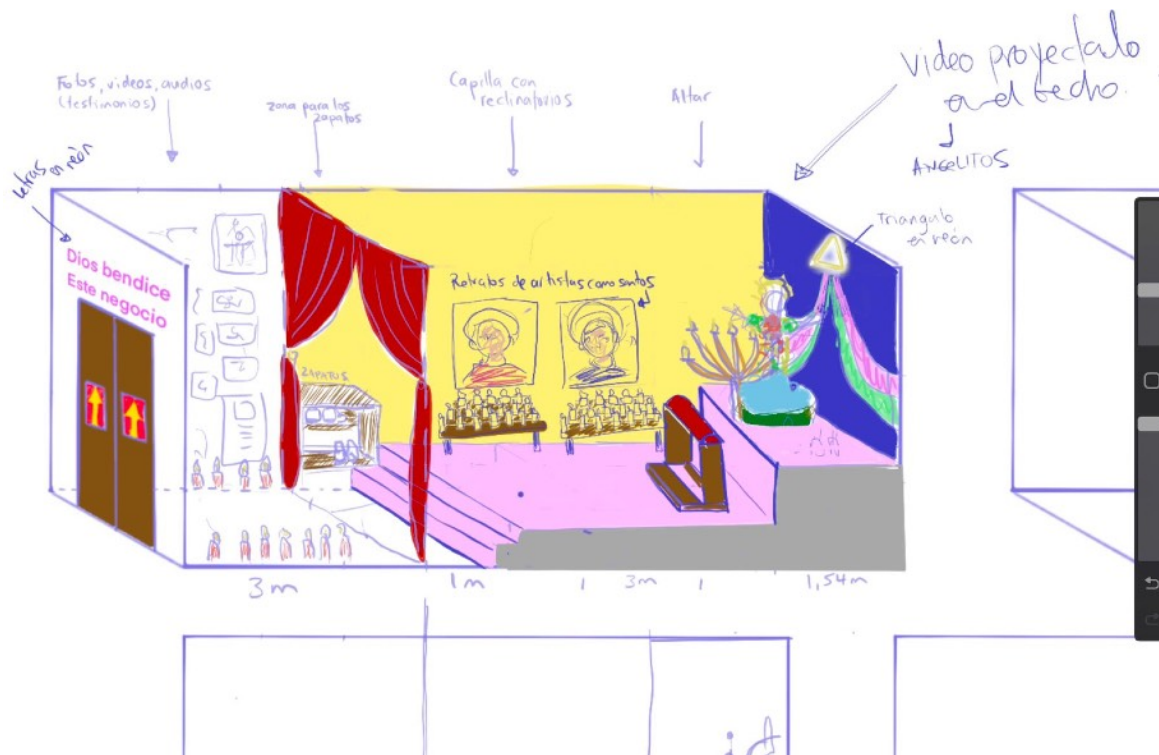


Fig. 63. Boceto para la instalación en la Sala Macaregua.

Fuente: archivo personal.

Este boceto se le presentó a la ingeniera encargada del edificio UIS Bucarica, encontrando problemas para la intervención del espacio, justificando que las obras debían ser pensadas solamente

para ser dispuestas en las paredes de la sala. Después de esta noticia, no muy contento, hago otro boceto para instalación en la sala Bucarica. (Ver fig. 64)

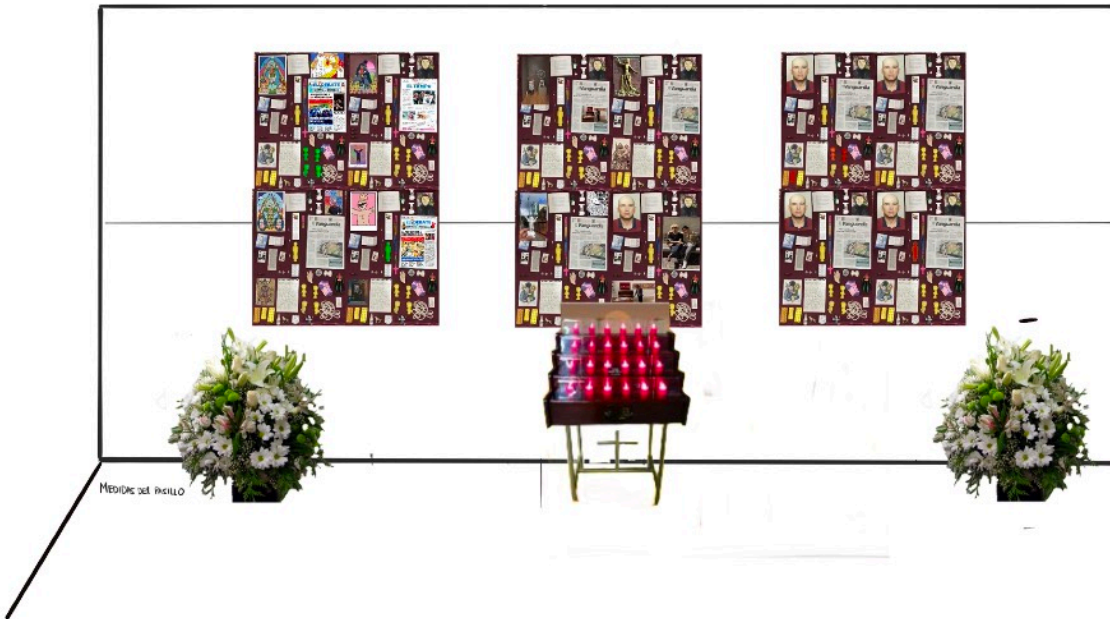


Fig. 64. Boceto para instalación en pared de la sala Macaregua.
Fuente: archivo personal.

Con esta tentativa, pero aún con las intenciones de tomarme un espacio completo para la instalación, no descarto el boceto de capilla y continúo la búsqueda del lugar, por lo tanto, entrego la propuesta a la compañera que gestionaba la sala del IMCT, recibiendo una respuesta no muy satisfactoria.

Como tercera y última opción, estaba alquilar un lugar privado, para que hiciera las veces de espacio expositivo y poder llevar a cabo la instalación que tenía en mente, que le confiaba al Divino Niño.

Finalmente, aproximadamente a mitad del mes de mayo, recibo una llamada de Nicolas para proponerme la sala Rafael Prada Ardila (ver fig. 65), en la campus principal de la Universidad Industrial de Santander, aunque no sin un poco de temor, pues el montaje debería estar listo en 15 días para la inauguración. Ya teniendo claro el lugar de exposición, lo siguiente sería hacer el reconocimiento del

espacio para terminar de definir las piezas y su ubicación. Entonces, fuimos con Nicolás a pensar el montaje.



Fig. 65. Planos de la sala Rafael Prada Ardila, en la UIS.
Fuente: archivo personal.

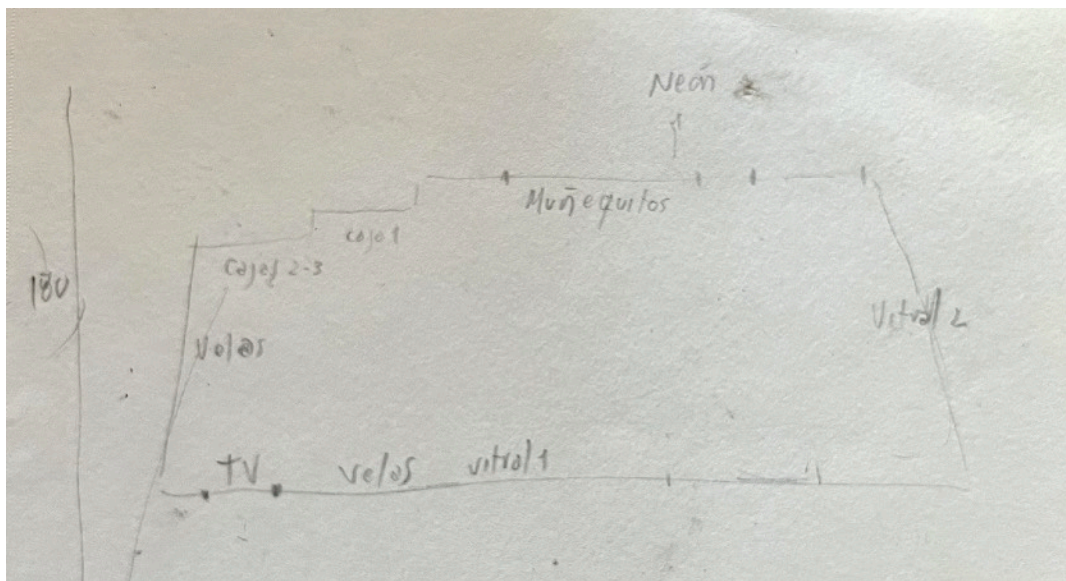


Fig. 66. Boceto general para montaje de "YO REINARÉ" en la sala Rafael Prada Ardila, en la UIS.
Fuente: archivo personal.

Si bien, según mi experiencia personal, lo que diferencia a una capilla de cualquier otro lugar, además de la naturaleza del servicio religioso, es la presencia del altar, el lugar por excelencia para celebrar las ofrendas a la divinidad. Así pues, solo una cosa era necesaria: encontrar el lugar propicio para terminar de establecer las relaciones planteadas al comienzo del texto, un lugar para poner el altar. Tomamos medias, revisamos bocetos y comenzamos a plantear la disposición de las piezas en sala (ver fig. 66, fig. 67, y fig. 68) y a definir el altar. Como primera opción se piensa un altar al video (fig. 69).

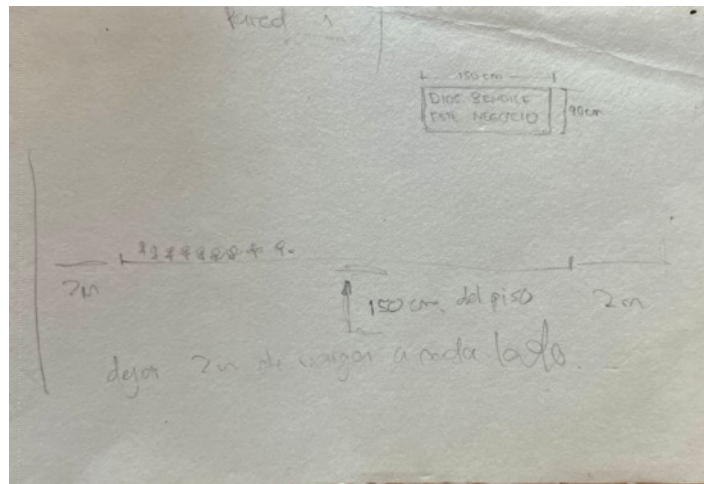


Fig. 67. Boceto para instalación de las piezas “GLORIA” y “Setenta veces siete” en la sala Rafael Prada Ardila.
Fuente: archivo personal.

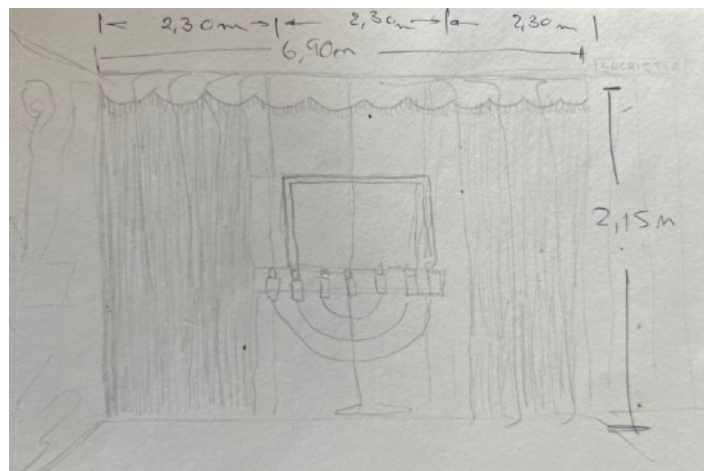


Fig. 68. Boceto para la instalación del altar en la sala Rafael Prada Ardila, en la UIS.
Fuente: archivo personal.

Finalmente, cuando se estaba haciendo el montaje, notamos que en el lugar dispuesto para el altar era técnicamente imposible montar el televisor. Por esa razón, se sustituye el altar al video por un altar al DivinoMaik (ver fig. 69) haciendo uso de la escultura de 30 cms impresa en filamento PLA y vestida como Robín, que se ubica en centro sobre una base blanca, y a cada lado se ubica un candelabro de 7 brazos (ver fig. 70), con siete velas de juguete intervenidas con una imagen de DivinoMaik (ver fig. 71). En el fondo, se ubican siete cortinas negras, teniendo en cuenta el color de la sala. Como ya estaba clara la ubicación espacial de las piezas, completando las intenciones de lugar sagrado, retomo las ideas de los vitrales planteadas en el primer capítulo.



Fig. 69. "Porro unum est necessarium. (una sola cosa es necesaria)"
Fuente: archivo personal.



Fig. 70. Escultura de DivinoMaik para el altar.
Fuente: archivo personal.



Fig. 71. Velas de baterías con la imagen de DivinoMaik que se disponen en el altar.
Fuente: archivo personal.

REVESTIRE: II CORINTOS, 5.

Como mencionaba anteriormente, se retoma la idea de los vitrales con la intención de alterar el espacio de la sala asemejándolo a lo que posiblemente puede ser una capilla dedicada al arte contemporáneo, entonces intervengo fotografías de vitrales que recolecté en las visitas al templo del Divino Niño, continuando con la imagen de los santos como superhéroes (ver fig. 72, fig. 73, fig. 74). Además de esto, altero el ambiente de la sala cubriendo las luces con láminas de celofán rojo, y cambiando algunas bombillas por luces ultravioleta.

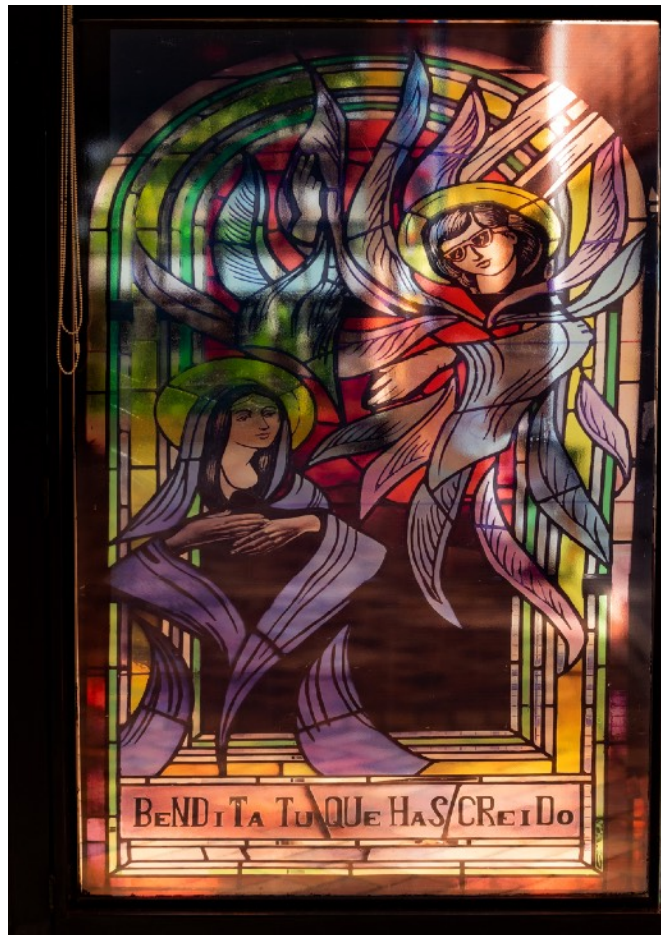


Fig. 72. "Revestire". Impresión sobre vinilo adhesivo transparente instalada en una de las ventanas de la sala.
Fuente: archivo personal.

2 Corintos, 5:

Porque sabemos que si esta tienda, que es nuestra morada terrestre, se desmorona,
tenemos un edificio que es de Dios: una morada eterna,
no hecha por mano humana, que está en los cielos.

Y así gemimos en este estado,
deseando ardientemente ser revestidos de nuestra habitación celeste,
si es que nos encontramos vestidos, y no desnudos.
¡Sí!, los que estamos en esta tienda gemimos abrumados
. No es que queramos ser devestidos, sino más bien sobrevestidos,
para que lo mortal sea absorbido por la vida.
Y el que nos ha destinado a eso es Dios,
el cual nos ha dado en arras el Espíritu.

Así pues, siempre llenos de buen ánimo, sabiendo que,
mientras habitamos en el cuerpo,
vivimos lejos del Señor,
pues caminamos en la fe y no en la visión...

Estamos, pues, llenos de buen ánimo y preferimos salir de este cuerpo para vivir con el Señor.
Por eso, bien en nuestro cuerpo, bien fuera de él, nos afanamos por agradarle.
Porque es necesario que todos nosotros seamos puestos al descubierto ante el tribunal de Cristo,
para que cada cual reciba conforme a lo que hizo durante su vida mortal,
el bien o el mal.

Por tanto, conociendo el temor del Señor, tratamos de persuadir a los hombres,
pues ante Dios estamos al descubierto,
Como espero que ante vuestras conciencias también estemos al descubierto.
No volvemos a recomendarnos ante vosotros;
solamente queremos daros ocasión para gloriarnos de nosotros
y así tengáis cómo responder a los que se glorían de lo exterior,
y no de lo que está en el corazón.

En efecto, si hemos perdido el juicio, ha sido por Dios;
y si somos sensatos, lo es por vosotros.
Porque el amor de Cristo nos apremia al pensar que,
si uno murió por todos, todos por tanto murieron.

Y murió por todos, para que ya no vivan para sí los que viven,
sino para aquel que murió y resucitó por ellos.
Así que, en adelante, ya no conocemos a nadie según la carne.
Y si conocimos a Cristo según la carne, ya no le conocemos así.
Por tanto, el que está en Cristo, es una nueva creación;
pasó lo viejo, todo es nuevo. Y todo proviene de Dios,
que nos reconcilió consigo por Cristo y nos confió el ministerio de la reconciliación.

Porque en Cristo estaba Dios reconciliando al mundo consigo,
no tomando en cuenta las transgresiones de los hombres,
sino poniendo en nosotros la palabra de la reconciliación.
Somos, pues, embajadores de Cristo, como si Dios exhortara por medio de nosotros.
En nombre de Cristo os suplicamos:
¡reconciliaos con Dios.
A quien no conoció pecado, le hizo pecado por nosotros,
para que viniésemos a ser justicia de Dios en él.



Fig. 73. Montaje de las piezas "Revestire"
Fuente: archivo personal.

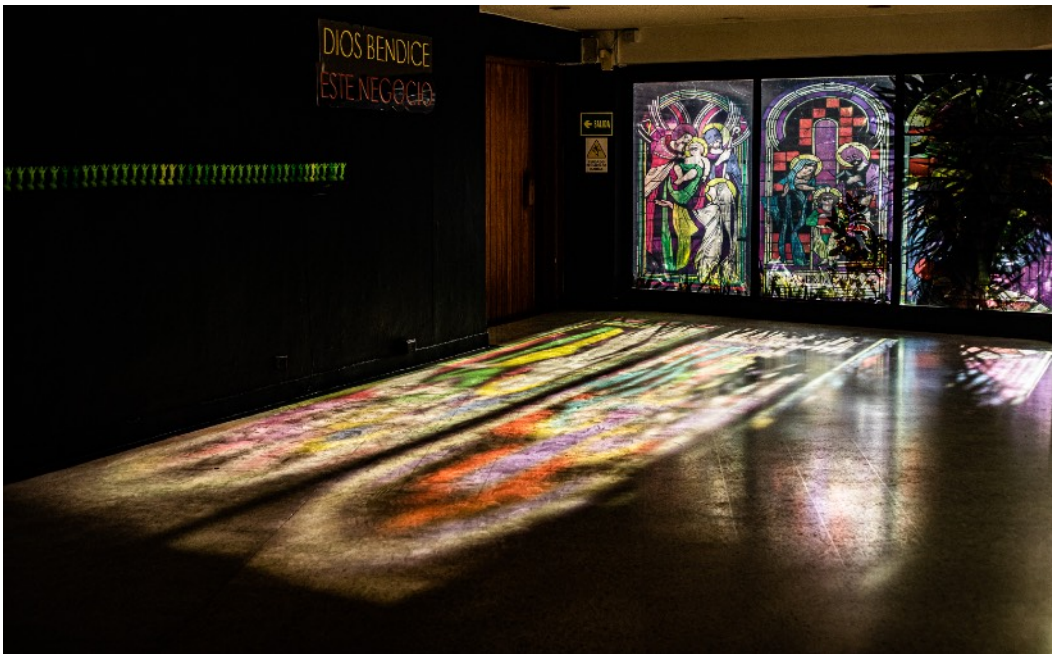


Fig. 74. Efecto de luz en la sala producido por la pieza "Revestire"
Fuente: archivo personal.

PRESENCIA DIVINA.

En la performance, el cuerpo del artista se convierte en el medio para transmitir un mensaje o provocar una experiencia en el espectador, ya sea a través de acciones físicas, gestos, sonidos o palabras permitiendo espacios virtuales donde suceden estas interpretaciones. Además, la performance suele tener un carácter efímero y único, ya que como mencionaba antes, la experiencia vivida en conjunto solo puede ser reproducida por medio de registros fotográficos o videográficos, o quizás unas instrucciones; puesto que cada performance aún cuando se vuelva a ejecutar, sucede como experiencia única. Experiencia que vuelve a los libros, a las galerías, a los museos.

Recuerdo una inscripción que rezaba el muro de la capilla a la que asistía cuando estaba más pequeño. En letras blancas sobre fondo negro, en una estética similar a la de Bernardo Salcedo en los bodegones citados al comienzo del texto, estaba escrita una frase atribuida a San Juan María Vianey y que daba una recomendación quizás a algún sacerdote amigo: "Celebra como si fuera la primera vez, la única vez y la última vez".

Si bien, lo real es aquello que se experimenta a través del cuerpo y la percepción, y que se válida a partir de la experiencia fenomenológica; en el contexto del performance, lo real se relaciona con la vivencia del espectador y del artista, quienes experimentan una conexión y una interacción a través del cuerpo y de la experiencia compartida. En este sentido, el performance permite una experiencia estética que va más allá del consumo de un objeto artístico y se convierte en una experiencia inmersiva que involucra al cuerpo y a la percepción. De esta forma, el performance se convierte en un espacio donde lo real y lo simbólico se entrelazan, y donde la experiencia estética se convierte en una experiencia vital y trascendental para los participantes.

Así, la pieza "Presencia Divina" es una acción en sala para terminar de unir estas experiencias. Si todo el texto esta mediado por el cuerpo, me hacía falta poner esta pieza donde el cuerpo asume



totalmente el compromiso estético que el mismo representa. Para el desarrollo de la acción, busco un grupo de estudiantes de artes que invito personalmente a una participación activa. Ellos harían las veces de monaguillos y fieles mientras yo asumo el de DivinoMaik. En un guiño a Marina Abramovic, la imagen se revela en el artista, se hace presente.

Así mismo, para el desarrollo de la acción y con la referencia de Pinocchio Pipenose Household Dilemma by Paul McCarty (1994), decido utilizar un vestuario especial, compuesto por una cabeza en papel maché (ver fig. 75) que recuerda a la película “FRANK” (2014) y un traje en satén que confecciona mi abuelita (ver fig. 76), similar al traje usado por Robín. La cabeza no cuenta con orificios para la visión, recordando las palabras en 2 Corintos 5: guiado por la fe, no por la vista.

Fig. 75. Proceso de elaboración de la cabeza de Divinomaik,
Fuente: archivo personal.

Fig. 76. Mi abuelita confeccionando las cortinas del altar y el vestuario.
Fuente: archivo personal.

La acción comienza reunidos en el edificio de bienestar, donde es la sede de artes plásticas. En este lugar, los monaguillos y los fieles de DivinoMaik hacen un círculo a mi alrededor. Entre los elementos escogidos para la activación, están además dos campanas y un incensario con su respectivo incienso. Antes de iniciar la procesión, tomo en mi mano un trozo de carbón y lo humedezco con

agua, para luego marcar a cada participante en la frente con la letra “M” mientras se reza “de la imagen vienes y a la imagen has de volver “ (ver fig. 77).

Se enciende el incensario. Cuando ya todos los participantes o performantes están signados, Sharick, quien se encarga de las campanas, hace dos repiques fuertes para anunciar el inicio de la procesión. En ese momento, cubro mi cabeza con la de DivinoMaik y comenzamos a avanzar hacia la sala Rafael Prada Ardila (ver fig. 78). Las campanas repican durante todo el recorrido y el olor del incienso acompaña la procesión, mientras voy meditando en torno a la imagen y repitiendo respuestas. Se me dificulta un poco ver, caminar, respirar y mantener el sentido de la orientación.

Cuando llegamos a la sala, recordando la intención de lugar sagrado, me quito los zapatos para ingresar descalzo y dirigirme hacia el altar, donde me sitúo para ser contemplado como revelación de la



imagen. La acción termina cuando regreso a la entrada de sala y me quito la cabeza de DivinoMaik. Por el momento he pensado un par de activaciones en el tiempo que esté la muestra.



Fig. 77. Inicio de la acción, haciendo la señal en la frente de los performers.
Fuente: archivo personal.



Fig. 78. Procesión desde el edificio de Bienestar.
Fuente: archivo personal.



Fig. 79. Llegada a la sala.
Fuente: archivo personal.



Fig. 80. Momento de contemplación de la imagen.
Fuente: archivo personal.

“YO REINARÉ”

Al escribir estas últimas líneas en este documento, habiendo tenido la oportunidad y la gracia divina de instalar una suerte de capilla para la contemplación de la imagen, puedo sentirme satisfecho.

Aún cuando la práctica artística se concibe de manera individual pues es el resultado de un proceso (procesamiento de información) personal como se evidencia en este documento, el producto del arte para su existencia necesita de validación social e integración en el imaginario colectivo. De este viene y a este vuelve. Como afirmaba Duchamp: las miradas son las que posibilitan los cuadros. De ahí la importancia de un lugar donde se predispone al otro a tener un diálogo con una idea que de alguna manera se materializa, pero que aun en su forma no se abarca totalmente pues carece de todo sentido. De ahí la importancia de la materialización de la propuesta **“YO REINARÉ”** en instalación para la sala Rafael Ardila Prada en la Universidad Industrial de Santander, con el fin de establecer cierto tipo de relaciones (estéticas) entre la religiosidad y el arte contemporáneo. De ahí la importancia del lugar para vivir la experiencia estética.

Así como sucede con el arte, Dios no existe mas en la mente de quien posibilita su existencia. Esta recopilación de textos y obras entienden la práctica artística cercana a la práctica religiosa, dentro de un marco maleable, adaptable, cuyos límites se permean constantemente entrelazando el lenguaje, la imagen, el cuerpo, el lugar y el archivo en un contexto estético. Por lo tanto en el proyecto **“YO REINARÉ”**, lejos de proponer una lectura lineal de los capítulos y de las obras, puede entenderse como parte del engranaje que articula mi práctica artística, que si bien no pretende responder alguna pregunta concreta, quizás pueda sugerirla por la interacción de las formas que se enuncian en y que habitan el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

Anna Maria Guasch. (s. f.). https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*.

Benjamin, W., & Echeverría, B. (2003). *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: [Urtext]*.

Betancur, J. E. L. (2017). Pablo Montoya: lo religioso y el arte. *Estudios de literatura colombiana*, 41, 77-90. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a05>

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Canclini, N. G. (1992). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana.

Fernandez Quesada, B. (2004). *Nuevos lugares de intención : intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales : Estados Unidos 1965-1995*. [Tesis]. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura (Pintura y Restauración).

Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo Editora S.A.

Lozano, C. A. A., & Gómez, J. R. S. (2018). *Yo reinaré : el Divino Niño en la comunicación publicitaria*. Editorial Tadeo Lozano.

Mishima, Y. (2015). *Confesiones de una máscara*.

Modern, I. V. d. (2006). *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador*.

SOBREIRA DE SOUZA, P. T. (s. f.). BREVE RECORRIDO SOBRE EL CONCEPTO DE INSTALACIÓN. *revista lindes*. https://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_TELES.pdf