

**MONUMENTO DEL JUEVES SANTO: UN ESPACIO DE  
CONVERSIÓN ESTÉTICA**

**MAURICIO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**INSTITUTO DE PROYECCIÓN REGIONAL Y EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS**

**BUCARAMANGA**

**AÑO 2022**

**MONUMENTO DEL JUEVES SANTO: UN ESPACIO DE  
CONVERSIÓN ESTÉTICA**

**MAURICIO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**

**Orientador**

**MARTIN ALONSO CAMARGO FLÓREZ**

**Filósofo, Magíster en Semiótica**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**INSTITUTO DE PROYECCIÓN REGIONAL Y EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS**

**BUCARAMANGA**

**2022**

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN .....	4
1. LO DECORATIVO Y EL KITSCH .....	9
1.1 Lo decorativo .....	10
1.2 lo Kitsch .....	15
2. LA INSTALACIÓN .....	19
2.1 La vista .....	20
2.2 El olfato .....	23
2.3 El oído .....	25
2.4 El tacto .....	27
3. ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS .....	29
CONCLUSIONES .....	45
REFERENCIAS .....	48

## INTRODUCCIÓN

Este proceso de investigación surge a partir de mis inquietudes vividas como decorador en diferentes parroquias en el municipio de Piedecuesta. Aquella experiencia dio campo a dudas sobre la manera en que en los altares de la Semana Santa se desarrollan arquitectónicamente con decoraciones ornamentales que mantienen un simbolismo que trasciende con lo artístico, sin perder su función en el espacio y el trasfondo que se encarga de enaltecer el mensaje litúrgico del momento.

Es común encontrar que, en las iglesias, además de la propia arquitectura, diseño y decoración existente, para la realización de ceremonias religiosas se contratan decoradores que agregan nuevos elementos a este espacio, destacándose el uso de flores, telas, iluminación y otros objetos efímeros que adornan el escenario eclesiástico. Todo esto desempeñado como un oficio en el que se crean lazos con la comunidad, desarrollando medios de participación colectiva entre familias creyentes que aportan financieramente para la ejecución de los decorados.

De esta manera, por influencia de una familia piedecuestana, desde los quince años emprendí un recorrido como decorador en múltiples casas de familias pudientes del municipio, donde de forma directa mi trabajo marcó la diferencia, permitiendo posicionarlo como el más apeteído del momento, surgiendo así propuestas por parte de dichas familias, donde con mi oficio influyeron directamente con el clero, colaborando en la iglesia católica y el desarrollo de sus decorados.

Por tal motivo, desde los quince a los dieciocho años emprendí mi oficio como decorador, donde realicé diferentes monumentos para la Parroquia San Rafael Arcángel de Piedecuesta, de los cuales surgieron múltiples estilos ornamentales en los que su proceso se desarrolló de una manera recursiva en compañía

de grupos apostólicos, los cuales, por medio de las familias, gestionaban recursos para costear gastos como floristería, velas, telones, entre otros (Mantilla, 2009, p.24). Todos estos procesos creativos en el altar tenían una simbología propia que se resaltaba con el uso de objetos que daban visión a la liturgia del momento, con toques muy efímeros que se desarrollaban a partir de la recursividad del instante. De una forma empírica se adaptaban los diferentes elementos que hacían parte de la composición del monumento, donde se tenía como principal intención decorar, sin importar los colores, la cantidad o incluso la iluminación del espacio. Como lo indicia Usme, Z. (2018), su objetivo principal era enaltecer por medio del decorado la escenografía del monumento con algo que fuera fácil de remover y que funcionara para el instante, que sea práctico, reutilizable, donde se juega con los patrones del mensaje litúrgico y a partir de ahí reflejar el mensaje divino (p.266).

Esta bella labor se desarrolló durante tres años seguidos en la parroquia mencionada, siendo de gran provecho personal, donde de forma empírica me involucré con el espacio, entendiéndolo como campo artístico en el que a través de la exploración en la arquitectura se gestaban diseños ornamentales que tenían relación con la búsqueda del decorado artístico, cumpliendo con las características necesarias del clero y siendo un lugar de enriquecimiento colectivo, en el que por medio del diseño floral y uso de elementos decorativos ornamentales, se desarrollaban ideas que complementaban la arquitectura del monumento.

De este modo, aprovechando el conociendo adquirido, a los diecinueve años terminé mi labor en la parroquia San Rafael Arcángel, dando paso a mi participación en la Parroquia San Francisco Javier, en la que, durante dos años seguidos, con ayuda de patrocinadores externos a la iglesia, desempeñé mi oficio como decorador, presentando una visión clásica y contemporánea del decorado, jugando con colores y matices que hicieron contraste con la arquitectura del templo. Personalmente viví una evolución gráfica y ornamental, en la que los elementos a usar en la decoración influyeron considerablemente en el proceso, presentando significativas mejoras a causa de la diferencia de presupuestos. Era evidente el cambio, ya

que en una de las iglesias se hacían los decorados con objetos como icopor, escarcha, bisutería, entre otros, mientras que en la otra había elementos como efectos especiales con iluminación, telones muy finos, candelabros, y muchos más accesorios que reforzaban la escenografía. Todo esto iba enlazado con el hecho de que los objetos juegan un papel fundamental en la composición, y dependiendo de esto se complementa el mensaje litúrgico en el montaje (Usme Z. 2018, p.268). No fue un secreto que aquel cambio influyó en mi visión como encargado del diseño, en donde se ofrecía una gran variedad de posibilidades a su desarrollo, gracias a la diferencia en el presupuesto y lo importante que era el monumento para el clero. Había sacerdotes que eran muy sutiles, pedían decorados sobrios y sofisticados, mientras que otros eran cargados y fuertes, queriendo deslumbrar y dar fuerza con sus decoraciones. Esto enlazado con la idea barroquizada que los identifica, dando importancia al hecho de querer *mostrar a su manera* el mensaje litúrgico del momento, recalcando el hecho de que el manejo del diseño se desarrolla teniendo presente *el estilo y gusto* del sacerdote que lo solicita o, en debido caso, de la familia que costeaba financieramente el diseño.

Por consiguiente, es evidente que todas las adaptaciones que viví en los monumentos diseñados para ambas iglesias se dan a través del interés que ha tenido el clero por recargar las ceremonias religiosas con ayuda de la ornamentación, reflejando su herencia con lo barroco en sacramentos que están enriquecidos con adornos, símbolos y en general, ornamentación gráfica que responde a la naturaleza de cada uno de los ritos de esta religión (Peretó et al. 2020. Cap.4 Párr.12).

A razón con lo anterior, fue tal el cambio en mi experiencia personal, que tuve la necesidad de reinventar mi proceso creativo, ofreciendo montajes que entrelazaran con esa herencia barroquizada, jugando de forma clásica y contemporánea con los objetos usados en el monumento. Todos estos objetos se ubicaron intencionalmente en el espacio, donde se recrea una escenografía en la que se enaltece el año litúrgico, dando a conocer ese mensaje divino con un estilo ornamental muy versátil, donde se entremezclan

diferentes elementos decorativos, como flores, telones, iluminación y otros objetos que complementan la escenografía.

De esta manera, dicho análisis nos enseña que cada montaje tiene objetos que de forma plástica representan un momento especial, en el que con las actividades religiosas permiten que, dependiendo la ocasión, se realicen monumentos que decoran el altar de manera eventual, exaltado al santo o festividad según el cronograma litúrgico del año. Todos estos montajes son momentáneos, teniendo una durabilidad mínima de veinticuatro horas, o máxima de una semana, en la que se exponen públicamente y de forma rápida según la ocasión, esto debido a que durante el año existen numerosas celebraciones litúrgicas *decoradas* con las que la iglesia no pretende saturar al creyente habitual.

Por lo mencionado anteriormente, desde mi experiencia personal con el cambio de parroquia, pude notar el rol que tienen los objetos a la hora de diseñar un monumento, donde al experimentar un nuevo espacio (altar), se vive una completa transformación en el diseño estructural, entendiéndolo no solo como un decorado sobre el altar, sino como un lugar al cual me dirijo artísticamente para recrear una escenografía que conecte con el espectador eventual a través del sacramento, teniendo presente las características arquitectónicas originales del templo que por naturaleza se entremezclan con el montaje. Todo esto entrelazado con lo artístico, en lo que surgen dudas como, ¿En estos casos verdaderamente hay una línea que divide lo artístico de lo decorativo? y ¿El altar de una iglesia puede funcionar como espacio in situ para desarrollar una instalación, teniendo en cuenta los parámetros estéticos y tradicionales de la Iglesia Católica? Son dudas que evidentemente dejan mucho que pensar y desde mi experiencia en lo decorativo puede entender que es viable y necesario ver el espacio como algo más allá de *lo decorado*, siendo conscientes de que existen campos donde es posible entender el monumento desde *lo artístico*.

Por esto, entender lo recargado en el monumento nos ofrece el espacio no solo como *'el montaje sobre el altar'*, sino como un campo con múltiples posibilidades en las que el artista puede participar

eventualmente a través de una comprensión del espacio desde componentes artísticos como estética kitsch, instalación in situ, entre otros. Como decorador y estudiantes de Artes Plásticas, durante mucho tiempo viví un choque personal en el que comúnmente confundía la brecha social que divide lo decorado con el arte, entendiendo estas categorías no como algo figurativo, sino simbólico que representa comúnmente ese *desliz* en el que no se entiende el espacio al cual se dirige, dividiéndolo en categorías que esfuman el simbolismo de lo decorado que no va más allá de lo estético y funcional, a diferencia de lo artístico donde se trabaja una intención desde la razón.

Por consiguiente, es normal ver que en los elementos decorativos del templo hay una un interés en común, y es el querer recargar con objetos las ceremonias religiosas. Desde lo artístico podemos desarrollar espacios que brinden la posibilidad de ir más allá con lo decorado y recargado, ofreciendo un sinfín de posibilidades con el altar al adentrarlo no como el espacio que se *decora para exhibir*, sino como un lienzo en blanco en el que el artista puede experimentar en el campo de lo instalativo.

Con todo esto, desde la investigación decidí enfocar mi proceso a estudiar conceptualmente los componentes de dos monumentos de la Semana Santa de Piedecuesta, uno del 2009 y otro del 2022, en los que se desarrolla un análisis comparativo desde lo decorado, la instalación y el kitsch, entendiendo las formas, su desarrollo y composición, dando espacio a esa evolución ornamental con la que a través de los sentidos se recrea una experiencia ante el espectador, donde con la implementación de nuevos medios se innova en su estructura, exponiendo elementos como los efectos especiales y esas adaptaciones que la iglesia católica permite para cautivar al espectador eventual. Todo esto queriendo enseñar la forma en que el monumento se desarrolla como espacio artístico, donde no se muestra el altar como '*espacio único del decorador*', sino como campo para el artista contemporáneo.

De igual forma, es importante entender los diferentes términos que complementan el análisis sobre el monumento como espacio del artista eventual, donde la estética debe ser entendida más allá de sus

componentes plásticos, teniendo presente la definición de arte decorativo, decoración y religiosidad, además de la relación entre altar, instalación y lo kitsch.

Por lo anterior, es recurrente aclarar los términos mencionados anteriormente:

- **Decoración:** En la historia del arte, E.H. Gombrich (1979) anuncia que el ideal estético en la decoración se encuentra anclado a una tradición clasista, siendo evidente el uso de un ‘ojo discriminador’ con el que se distingue lo genuino como ‘buen gusto o de clase’, a diferencia de lo falso, viéndose como ‘imitación de poco valor’ (p. 18), cayendo en un discurso de lo cursi, clasificándolo en categorías, como una atracción en la que siendo sinónimo de riqueza y esplendor hace que quien tiene el poder financiero para adquirirlo no se resista, logrando demostrar poder y superioridad ante quien no lo tiene, limitando así la opción de optar por lo sobrio y racional.

Dichas categorizaciones dejan ver la importancia del adorno como ‘herramienta’ que enaltece cualquier situación. Como ejemplo vemos que de ciertas mujeres se dice que son mas hermosas cuando tienen accesorios como collares, maquillaje, entre otros. Esta percepción se debe a los ideales anclados sobre una sociedad clasista que categoriza el gusto dependiendo de los adornos su calidad y exclusividad (Gombrich, 1979, p.19).

De esta manera, en esta tesis implementamos el término de decoración como un ejercicio de clasificación en el que se entiende la estética del monumento como un diseño con el que se pretende categorizar la escenografía, anclada a esos ejes de poder tradicionales que son heredado por el clero, brindando exclusividad, optando desde su relación de poder con la sociedad.

- **Arte decorativo:** Desde tiempos ancestrales se evidencia el arte decorativo como un ejercicio en el que se diseñan artesanías y arte con fines utilitarios y ornamentales (Gombrich, 1979, p.21).

Todos estos ejercicios manuales se desarrollaban por medio de intenciones estéticas que recargaban de ornamento cualquier pieza. Un gran ejemplo de esto es el decorado que se ejerció en textiles, donde alfombras y bordados se diseñaban manualmente con acabados muy ornamentales que recargaban el espacio (Gombrich, 1979, p.20).

De este modo, es evidente que la decoración en la iglesia se implementa como uso de poder, intentando guiar desde una perspectiva ‘espiritual’ la estética del ornamento. E. H. Gombrich (1979) dice que ‘no sólo los esplendores de reyes y príncipes, sino también el poder de lo sagrado ha sido proclamado universalmente mediante pompa y circunstancia’ (p.17), dejando claro que las personas dan más importancia a la primera impresión que causan otras personas, situaciones u objetos, negándose a múltiples posibilidades de percepción que desligan lo decorativo.

Por todo esto, el término de arte decorativo se cita sobre esta investigación, entendiendo las diferentes perspectivas y valores de juicio que tienen los espectadores sobre los monumentos de la semana santa, dando una categorización que limita la perspectiva del espectador eventual.

- **Religiosidad:** Son muchas los factores que complementan el término de religiosidad, donde en esta oportunidad destacamos su función como doctrina en la que se rodea el entorno de una persona religiosa, midiendo su forma de acoplarse a las indicaciones que su religión les dictamina. Es importante recalcar que se ha demostrado que existen una serie de componentes que en general conforman la religiosidad humana, estando atado a lo que particularmente el individuo siente y no necesariamente atada a la religión (Duby, G. 1983, p.184). Citando un buen ejemplo, en esta oportunidad podemos comparar el comportamiento de algunos homosexuales con la iglesia católica, donde siendo conscientes de su condición, la cual es rechazada por la iglesia, aún así vive

de forma fiel su fe, dejando a un lado esos comportamientos tradicionales anclados por la religión, apostando al amor y el perdón como herramienta de defensa ante su situación.

De esta manera, en esta investigación se suscita la religiosidad como un ejercicio donde el espectador eventual tiene su experiencia individual con el monumento, entendiendo sus comportamientos basados en la ideología anclada desde sus vivencias personales con la iglesia católica.

- **Arte:** Desde una perspectiva social, E. H. Gombrich (1979) nos habla que el arte está formado de innumerables ideas, intenciones, sensibilidades, estéticas, entre otros, los cuales hacen que una obra cobre su propio sentido, según el autor que la realice, la época y, en resumen, el contexto en que se dé (p. 9). De este modo el autor nos habla de que no existe el arte, sino artistas que dan función a la obra (p.102), todo dependiendo de su contexto social y sustentación. De esta manera, dentro del pensamiento sobre el arte encontramos muchos campos a los que se dedican estudios amplios, con los que se estudia partiendo de su concepción multidisciplinar de la Historia del Arte, por lo que, como ejemplo citamos a E. H. Gombrich (1979), con quien vemos cómo tiene en cuenta todos los aspectos posibles: convenciones o tradiciones culturales, la recepción del espectador, la idea del artista e incluso el psicoanálisis, así como la coyuntura histórica, el gusto del momento o la situación económica, enseñándonos de forma directa que las expresiones del arte son uno de los estudios más importantes e interesantes, donde se obliga a entender el contexto social para un buen funcionamiento de la obra artística (p. 99).

Por consiguiente, es importante entender que en esta tesis se implementa el término de arte como campo en el que el artista eventual tiene la posibilidad de participar creativamente con los

monumentos de la Semana Santa, teniendo un sinfín de posibilidades que le permiten apropiarse de la situación, teniendo presente el contexto social.

- **Instalación:** Desde una prevalencia de la obra sobre sus aspectos formales, es evidente que con la instalación se desarrolla un análisis con el que se pretende mostrar dicho término como herramienta del decorado. Desde lo instalativo encontramos un aspecto importante donde Gombrich (1979) enfatiza en que el contexto social influye sobre el funcionamiento de la obra plástica, dándonos a entender que no basta con que la obra de arte de por sí, en términos formales, de un mensaje, sino que el arte contemporáneo hace influir el espacio donde se ubique (p.99).

Desde esta investigación se ve la necesidad de aclarar el término de instalación, destacando la importancia del espacio a la hora de ejecutar la obra de arte, viendo el monumento como un espacio en el que el artista eventual puede participar teniendo presente las características sociales ancladas con la tradición de la fe católica.

- **Lo Kitsch:** Entendiendo lo kitsch como un estilo artístico trillado en el que prevalece lo recargado sobre el contexto social en el que se ubique (Diccionario Hispánico universal, 1971, p.849), es importante recalcar que dicho estilo se desarrolla de diferentes maneras dependiendo la situación en que se encuentre. Como ejemplo entendemos que desde una estética kitsch mexicana tradicional y recargada se presencia colores vibrantes y componentes que hacen fácil identificar dicho estilo, a diferencia de la estética kitsch rusa, donde con sus muñecas matrioshkas y sus acabados barrocos definen un estilo diferente al mexicano, dándonos a entender que el kitsch tiene un amplio repertorio y se define principalmente por sus componentes culturales, los cuales dan como

resultado un estilismo estético muy propio de la cultura, el cual encierra lo recargado, colores vibrantes, armonía en lo poco simétrico, entre otras características (Gombrich, 1979, p.62).

De igual modo, entendiendo las características en lo kitsch, en esta tesis se emplea dicha rama del arte como herramienta con la que podemos entender los monumentos de la Semana Santa como un espacio en el cual el artista eventual puede participar, entendiendo lo decorativo como ejercicio cultural en el que se vive una apropiación del altar y los objetos decorativos que componen dichos monumentos, los cuales son el resultado de una estética colonizada que ha evolucionado.

Por otra parte, entendiendo los términos mencionados anteriormente, este proyecto investigativo se llevó a cabo por medio del desarrollo de 3 capítulos, donde el Capítulo I tendrá como propósito la exposición de los conceptos de lo decorativo y lo kitsch sobre el monumento. En el capítulo II se expone el concepto de instalación y su relación con los monumentos, dando paso al desarrollo de cuatro subcapítulos en los que se ejerce un análisis del monumento desde los sentidos y las experiencias sensoriales ligadas a la instalación. Finalizando así con el capítulo III, con el cual se realizó el análisis de dos monumentos de la Semana Santa, en los que, teniendo en cuenta los capítulos anteriores, se expone conceptualmente su composición, desarrollando un análisis evolutivo sobre la estructura en relación con componentes de lo kitsch y lo instalativo. Finalizando con las conclusiones, en las que se expone el monumento como espacio para el artista eventual.

## **1. LO DECORATIVO Y EL KITSCH**

En el presente documento se estudia la forma en que a través de la estética ornamental se desarrollan monumentos religiosos y estos se componen desde un plano instalativo en el cual el espacio se apropia del ornamento y al artista le brinda la posibilidad de crear una instalación *in situ*, haciendo uso del espacio, permitiéndole combinar correctamente los elementos artísticos y culturales que componen el monumento en el que se representa momentáneamente el mensaje divino a predicar, todo según el año litúrgico y las peticiones del clero. Esto con el fin de entender el monumento como método artístico y resultado de un montaje decorativo en el que se implementan diferentes elementos ornamentales que en conjunto recrean un mensaje (en este caso, el mensaje divino), el cual se entrelaza con lo artístico al ser un espacio *in situ*<sup>1</sup>, ya que el monumento funciona únicamente en el altar al cual fue diseñado. Además, su contexto social emite un protagonismo que aporta simbolismo al espacio, dando importancia al contexto de la obra y su diseño.

Por consiguiente, desde lo decorativo logramos ver como esta apropiación juega un papel crucial en el que *lo decorado* pasa a un plano secundario, dando importancia al evangelio, a causa del protagonismo que se ejerce al mensaje litúrgico por medio del ornamento. Todo esto sumándolo a lo kitsch, gracias a la representación gráfica del decorado, en la que se evidencia lo *trillado* del ornamento, a causa de ese recargado infantiloides, representando de manera ostentosa y cargada la ilusión del mensaje litúrgico en medio del altar.

De este modo, y en contexto a las simbologías mencionadas, dividí este capítulo en dos subcapítulos, con los que se pretende aclarar la influencia del decorado y lo kitsch en los monumentos de la semana santa, influencia que data de una participación colectiva, donde lo decoración va más allá del diseño con

---

<sup>1</sup>Entendiendo lo *In situ* como una herramienta con la que se permite desarrollar el monumento desde lo manipulado.

intenciones estéticas y funcionales, y lo artístico trasciende a nuevos espacios que tienden a ser estigmatizados por el arte.

### **1.1 Lo decorativo.**

A partir de la aprehensión de los templos o iglesias como lugares insignes del cristianismo, es evidente que estos sean especialmente contruidos para llevar un mensaje y cumplir con los objetivos de la religión como doctrina del pensamiento que busca transmitir sus ideas a tantas personas como sea posible. La forma barroca estaba destinada a celebrar el espíritu a través de este mundo asociado con el poder eclesiástico, que a su vez era un elemento de orden social y control sobre el individuo (Gil, 1990, p.38).

Para este fin, la iglesia ha empleado elementos típicos que con el paso del tiempo se han instituido como *tradicionales* para realzar la escenografía propia de los sacramentos y reflejar de mejor manera un mensaje que conecte a los feligreses con su ámbito espiritual. Dentro de dichos elementos típicos encontramos los siguientes: las flores, telas y veladoras, expuesto en la figura 1, siendo característicos del cristianismo.



Figura 1. Mantilla, J.E. (2009). “*PIEDECUESTA, Tradición y Fe*”. Pág. 22.

Desde el decorado vemos como se recrea un nuevo ambiente en la escenografía del altar, vertiendo como elementos principales aquellos objetos mencionados anteriormente, que dan protagonismo a la escena, adaptándola a su entorno y manteniendo lineamientos que surgen desde lo barroquizado, donde con un buen contraste de colores y formas se recrea la escenografía que da armonía al monumento, es importante entender la función del color en estos procesos. Si desde lo decorativo comparamos la composición de un espacio cualquiera, sea una peluquería, una zona social o un parque de diversiones, a la hora de diseñar estructuralmente dichos espacios, es importante tener en cuenta que hay lineamientos para cada sitio, donde no puedo combinar directamente la estética que tienen una peluquería con la de un parque de diversiones. Lo mismo pasa con la decoración en los altares, teniendo en cuenta los lineamientos tradicionales de la fe católica, no se puede hacer

una mezcla de estilos que sature el montaje y recree una estructura poco viable, la cual se salga del mensaje litúrgico.

Desde mi experiencia como decorador pude entender la importancia del color y la forma a la hora de diseñar un altar, manteniendo los lineamientos bases que definen por naturaleza la composición de un monumento y cómo se pueden *romper* sutilmente, sin salir del contexto al cual nos estamos dirigiendo.

Pues bien, de esta manera surge mi interés por realizar un análisis estético en las estructuras simbólicas ancladas a la arquitectura y decoración de los monumentos de la Semana Santa, característica que se presentan públicamente y durante varios años en la Parroquia San Francisco Javier de Piedecuesta, Santander.

Desde el análisis, históricamente vemos cómo con lo decorativo, de una forma simbólica, se representa el decorado en los altares enfocado hacia una relación con el momento fugaz, de lo divino, lo diseñado para la ocasión, que se encarga de enaltecer ciertos momentos épicos de la religión (Usme, 2018 p.264). Desde la arquitectura en el monumento, vemos como el uso de materiales como cortinas largas, arreglos florales voluminosos y objetos que ofrecen altura, se hace un aprovechamiento del espacio en el cual se suscita a la decoración de forma empírica, con intenciones geométricas que comunican ese aire barroquizado, el cual nos permite dar visión al mensaje litúrgico que trasciende con el espectador. Estas estéticas no tienen como fin suscitar una reflexión conceptual, sino causar impacto en las emociones y la espiritualidad de los feligreses, jugando con la estética del monumento, haciendo un barrido del mensaje litúrgico, el cual se representa en los altares de modo efímero y un tanto *subliminal*, dando campo a un análisis abierto por parte del espectador.

En relación con lo anterior, es interesante ver como los decorados en el altar surgen a partir de las necesidades en el clero, al querer implementar un *cambio estético momentáneo* durante la ceremonia del Jueves Santo, donde se expone públicamente la presentación del cuerpo de cristo por medio de la ostia consagrada. Como ejemplo, en la figura 2 apreciamos que los altares con su arquitectura colonial mantienen unos acabados ornamentales que llaman la atención por si solos, esto debido a sus formas, colores y composición, surgiendo así la necesidad de ejercer un cambio durante la ceremonia, cubriendo momentáneamente la escenografía habitual del templo, ejercicio contemplado en la figura 3, dando espacio al decorado *fugaz*, de monumento, donde en un periodo corto se representa gráficamente la transformación del altar, dando campo a una visión fresca al espectador cuando participa en la ceremonia.



Figura 2. Parroquia San Francisco Javier de Piedecuesta, Santander. Rodríguez M. (2019).



Figura 3. Monumento del Jueves Santo. Parroquia San Francisco Javier de Piedecuesta, Santander. Rodríguez M. (2019).

Todos los elementos decorativos usados en el monumento dan un sin fin de significados, los cuales, dependiendo el año litúrgico, se deben adaptar a colores y tamaños que brinden armonía durante su exhibición, haciendo que las formas mantengan ciertos parámetros que encajan con la arquitectura del altar. Para la iglesia es importante tener presente aquellos lineamientos, donde por medio del simbolismo dan a entender sus ideas *tradicionales* con el mensaje litúrgico.

Estos lineamientos tradicionales son posible cambiarlos, siempre y cuando se remplacen por elementos contemporáneos que no desentonan con el monumento. Aquí es donde entra en acción el artista con sus habilidades y conocimientos, donde con algo más allá de lo estético, entiende la decoración como un espacio en el que el arte se mezcla con la arquitectura a través de la estructuración con lo kitsch. Apropiarse del espacio, entendiéndolo no como un lugar decorado,

sino como un lienzo en blanco donde el artista tiene la potestad de enlazar la estética de la decoración con un simbolismo que cruza lo decorativo con el arte. Como ejemplo, vemos que en el arte in situ es común desarrollar montajes donde cualquier espacio no es apto para la obra, enseñándonos así el altar como un lugar en el que se puede penetrar de forma directa con lo in situ, entendiéndolo no como *el espacio decorado*, sino viéndolo desde el simbolismo y la importancia que da el clero a dicho espacio, el cual es especial e importante para su comunidad, convirtiéndolo en algo factible para el desarrollo creativo del artista.

Todas estas características permiten que en mi proceso como artista se vea lo decorativo desde otro ángulo, permitiendo engendrar nuevos campos en los que el decorado no es mal visto y estigmatizado como un oficio en el que solo participa el decorador. Estos cambios dan importantes contribuciones a la hora de entender que el oficio del decorado no se limita a solo cumplir su función de adaptar un espacio y destacarlo por su forma y contexto, sino brindar la posibilidad de compartir conocimiento desde diferentes visiones conceptuales que entrelazan el arte con lo decorativo.

## **1.2 Lo kitsch.**

No es un secreto que en diferentes lugares de congregación (principalmente iglesias católicas), con su arquitectura y múltiples decorados tienden a generar emociones y sentimientos intensos en el espectador, donde por medio del recargado y la altura se vende la idea de lo divino e inalcanzable, demostrando poder y superioridad al ser '*el elegido por Dios*' (Usme, 2018 p.264). La iglesia y sus mensajes evangelizadores por medio del ornamento cumplen a la perfección dicho cometido, convirtiéndose así en presa fácil para sus feligreses eventuales, los cuales participan activamente

de los múltiples eventos que la iglesia realiza con frecuencia, en los que desarrollan diferentes monumentos según la ocasión.

Toda esta intención de jugar con los elementos decorativos para recrear emociones que unen al feligrés con la fe, dan paso a un desarrollo ornamental en el que se recarga la escenografía, dejando como resultado un decorado que entrelaza con lo kitsch, mostrando diferentes visiones de la estética, ejerciendo inclusión con el uso de elementos decorativos *comunes o baratos*; como el icopor, escarchas, telas y diferentes materiales que componen aquel montaje, haciendo un contrapeso con la estética kitsch, dejando ver el consumo masivo por medio del *decorado recursivo*. Abarcando dicha terminología desde el uso de elementos expuestos en la decoración del monumento, los cuales son contrarios a la estética natural y exclusiva que caracteriza el ornamento barroquizado.

De esta manera, en mi trabajo como decorador en la iglesia, pude notar la diferencia notable que existe entre el ornamento habitual en la arquitectura del templo y los accesorios usados en los monumentos de la Semana Santa. Tales elementos son diseñados por artesanos que, en repetidas ocasiones, son parte de la comunidad eclesiástica (integrantes de grupos apostólicos), los cuales de forma voluntaria participan en la elaboración de los objetos y en la ejecución del montaje; todo esto sin importar si el párroco contrató a un decorador externo para el desarrollo de este.

Por consiguiente, desde el voluntariado se vive un asesoramiento por parte del decorador, dando campo al mensaje litúrgico como eje principal a la hora de diseñar la arquitectura del monumento, teniendo en cuenta el presupuesto, los materiales ya habidos en el templo y la cooperación de la comunidad.

Dichas participaciones hacen aún más kitsch el asunto, donde por medio de la participación colectiva se presentan diferentes visiones de la decoración y es visible el hecho de cómo el estilo que le pone cada participante a la actividad influye de forma directa en el resultado. En las iglesias, cada proceso creativo es distinto, todo varía desde la disponibilidad del párroco y su interés por el diseño del monumento.

Por tal motivo, desde la composición del espacio se ve reflejada la ardua labor artesanal al implementarse objetos que cargan un sentimentalismo en su simbología, la cual se complementa en la escena como objeto de uso que entrelaza con el espacio, complementando el mensaje litúrgico.

Con lo anterior, podemos apreciar que dichas composiciones ornamentales en los monumentos tienen relación con los kitsch, al entenderse como un espacio en el que se aprecia la estética del montaje final como un lugar sobrecargado *vulgarmente* de elementos decorativos llenos de sentimentalismo y de consumo, los cuales pretenden anunciar un mensaje eclesiástico dirigido por el clero de la fe católica. Dicho mensaje se entrelaza con elementos como floristería, el uso de telones enormes que cubren el altar por completo, e incluso la personificación de materiales u objetos que entrelazan el mensaje eclesiástico. Como ejemplo, en la figura 4 encontramos el uso de panes hechos a base de icopor, los cuales fueron expuestos en el monumento como representación del cuerpo de cristo, al igual que un cáliz a gran escala, realizado con una materia y un pedestal, forrados con engrudo de papel y colbón, pintado manualmente de dorado y complementado con una cascada de agua color roja, la cual asemeja la sangre de cristo. Dos representaciones gráficas que desde lo estético tienen un interés propio al querer representar ciertos escenarios importantes para el clero, pero que de una visión contemporánea no dejan de ser algo más allá que accesorios complementarios de un montaje.



Figura 4. Monumento del Jueves Santo. Parroquia San Francisco Javier de Piedecuesta, Santander. Rodríguez M. (2017).

De igual forma, desde el kitsch se aprecia varias características muy comunes en los altares, como lo es *el principio de confort*, donde los objetos y su composición no plantean al espectador conflicto alguno; el de *inadecuación*, donde se refleja el distanciamiento con la funcionalidad del producto, el objeto se encuentra bien y mal ejecutado, bien porque está bien acabado y mal porque la concepción original del producto se encuentra tergiversada; el de *acumulación*, contrario a la idea de pureza del clasismo. (Usme, 2018 p.264). Estas características hacen parte de la escenografía, pues su fin, más allá de lo decorativo, no es suscitar algún tipo de reflexión en el espectador eventual, sino de presentar de forma gráfica el mensaje litúrgico que enaltece la ostia consagrada expuesta en el monumento.

Todas estas características nos permiten ver la forma en que desde lo decorativo se desarrolla una relación entre el kitsch y lo decorado, dando espacio a un ejercicio auto reflexivo como artista,

entiendo estos diseños decorativos como característicos de un lineamiento artístico en el que como arte abre ventanas con las que dan paso a una participación del artista eventual, apropiándose del espacio y brindando nuevos campos en su desarrollo profesional.

## **2. LA INSTALACIÓN**

Desde la instalación artística se ha visto una serie de ramas que complementan el proceso artístico, esto con el fin de entender y desarrollar mejor los procesos creativos, dando una idea clara del ejercicio que el artista vive en su desarrollo formal. Como lo indica Gutiérrez (2009), “la instalación surge desde un género contemporáneo en el que la obra prima desde sus aspectos formales, dando espacio a la posibilidad de poder desarrollar una instalación en un contexto o espacio determinado, permitiendo en la mayoría de los casos una interacción activa con el espectador” (p.142). Con estos procesos siempre se pone el concepto desde un tema deseado, despertando reflexiones y/o sentimientos con el público.

En este proceso analítico del monumento como ejercicio artístico, encontramos que con la instalación artística se empieza a entender el espacio como un lugar en el que los artistas de forma conceptual influyen, creando piezas que serán ubicadas en un contexto y espacio determinado (Gombrich, 1979, p.99). Esto acompañado de una serie de factores, los cuales influyen en el contexto de la obra. En el caso de los monumentos encontramos que es muy común desarrollar el proceso creativo de su decorado y montaje con un fin similar, dando prioridad a influencias estéticas que hacen parte de la composición, sin perder su intención principal con la que se pretende enseñar el mensaje litúrgico.

Desde la experiencia vivida como decorador, pude entender la delgada línea que divide lo decorado con lo artístico, donde se pretende entender el monumento como un espacio en el que el feligrés viva su

conexión desde un ámbito espiritual, algo similar que sucede con la instalación, donde a partir del contexto de la obra, se busca crear conectividad entre espectador-obra, pero esto contradiciéndolo del hecho en que lo decorado no busca suscitar una reflexión profunda con el espectador, sino dar un corto mensaje litúrgico que conecta con la palabra de Dios (Usme, 2018, p.268). De forma fugaz y momentánea se refleja esa conexión espiritual, en la que más allá del decorado se permite enseñar de forma recargada la importancia del sacramento.

Todos estos factores dan campo a un análisis del monumento como espacio artístico, entendiéndolo como un lugar en el que se encuentran diferentes posibilidades para ejecutar un diseño que influye directamente en el espectador eventual, ofrecen un juego con los sentidos.

Por este motivo, dividí el presente capítulo en cuatro subcapítulos, con los que se hace un análisis del monumento desde los sentidos, entendiendo esta transformación del espacio como un campo en el que se aprovechan los elementos sensoriales para brindar una mejor experiencia al espectador. Todo esto desde experiencias que ofrece con la vista, el olfato, el oído y el tacto, en las que de diferentes ángulos se aprecia el monumento y se vive la experiencia individual<sup>2</sup>. Es importante tener presente que el único sentido que no hace parte de este análisis es el gusto, al ser el monumento un espacio donde no se aprecia de forma gustativa o con ofrendas en las que directamente dan una degustación al paladar del feligrés.

## **2.1 La vista.**

En la importancia de los sentidos y su función sobre el ser humano, vemos que se han desarrollado como instrumentos que guían al hombre para relacionarse e interactuar con su entorno social. Todo

---

<sup>2</sup>El desarrollo personal de los sentidos espirituales implica para algunos autores la mortificación y casi anulación de los sentidos físicos, mientras que para otros es posible armonizar ambos sentidos, a través de la purificación y el buen uso de los sentidos físicos.

esto con el fin de traer información acerca del espacio al cual se dirige, dando una idea simbólica del mismo y permitiendo vivir una experiencia que desarrolla afinidad o desconfianza según la situación (Gombrich, 1979, p.92).

Desde el componente visual, históricamente se ha comprobado la importancia de la vista y su conexión con el hombre desde lo sensorial, siendo uno de los sentidos más destacados del grupo, en el que de forma directa se recrea una relación con el entorno y se desarrolla un campo en el que visualmente se ejerce una percepción del lugar, generando una reacción de este, adaptándonos o des adaptándonos según la situación (Torrades, 2008, p.99). Desde los sentidos podemos identificar ciertas situaciones que nos alerta y previenen de momentos que no pueden ser favorecedores o cómodos sobre el entorno al que nos dirigimos, siendo así una ventana en la que encontramos una herramienta para identificar dicha situación y a partir de ahí actuar en el momento.

De igual manera, con lo decorativo se puede apreciar dicho sentido desde una perspectiva estética, en la que, a diferencia de los otros sentidos, con lo visual notamos que desde el primer impacto se da uso de este, con el que se puede *sentir a gusto* o no en el entorno en que se encuentre. Todo esto ligado a una serie de costumbre que por naturaleza adquirimos, las cuales influyen en ese momento de adaptación social al entorno habitado (Torrades, 2008, p.101). Desde lo decorativo pude notar que dichas características se aprecian con los monumentos, en los que es importante desarrollar un *entorno estéticamente armonioso* con el que se pretende impactar desde términos estéticos, realizando toda una escenografía, dando protagonismo a la ocasión del mensaje litúrgico y rehaciendo un juego con las formas geométricas que influyen en el espectador (Usme, 2018, p. 254).

Por consiguiente, encontramos dicha conectividad desde un proceso en el que con lo visual se desarrolla una experiencia sensorial gracias al monumento, donde se recrea una escenografía que indica la importancia del altar como escenario principal y da paso a una estrategia de consumo en la que ofrece de forma visual sus componentes (Usme, 2018 p.266). Un gran ejemplo de esto es la variedad de momentos que compone la celebración eucarística que se realiza durante la exposición del monumento, en la que en diferentes oportunidades da un cambio entre ese contraste de lo ornamental y el significado que el clero quiere transmitir durante la celebración, haciendo un juego de momentos en los que realiza oraciones, ofrece la ostia consagrada en simbología al cuerpo de cristo, aludiendo respeto y brindando la experiencia visual desde un contexto performático (Usme, 2018 p.268). Todos estos factores permiten entender la experiencia visual como un momento en el que como espectadores podremos apreciar de forma controlada la simbología del monumento y su intención con el año litúrgico, entendiendo el significado de decoración como herramienta para enaltecer la escenografía, más allá de recargarla sin ningún orden o sentido.

Con lo mencionado anteriormente, vale recalcar que el decorado del altar es un proceso creativo en el que el artista penetra el espacio con el fin de impactar de forma decorativa, sin ninguna intención de crear reflexión en el espectador a través de sus decorados (Duby, 1983). Más allá de un resultado estético, vemos que su objetivo es conectar eventualmente con la simbología principal que, en este caso, es la ostia consagrada. Este tipo de procesos hacen que desde la experiencia visual se enfoque el proceso creativo a un momento en específico, el cual tiene de por medio una intención conectiva en la que juega con la estética y compone un montaje que visualmente es atractivo y armonioso ante el espectador.

De este modo, podemos deducir la importancia que hay con el juego de los sentidos desde lo visual, dando protagonismo a ese oficio en el que lo decorativo llama a una experiencia sensorial, en el

que con la estética y el ornamento se desarrolla un momento sublime que da paso a un entorno agradable por medio de lo estético(Gombrich, 1979, p.102).

## **2.2 El olfato.**

Reuniendo los componentes que conforman el sentido del olfato, vemos que este se relaciona únicamente con la nariz, donde por medio de este canal conecta con su entorno y envía un mensaje al cerebro, funcionando como instrumento de relación e interacción del espacio en el que se encuentra (Maldonado, et al. ,2012. Párr.1). Por consiguiente, los sentidos se ven como un desarrollo instrumental que ayudan a la conexión con otras personas y sus entornos sociales. El principio e intención de los sentidos es buscar información sobre el entorno social para así adaptarse, siendo una herramienta en la que se ejerce una serie de experiencias con las que se identifica fácilmente cada espacio, haciendo más fácil su adaptación o rechazo (Maldonado, et al. ,2012. Párr.3).

De esta manera, vemos que todos los entornos sociales traen consigo experiencias sensoriales, las cuales pueden ser aceptadas o rechazadas por nuestra mente, todo depende de la experiencia que haya vivido desde mi infancia con los diferentes olores, sensaciones y espacios.

Por todo esto, entendemos que desde la religión católica es fácil identificar ciertos olores que son característicos de su culto, en el que por medio de aromas como el incienso se trasciende a una idea ancestral en la que, desde una participación eventual a la eucaristía, encontramos relación, convirtiéndose en un aroma familiar que emite a dicha característica (Usme, 2018, p.272).

De lo anterior, es importante recalcar el hecho de cómo el incienso, que es un aroma preparado artesanalmente por medio de resinas aromáticas vegetales (De Museo, 2016. Párr.1), a las que se

les incluye eventualmente aceites animales o vegetales que aportan a su composición, con los cuales desarrollan un aroma fragante que perfuma el espacio, en el que desde tiempos ancestrales se evidencia su implementación durante las ceremonias a causa de malos olores ocasionados por las aglomeraciones en los templos, debido a las condiciones precarias de higiene personal de la época, con lo que por medio del incienso se disimulaba el mal olor y se adapta su uso como una nueva acción eclesiásticas (De Museo, 2016. Párr.18).

Con lo anterior, es interesante encontrarnos que, al igual que el incienso, con la floristería se vive una relación similar, en la que el uso recargado de flores perpetuaba un aroma eficiente en el templo, aportando estilo y buen aroma al lugar (Guiance, 2009, pág.142), con lo que se ayudaba a controlar los diferentes aromas que surgen del entorno, entendiendo esto desde un control del lugar para ejercer un mejor adoctrinamiento del monumento como espacio penetrado por experiencias con los sentidos.

De esta forma, todos estos ejercicios gustativos dan paso al análisis desde la implementación de los aromas característicos en los monumentos y ceremonias de la religión católica, con los que en la actualidad no se usan como objeto evasor de malos olores, sino como herramienta que crea conexión entre monumento-espectador. Como lo indica Usme (2018), todos estos aromas aportan a la composición del monumento, buscando estimular de distintas maneras al espectador, brindando una experiencia que va más allá de lo diseñado solo por ‘decorar el altar’, dando campo a una visión en la que dicho espacio se puede usar por el artista eventual, desde una apropiación cultural y social, relacionándolo directamente con el campo de la instalación in situ (p.215).

Por consiguiente, si revisamos eventualmente las características que brinda el olfato como sentido sensorial, podemos entender que en la religión católica se encargó de jugar con dichos aspectos, adaptándolos a su culto, ofreciéndolos como parte del historial con Jesús y su mensaje

evangelizador, acertando con su apuesta al uso de *las emociones y los sentidos* por medio del evangelio, viendo como claro ejemplo la forma en cómo con el monumento muestra a través de su diseño ornamental una gran variedad de emociones que entrelazan lo decorado con el mensaje eclesiástico, emociones que se gestan a partir de los sentidos (Maldonado, et al. ,2012. Párr.3).

### **2.3 El oído.**

A través del sentido del oído se cumple la función de percibir la realidad circundante, con la que, en compañía de los movimientos atmosféricos, se desarrolla un órgano que cumple con la función de captar los sonidos espaciales con los que se da equilibrio (D. Salud y S. H. de los EE. UU. 2015, párr.1). Este funcionamiento es de gran importancia al ver que desde la ambientación se vive una conexión completamente perpetua que acerca a esa *normalidad* del ambiente, abriendo campo a un análisis del que se trasciende el significado del espacio, dónde por medio del sonido ambiental existe la posibilidad de distorsionar o estigmatizar el lugar al cual se dirige dicho control.

Por esta razón, dicho de una forma abreviada, oír es captar las vibraciones que se generan a través de la reacción que produce un cuerpo, las cuales surgen desde el contacto directo con el aire. Esta percepción evidencia la importancia de entender los sentidos como un campo en el que el artista tiene la posibilidad de recrear una conexión directa con el espectador, donde con el uso de los sentidos se apropia de la situación, dando espacio a un ejercicio de desarrollo formal que aporta directamente en su obra. (Gombrich, 1979, p.99).

Con lo anterior, podemos darnos cuenta de que este ejercicio sensorial con el oído lo desarrolla a la perfección la iglesia católica, implementando el uso de coros musicales y campanas con los que representan la pureza, la divinidad por medio del sonido, dando protagonismo a la escenografía a

través de coros celestiales que buscan sensibilizar al espectador y, en ocasiones, direccionar ciertos momentos de la eucaristía (Ortiz, 2014, p.2). Desde el monumento se aprecian dichas características, donde en repetidas ocasiones los coros celestiales representan esa simbología de lo *divino*, brindando un acompañamiento en la presentación del montaje, con la que se pretende enaltecer aquel momento *efímero* de representación casi teatral en la que se engendra el poder eclesiástico representado por medio de la ostia consagrada. Un gran ejemplo de esto fue lo vivido en el monumento expuesto este año en la parroquia San Francisco Javier, en el que, en la *entrada triunfal* del sacerdote con la ostia consagrada en sus manos, hizo su posicionamiento sobre el monumento acompañado de dos monaguillos quienes hacían calle de honor, cada uno con una campa en sus manos, agitándola fuertemente como símbolo de alegría por la presencia del cuerpo de cristo representado en la ostia.

Estas simbologías sonoras son sinónimo de estigmatización, en la que de forma directa se llama la atención del feligrés al direccionar su mirada en la acción del sacerdote, adaptando aquel silencio tenue del templo a un sonido que contrasta con su acometido (Usme, 2018, p. 267). Todas estas experiencias auditivas tienen como fin tocar los sentidos del espectador, donde con el sonido influyen directamente en el momento fugas del monumento, representando a la perfección la composición y los estilos que compaginan con la escenografía.

Con lo anterior, podemos deducir que, desde la manipulación del sonido ambiental en un espacio predeterminado, se puede entender dicho acometido como una acción en la cual se puede desarrollar un *acomodo* de la escenografía, permitiendo una visión amplia desde las múltiples posibilidades ofrecidas desde la acción. Desde la ausencia del sonido también se puede ejercer un tipo de adaptación, con la que se pretende desequilibrar el espacio, teniendo en cuenta que la ausencia genera esta posibilidad al no haber relación entre la acción y el ruido. Entendiéndolo también como

un espacio en el que desde ese *silencio incómodo* se recrean sensaciones que tocan los sentidos de los participantes.

## **2.4 El tacto.**

Desde los factores que componen el sentido del tacto, vemos que es el único que tiene la posibilidad de ser experimentado a través del contacto físico directo con los objetos y medios, identificando características como dureza, temperatura, textura y presión (Castro, 2021, párr.4), brindando así información del entorno en el que se habita, recreando alusión de un campo social en el que se permite socializar según su acometido. Desde diferentes desarrollos investigativos se ha comprobado que en la piel existen receptores nerviosos, los cuales tienen como función recibir los múltiples estímulos del exterior, con los que convierten en información capaz de ser interpretada por el cerebro (Castro, 2021, párr.5).

Por consiguiente, toda esta interpretación de la información captada a través del tacto se deduce a acciones con las que definimos conceptualmente un entorno y entendemos su función a partir de dicha experiencia sensorial. Estos componentes del tacto son variantes, entendiendo que a través de los años dichas sensaciones son más o menos pronunciadas, dando como resultado la conclusión de que al hacernos mayores experimentamos variaciones en todos los sentidos, resultando más difícil detectar cambios de temperatura, olores y demás elementos que son identificados con los sentidos (Castro, 2021, párr.11). Esto no quiere deducir que literalmente con los años no volveremos a tener noción de los sentidos, pero si es comprobado un leve ‘desgaste’ en su funcionamiento.

De esta manera, entendiendo el tacto como una de las *herramientas* usadas en los monumentos, vemos que es interesante identificarlo como sentido incorporado durante el montaje y la celebración, entendiéndose como un elemento fundamental del proceso, tenido en cuenta que a través de la presentación de texturas y formas se enseña una sensibilidad por el objeto, incorporándolo por medio de elementos como las veladoras, donde en ocasiones el feligrés eventual tiene la posibilidad de ubicar una veladora encendida en el altar, opción que se tiene presente en la estructuración del monumento, recreando interacción con el público. Desde mi trabajo como decorador, pude notar que dichas acciones nos envuelven en una razón social en la que, por medio del proceso de incorporación de una veladora, la cual es ubicada por el espectador, da una connotación directa desde el sentido del tacto, motivando al feligrés a ‘ofrecer’ su veladora como ofrenda al monumento, adaptándolo al espacio y recreando conexión sublime entre monumento-espectador.

Siguiendo el lineamiento mencionado anteriormente, vemos que, desde los parámetros de la conectividad entre los sentidos y las personas, existe una variación que permite su adaptación desde diferentes posturas, dando campo a un análisis en el que desde los monumentos encontramos múltiples acciones en las que interactúan con el tacto (Usme, 2018, p.235). Un ejemplo adecuado para esta apreciación es el momento en que el sacerdote durante su posicionamiento de la ostia consagrada con el monumento hace contacto físico con esta, representándose a sí mismo como fuerza mayor al *tener el poder* de tocar el cuerpo de cristo representado en la ostia consagrada.

De esta forma, entendemos las acciones presentadas durante la exposición del monumento como ejercicios que incitan de forma directa o indirecta al sentido del tacto, representado físicamente desde lo ornamental dicho acometido, dando paso a una interacción directa que es correcta o bien vista por el espectador eventual.

Todas estas características suscitan a una reflexión en la que entendemos los sentidos como ejercicios corporativos que brindan un adentramiento sensorial en el que se da uso por medio de objetos y acciones que componen la escenografía. Desde un encuentro individual con el montaje se desarrolla una experiencia que transmite el mensaje litúrgico como principal intención del clero, entendiendo dicho mensaje como adoctrinamiento en el que desde la religión se pretende mantener viva la fe del feligrés (Peretó et al. 2020. Cap.5 Párr.5).

Desde el funcionamiento ornamental del monumento, entendemos que no es suficiente brindar una experiencia netamente visual. Es cierto que todo entra por los ojos, pero estas estéticas recargadas son necesario complementarlas con diferentes elementos que aporten carácter al montaje, recreando una experiencia ante el espectador. (Gombrich, 1979, p.63).

Dichos adoctrinamientos estéticos y sensoriales son el reflejo de la evolución que incorpora la iglesia católica en sus diseños ornamentales, entendiendo la experiencia como un campo en el que cada día es más difícil adentrar, siendo conscientes del desarrollo de nuevas tecnologías que *lo ofrecen todo* y culturalmente no son muy viables incorporarlas en los monumentos de la iglesia, teniendo en cuenta esa herencia tradicional que el clero rescata y mantiene firme por medio de su arquitectura.

### **3. ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS**

En contexto con la información suministrada anteriormente en este documento, desarrollamos un análisis de dos monumentos de la Semana Santa, espacios que han sido engendrados con diferentes estilos ornamentales según su época y contexto social, abriendo paso a una visión comprensiva del monumento como evolución de un ejercicio estético en el que se prima un desarrollo ornamental que incluye de forma sutil los nuevos medios, dando paso a una evolución con el diseño, en la que se aprecian diferentes

características que trascienden su simbolismo y aportan de una forma actualizada a la visión del espectador.

Para la comprensión de las superficies visuales presentes en los monumentos expuestos en el documento, se tienen en cuenta las dos categorías propuestas por Erwin Panofsky en *Estudios de iconología* (1980):

1. *Contenido temático natural o primario*, en el que por medio de un ejercicio reflexivo se pretende identificar los aspectos formales, siendo conscientes de que este análisis no es solo una descripción de lo que se percibe a *primera impresión* en el monumento, sino teniendo presente el papel que desarrollan los sentidos, entendiéndolo a través del análisis de la forma, la cual se asocia con los motivos de la celebración litúrgica del momento.
2. *Contenido secundario o convencional*, en los que identificamos las diferentes temáticas con las que se compone el monumento. Todo esto entendido desde los valores culturales en que se encuentra el contexto social donde se expone el monumento, pasando de lo sensible a lo inteligible (Usme, 2018 p.264).

Para iniciar, como primer ejemplo ubicamos la figura 5 en la que apreciamos el monumento del *Jueves Santos*<sup>3</sup> de la *Parroquia San francisco Javier*, diseñado en el año 2009, escogido por su composición visual en la que se aprecian características de diseño que mantienen una representación tradicional de la simbología ornamental anclada históricamente en los monumentos.

---

<sup>3</sup> Desde la Semana santa en la Iglesia Católica se viven eventualmente múltiples actividades liturgias durante siete días. El jueves Santo es uno de los días más importante en el que se realiza un monumento con múltiples objetos que representan gráficamente el mensaje del año litúrgico, todo con el fin de exponer un espacio en el que se exhibe el cuerpo de cristo representado a través la ostia consagrada.

Desde un análisis temático vemos que la estructura se compone por diferentes elementos que transmiten tranquilidad en su escenografía, teniendo presente el año litúrgico en que se desarrolló el montaje. En este caso, el año 2009 tuvo como protagonista la temática del ‘*Bautismo*<sup>4</sup>’ (*Año bautismal*).



Figura 5. Mantilla, J.E. (2009). “*PIEDECUESTA, Tradición y Fe*”. Pág. 50.

De esta manera, iniciamos contemplando la forma en que se evidencia una intención de enaltecer la arquitectura del templo, realizando la nave principal dorado por medio del acompañamiento de dos telones rojos laterales, los cuales cubren a nivel y de forma simétrica, creando contraste y ausencia en la

---

<sup>4</sup> El Bautismo es un sacramento de la fe católica que toma mucha fuerza al representar la ‘conversión’ de fieles ante la iglesia católica. Desde el año pascual se escogen estos sacramentos como punto de partida para el desarrollo estético y simbólico de los monumentos.

composición, teniendo como función centrar la mirada en la acción representada gráficamente en el espacio.

Desde los componentes ornamentales barroquizados se aprecia la arquitectura oriunda del templo, la cual tiene una función en la composición del monumento, resguardando el sagrario donde reposará el *cuero de cristo* representado por la ostia consagrada. De igual manera, se acompaña con objetos que dan una visión a ese mensaje litúrgico, en el que vemos una *representación teatral* del momento divino, apreciando esa *divinidad* desde una perspectiva colectiva, en la que con el uso de ángeles se estigmatiza el espacio, creando un contexto gráfico que refleja su oficio como *mensajeros de Dios*, distribuidos de forma simétrica en el espacio, haciendo alusión a una calle de honor que direcciona a la acción principal del montaje.

Todos esos componentes combinan con la representación gráfica del agua, en la que, con el uso de papeles de color azul y marrón, se da ilusión a una cascada natural acompañada de follajes naturales donde reposan dos ciervos, los cuales dan naturalidad a dicha arquitectura efímera que compone la fuente, siendo este un símbolo iconográfico relacionado con *el bautismo*, sacramento en el cual *el agua calma la sed del espíritu y limpia el pecado* (Mantilla, 2009, p.50). Al igual que los telones laterales, se evidencia el acompañamiento de telas blancas, las cuales cubren una serie de pedestales que exhiben un sinfín de veladoras ofrecidas por el feligrés eventual. Como siempre esta composición es fuente central de arreglos florales con los que se complementa el monumento, brindando aromas naturales y aportando elegancia al espacio.

En conclusión, podemos notar que todos los objetos expuestos de forma arquitectónica en el montaje son elementos que aportan a esa identidad simbólica en la se pretende aludir al mensaje litúrgico con la ayuda de componentes gráficos en los que se desarrolla a la perfección dicho acometido. De forma artesanal se identifica la elaboración de diferentes componentes que aportan significativamente en la escenografía,

como es el caso de la fuente de papel, en la que se entiende el proceso creativo como un ejercicio en el que el artista intuye de forma directa sobre el escenario con unas características de diseño que realzan la arquitectura del templo parroquial. Estos factores nos permiten entender dicho espacio como un escenario en el que el artista eventual desarrolla de forma gráfica su acometido, manteniendo los lineamientos litúrgicos que son de gran importancia en su desarrollo.

Por todo lo anterior y entendiendo este proceso desde una perspectiva en la que es protagonista ese *juego con los sentidos*, vemos la importancia que hay con el desarrollo de un proceso creativo en el que la participación activa del feligrés eventual da protagonismo al monumento, entendiendo esto como ese momento en el que el artista de forma intencional entiende sus componentes principales y desarrolla una escenografía que incita a la participación del feligrés, ofreciendo un espacio en el que es posible vivir una experiencia sensorial por medio de los sentidos. Como ejemplo, en la figura 5 se evidencia el uso de veladoras sobre el monumento, las cuales son ubicadas por el feligrés, teniendo simbologías en las que se representa esa *llama viva* que prepara para el *recibimiento del espíritu santo*.

Por consiguiente, vemos que las acciones desde perspectivas sensoriales tienen como fin ejercer la participación del público con el monumento por medio del sentido del tacto, en el que, como lo expusimos en el capítulo II, al incluir su veladora como ofrenda sobre el monumento, se recrea una conectividad en la que el público interactúa físicamente con la estructuración del monumento. Dicha participación nos permite reflexionar sobre la acción, entendida como ejercicio sensorial que brinda una experiencia, la cual aporta a esa eventualidad que caracteriza los monumentos.

De esta forma, con los sentidos se recrean experiencias que brinda acoplo a ese mensaje litúrgico que compone el monumento. En el caso de las flores, vemos que más allá de exponerse como objeto recargado y decorativo, cumplen la función de brindar una experiencia a través del olfato, siendo este el sentido con el que se pretende *agradar* al espectador por medio de aromas que aporten naturalidad a la escenografía.

Esto entendido desde la composición que mantiene dicho monumento de jueves santo, en el que es evidente la *representación efímera* de una *naturaleza*, acoplada al simbolismo que trasciende lo natural desde la antigüedad, enseñando una *naturaleza virgen* que enaltece la escenografía, conectada directamente con la representación del mensaje litúrgico sobre año bautismal.

Dicha representación sensorial a través del sentido del olfato brinda la posibilidad de entender que la exposición de aquella sensación se puede representar no solo desde el aroma, sino también con lo visual, donde por medio de componentes geométricos con las flores se brindó acompañamiento al montaje desde un desarrollo estético, en el que, en compañía del volumen y lo cargado, se exponen arreglos florales que complementan el escenario. Esta forma de exposición sobre la escenografía da campo a un análisis formal con el que se entienden los demás elementos del monumento como herramientas que, enlazadas unas con otras, componen la forma del montaje y dan paso a una composición que desarrolla el mensaje litúrgico.

Con lo anterior, es visible la importancia del decorado como elemento crucial del montaje, donde por medio de los objetos se desarrolla una visión que aporta estructura al mensaje que direcciona el monumento, complementándose con la experiencia sensorial apoyada con los sentidos, en donde es notorio un aporte significativo, siendo herramientas de apoyo que conectan al espectador eventual que visita el monumento.

De esta manera, con sentidos como el oído vemos que se ofrece una variedad de sensaciones, en donde el uso de coros celestiales, campanas, e incluso el silencio mismo como representación de paz y respeto en el espacio, influyen directamente con el espectador, estigmatizando la escenografía, enfocando los sentidos a ese momento crucial del monumento.

Desde el monumento citado anteriormente, es complicado hacer un análisis del sentido del oído a causa del contexto, teniendo en cuenta que desde mi investigación no pude vivir presencialmente dicho montaje,

contando como base únicamente con el acceso a fotografías. Por consiguiente, en entrevistas desarrolladas durante la investigación, pregunté por dicho momento al señor Rubén Darío Gómez Uribe, quien perteneció durante catorce años a la *Corporación Semana Santa*<sup>5</sup> (Mauricio Rodríguez. 2022), teniendo así la oportunidad de presenciar dicho montaje del año 2009.

En dicha entrevista Rubén nos habla de la importancia que ejercían los cantantes del templo, dando protagonismo al momento de elevación donde el sacerdote ubicaba cuidadosamente la ostia consagrada sobre el monumento. “...Las personas que estaban presenciando el monumento se concentraban en lo que hacía el padre...”, “...todo esto debido a la forma en cómo, desde un costado, los cantantes ofrecían su canto, aludiendo al monumento<sup>6</sup>...”. Desde este comentario Rubén nos confirma la participación del coro de la iglesia, en la que de forma directa influyeron en el desarrollo del monumento, siendo un medio que participa desde el sentido del oído, hablando de la estigmatización espacial que se vivió al implementar un coro musical que por medio de sus sinfonías colectivas complementa a la perfección el momento fugaz en el que se posiciona la ostia consagrada sobre el monumento.

Para concluir, podemos ver que desde el análisis de las perspectivas sensoriales que ofrece el monumento, es visible la importancia que hay al implementar sentidos que colaboren engendrando con la emoción del feligrés eventual, brindando la oportunidad de conectar con el monumento, teniendo en cuenta los componentes sociales que influyen en dicha visión. Todas estas características son cruciales a la hora de entender el monumento como un espacio que se diseña a partir del decorado. Es fundamental ver el espacio como una *experiencia* en la que se permite conectar a través de los sentidos, con los que, según el clero, se usan con el único fin de brindar una mejor experiencia entre monumento-espectador.

---

<sup>5</sup> Grupo apostólico de la iglesia católica, encargado de organizar las actividades eclesíásticas que se viven año tras año durante la Semana Santa.

<sup>6</sup> Entendiendo el canto sobre el monumento como una herramienta de enriquecimiento a la acción sobre el espacio.

Ahora bien, siendo conscientes de las características que componen un monumento desarrollado por *objetos tradicionales*<sup>7</sup>, damos paso a una visión más contemporánea, citando como segundo ejemplo la figura 6, en la que vemos el monumento del Jueves Santo de la parroquia san Francisco Javier, diseñado en el año 2022, con el que inicialmente se aprecia una mezcla de diferentes elementos que componen su estructura por medio de la combinación de objetos tradicionales y contemporáneos con los que se complementa su arquitectura.



Figura 6. Monumento del Jueves Santo. Parroquia San Francisco Javier de Piedecuesta, Santander. Rodríguez M. (2022).

En este caso, desde la composición encontramos que se mantiene un desarrollo estructural por medio del ejercicio tradicional de cubrir por completo el altar con múltiples telones que transforman su entorno.

---

<sup>7</sup> Se habla de objetos tradicionales haciendo énfasis en los elementos usados en el monumento con una forma básica anclada a la estructura tradicional del altar, las cuales siempre están presentes en la composición, como son las telas, flores, veladoras, entre otros.

Algo muy curioso en medio de este monumento es la elección del color donde, desde tiempos ancestrales, se han realizado composiciones en las que colores vibrantes como el rojo o dorado, se convertían en protagonistas del espacio, haciendo contraste con la arquitectura. Con este monumento efectivamente vemos una intención de evadir la arquitectura original del altar, representando la ausencia por medio del color blanco, convirtiéndola en un lienzo en blanco que centra la atención del escenario sobre el tabernáculo donde reposa el cáliz.

Por consiguiente, teniendo en cuenta la representación simbólica que tiene el color blanco para la iglesia católica, vemos que dicho color cumple la función de representar la pureza de la cual se habla en la biblia. Desde múltiples versículos se expresan diferentes posturas sobre el contexto del blanco, uno de ellos es el pasaje bíblico del apocalipsis, en el que se dice lo siguiente: “... *Y vi un gran trono blanco y al que {estaba} sentado en él, de cuya presencia huyeron la tierra y el cielo, y no se halló lugar para ellos...*” Apocalipsis 20:11, dando un claro ejemplo del contexto del color blanco como representación de la ausencia.

De este modo, con el monumento del Jueves Santo vemos que esta representación se desarrolla a partir de dicha simbología, donde el cubrimiento completo del altar engendra esa ilusión del espacio en el que se enfoca la ausencia del color a una situación que, en este caso, vendría siendo el cáliz consagrado.

Desde lo anterior, entendiendo el color como eje principal para desarrollar el contexto del monumento, es importante ver que en la mayoría de los objetos usados en esta composición se implementan colores claros, mezclados con toques sutiles de dorado y rojo, creando una decoración que entremezcla el *estilo tradicional* con el *contemporáneo*, suscitando una adaptación del monumento como campo experimental en el que, por medio del decorado, se permite trascender las barreras del mensaje litúrgico.

Por consiguiente, en el monumento se ve la implementación de ángels; dos en estatuas y otros en impresión digital, con los que se pretende estigmatizar la escenografía representándolos como *mensajeros de Dios*,

siendo ubicados en el espacio desde ángulos en los que direccionan la mirada hacia el tabernáculo (Gombrich, 1979, p.34). El control espacial sobre el monumento permite ver la importancia del diseño a la hora de desarrollar el montaje, teniendo como factor principal la funcionalidad de sus objetos, los cuales juegan un papel fundamental con los que se ofrece una lectura en la estructura arquitectónica. Este direccionamiento estructural se ve reflejado en las filas de veladoras, siendo expuestas en la gradería del altar y en la parte interior del tabernáculo, desarrollando una interpretación que a través de la llama se romantiza la escenografía. Todo esto teniendo en cuenta de por medio el simbolismo que la luz representa en la iglesia católica, entendiéndose como un monto perpetuo que enaltece lo espiritual de la ocasión.

Los arreglos florales, más allá de ser elementos decorativos recargados donde se brinda exclusividad por su volumen y color, en este diseño se entienden como representación de la sensibilidad, exponiendo los componente que la naturaleza ofrece con la flor a través de su forma, entrelazando simbologías que se adaptan a los pedestales cubiertos por telas blancas que exhiben el arreglo floral, reuniendo esa sensibilidad simbólica que engendres el diseño, dando paso a una estructura que enaltece la acción.

Por último, desde la composición del momento se aprecia una estructura en medio del altar, en la que de forma gráfica representa un tabernáculo, lugar en donde tradicionalmente se resguarda la ostia consagrada (Gombrich, 1979, p.18). Dicha arquitectura se encuentra cubierta por impresiones digitales de ángeles, los cuales están ubicados desde un ángulo en el que centran su mirada en el objeto que resguardan. Todo esto con intenciones controladas en las que se pretende enfatizar la razón principal del monumento que en este caso es enaltecer el cuerpo de cristo representado en la ostia consagrada.

De esta manera, el anterior análisis iconográfico nos permite entender que desde la adaptación a nuevos medios, colores y formas se es posible representar contemporáneamente el mensaje litúrgico que compone la intención y el desarrollo del monumento. Desde componentes iconográficos se ve una evolución a través del uso del color, presentando nuevas adaptaciones en el espacio, enseñando desde un modo

contemporáneo esas raíces barroquizadas que componen la arquitectura del monumento, con los que el diseño toma fuerza expresando nuevas visiones que permiten un juego por medio de los sentidos.

Con lo anterior, es posible entender estas nuevas adaptaciones como puentes en los que se desarrolla novedosamente una conectividad con los sentidos, dando espacio a un ejercicio en el que, a través del ambiente natural del monumento, se permite conectar con el espectador eventual por medio de experiencias sensoriales. Dichas experiencias se ejercen por el uso de sentidos, viendo como ejemplo lo recargado en el monumento, con el que se ejerce de forma directa una estimulación de la vista, direccionando la mirada del espectador hacia el monumento, obligando a realizar un análisis de los objetos usados en la escenografía, consiguiendo una comprensión simbólica del ambiente (Usme, 2018, p.267).

Así mismo, desde la comprensión de los sentidos, se viven momentos que estigmatizan la escenografía de los monumentos, donde por medio del oído se experimentan sonidos que brindan la posibilidad de direccionar la acción (Peretó et al. 2020. Cap.5 Párr.6). Un gran ejemplo en este caso es la acción desarrollada durante el posicionamiento de la ostia consagrada sobre el monumento, donde tuve la oportunidad de presenciar dicho acometido, en el que el sacerdote se dirige hacia el altar acompañado de dos monaguillos, quienes llevan en sus manos una campana, la cual es tocada durante todo el ejercicio de posicionamiento, haciéndole calle de honor como símbolo de respeto por el cuerpo de cristo representado en la ostia consagrada. Este acontecimiento sonoro hizo que la mayoría de los espectadores tomaran una postura recta y de concentración sobre lo que estaba sucediendo, centrando toda la atención sobre la acción del sacerdote, cumpliendo con el objetivo de manipular la situación por medio de los sentidos.

Todas estas acciones de dispersión por medio de los sentidos nos permiten entender la importancia de la comprensión del monumento como campo en el que se desarrollada ornamentalmente un montaje que va más allá de lo decorativo, con el que se implementan diseños estructurales que incitan a un encuentro entre

el espectador eventual con el monumento, brindando experiencias que se ejercen por la inclusión de nuevos medios que trasciende los límites tradicionales de lo barroquizado.

Reiterando en términos formales, con los monumentos expuestos en la figura 5 y 6 se evidencian contextos sociales distintos, en los que hay muy poca relación con las composiciones de diseño, teniendo presente que dichos montajes se llevaron a cabo en el mismo altar durante diferentes años. Este factor nos permite comprender que se ha gestado una *evolución* en la manera en que se desarrolla el proceso creativo del monumento, donde el decorador se adapta a las condiciones sociales con las que busca influir ante el espectador, apoyándose de nuevos objetos decorativos que le permitan ofrecer una visión fresca del monumento.

Por lo anterior, vemos que dichas condiciones sociales abren paso a la aceptación de nuevos medios, con los que se adoptan elementos que complementan el decorado del monumento, ofreciendo una visión contemporánea que permite la apropiación del espacio no solo desde lo decorado sino también desde lo artístico. Como ejemplo, en la figura 7 vemos que el uso de impresiones digitales permite entablar una visión contemporánea en el espectador, donde con la disminución del *objeto tridimensional*<sup>8</sup> en el espacio se desarrollan nuevas maneras de apreciar estética y conceptual el monumento.

---

<sup>8</sup> Entiéndase por objeto tridimensional la escultura que naturalmente se ubican sobre la escenografía. En este caso, las esculturas de ángeles con las que se busca representar teatralmente el mensaje litúrgico.



Figura 7. Monumento del Jueves Santo. Parroquia San Francisco Javier de Piedecuesta, Santander. Rodríguez M. (2022).

De igual manera, teniendo en cuenta que estas composiciones se desarrollaron con materiales que eran poco viables ante el clero, quienes buscan mantener esa representación tradicional barroquizada sobre el monumento, intentando no dispersarse de la verdadera intención del monumento como escenario religioso en el que se pretende enaltecer ornamentalmente la ostia consagrada (Usme, 2018 p.147). De esta forma, a causa de las connotaciones sociales, ve la necesidad de apropiar elementos que den una visión fresca sobre la escenografía.

Por consiguiente, dichas apropiaciones dan paso a una comprensión del monumento como espacio creativo en el que a través del decorado se ejercen composiciones que desde análisis estéticos permiten identificar relaciones con lo kitsch. Desde estos elementos, vemos que con lo kitsch se crean lazos donde formalmente hay una conexión con esos componentes *cursis* y *recargados* que definen el estilo, en los que el arte es *controlado* y *planeado* por las necesidades del mercado, siendo ofrecido a un espectador pasivo que lo consume.

De este modo, desde un punto de vista *marxista*<sup>9</sup>, *Theodor Adorno* señala que las características que identifican lo kitsch según dicha perspectiva, son el pretender ser, imitando y desarrollando un estilo basado en el deseo de *aparentar* (Usme, 2018 p.266). Por consiguiente, es evidente la intención del clero al querer representar gráficamente y en modo de apariencia esa divinidad que identifica a la iglesia católica con su mensaje litúrgico. Dicho análisis no se ve desde un señalamiento a modo de juicio en el que se critique las intenciones reales que tiene la iglesia católica con la composición de sus monumentos, sino se aprecia desde un punto de vista artístico en el que deja de ser el monumento un espacio en el que solo puede desarrollar montajes el decorador, abriendo campo al artista eventual, quien con su participación puede apropiarse del monumento con trasfondos artísticos.

Con lo mencionado anteriormente, vale recalcar que, desde el análisis del espacio con el kitsch, este no se limita únicamente a lo superficial, sino entendiendo que por medio de acciones también se puede relacionar dicho estilo, aludiendo a un tipo de *relación estética* con las acciones o el ambiente (Usme, 2018 p.274-275). Un gran ejemplo de este es el desarrollo de acciones que se ejercen durante la imposición de la ostia consagrada sobre el monumento, donde se ejecuta la imposición, acompañada de efectos especiales como campanas y coros celestiales, los cuales recargan la acción y en términos conceptuales no cumplen una función más allá de enaltecerla.

De esta forma, viendo este análisis como un capítulo en el que se aclara el kitsch y su relación con los monumentos expuestos, entendiendo el espacio como otro campo en el que el arte participa a través de sus conceptos, es bueno aclarar que dicha apropiación se debe desarrollar exclusivamente desde aspectos conceptuales, ya que adentrarnos desde un aspecto moral puede engendrar puntos de vista personales que hace difícil comprenderlo desde la razón (Gombrich, 1979, p.96). Esto lo expongo desde mi experiencia

---

<sup>9</sup> Desde el marxismo se aprecia el estudio socioeconómico de la realidad y la historia, siendo usado el termino como herramienta de análisis en los comportamientos donde con la apariencia se ejerce un estilo.

como decorador, donde escuchaba las apreciaciones de terceros, en las que entendían el monumento como un espacio *sagrado* y de *entrega espiritual*, sin opción de adentrarlo desde un plano crítico, estético o conceptual, dejando en claro que dichos pensamientos surgen a partir del hilo cultural que desarrollaron sobre el espacio.

Es importante entender que todos estos componentes son herramientas que visualizan el espacio y facilitan mi proceso creativo, permitiendo adentrarlos desde la razón, abriendo campo a otras perspectivas artísticas que influyen en el monumento, como lo es en el caso de la instalación in situ, siendo un campo artístico que se define conceptualmente por el desarrollo de instalaciones que son diseñadas única y exclusivamente sobre un espacio en específico, sin brindar la posibilidad de que la misma obra artística desarrollada funcione conceptualmente en otro lugar (Peretó et al. 2020. Cap.5 Párr.13). Todo esto surge a partir de las nuevas maneras de entender las artes y el espacio, dando como resultado piezas dinámicas que buscan dialogar no solo entre ellas sino con su entorno.

Con lo anterior, se abren ventanas que hacen del arte in situ una experiencia que se compone más allá de la pieza artística, buscando conectividad directa con su entorno, sensibilizando al espectador por medio de una visión donde se juega con los contextos sociales del espacio, entrelazando lugar-obra en un solo componente. Dicho acometido limita la obra a un entorno social, donde la misma no podrá ser expuesta en otro espacio, teniendo en cuenta que el contexto social influyen en su concepto artístico (Gombrich, 1979, p.99).

De este modo, con los parámetros mencionados anteriormente, se permite entender la instalación in situ como un ejercicio creativo en donde se conecta la obra con el espacio, siendo un campo en el que desde lo in situ recrea una experiencia con el contexto social, permitiendo que el espectador se adentre en el significado de la obra. De esta manera, con los monumentos del Jueves Santo se desarrolla un contexto social en el que el monumento es diseñado a medida sobre el altar, teniendo como base los acabados

arquitectónicos del templo que, según el decorador, se deciden exhibir o no durante la presentación del monumento según su acometido. En ejemplo a lo mencionado, citamos en la figura 5 el monumento del Jueves Santo de la Parroquia San Francisco Javier del año 2009, donde con sus componentes formales se aprecia la intención de mostrar parte del altar como escenario que complementa el monumento, exhibiendo intencionalmente, jugando con esos componentes arquitectónicos que entremezclan el espacio con la obra. Dichas características permiten hacer un análisis desde lo in situ sobre el monumento, siendo consciente de que, si intento exponer el mismo diseño decorativo sobre el altar de otra parroquia, evidentemente se gestará un nuevo resultado que cambia por completo el contexto estructural del monumento, a causa de las diferencias arquitectónicas entre los altares. Todo esto da paso a una comprensión artística del espacio, donde me permite tomar el altar como un lugar en donde más allá de lo *decorativo* se puedo apropiar con acciones artísticas.

Por consiguiente, la instalación in situ se convierte en otro campo desde lo artístico que permite explorar el altar como un espacio en el que se pueden desarrollar composiciones que rompen el esquema habitual del monumento como espacio único del decorador.

## CONCLUSIONES

En diferentes departamentos de Colombia y del mundo se realizan múltiples festividades que identifican a un grupo determinado de personas, entre las que se destacan ferias, encuentros culturales, carnavales y celebraciones religiosas, las cuales son el centro de atracción de propios y turistas en diferentes épocas del año. La Semana Santa de Piedecuesta constituye una serie de actividades con las que se permite explorar como medio de estudio, teniendo como principal objeto los valores, prácticas y significados sociales gestados hace más de cien años, viendo así sus actividades como un espacio en el que se reproducen las relaciones sociales existentes en la ciudad. Entendiéndola como una serie de prácticas y costumbres heredadas de generación en generación, así como lo indicó Raymond Williams (1980): “un medio poderoso de incorporación de práctica” (p. 12).

De esta forma, vemos que la Semana Santa y sus actividades ofrece por medio de una *‘fiesta oficial’* ese dominio social a través de la fe, el cual afianza las jerarquías, valores y costumbres religiosos, políticos y morales de Piedecuesta. Por consiguiente, se desarrollan diferentes procesos creativos que se ejercen por medio de las actividades, destacando en esta oportunidad el desarrollo del monumento del Jueves Santo, ejercicio que permite crear un monumento en el cual se pretende enaltecer y exponer de forma fugaz el cuerpo de cristo representado por medio de la ostia consagrada. Dicha acción hace activa la participación

de los tres poderes existentes en la ciudad, como lo son la iglesia, el estado y la clase dominante, todo esto con el fin de enseñar la posición social que ocupan en la sociedad Piedecuestana.

Teniendo en cuenta dichas clasificaciones sociales, desde el clero se implementan estrategias donde por medio de sus actividades religiosas llevadas a cabo durante la Semana Santa, se desarrollan procesos creativos que afiancen los valores y principios de la fe católica (Gil F. 1990, p.33). De este modo, con el monumento del Jueves Santo se crea sobre el altar un montaje decorativo que enlaza dichos parámetros, acompañados del mensaje litúrgico perteneciente al año cursante, en el que diferentes elementos efímeros como telones, flores, veladoras, entre otros, representan dicho contenido social.

Por consiguiente, dichos parámetros implementados por el clero dan paso al uso de objetos que brinden una sensación más allá de lo visual, gestando una experiencia ante el espectador. Con el uso de aromas, texturas y efectos especiales se da alusión a una representación del espacio como '*lugar bendecido por Dios*', enalteciendo la exposición del cuerpo de cristo representado con la ostia consagrada. Todo el desarrollo del monumento se ejerce teniendo como principal parámetro la flexibilidad, haciendo el montaje con fines removibles, fugaces, que se permita retirar fácilmente después de cumplido el cometido social.

Con lo anterior, es evidente que el monumento del jueves santo ofrece la posibilidad de un desarrollo artístico por medio del apoyo conceptual, donde el análisis de su composición enlaza una visión con lo kitsch, en incluso desde la instalación in situ también hay ventanas que permiten colonizar dicho campo. Así, ofreciendo un nuevo espacio para el artista eventual, rompiendo con la estigmatización de los monumentos como espacio único del decorador, brindando la posibilidad de gestar con el arte una crítica social hacia el clero y sus intereses de dominio social.

Todo esto anteponiendo las nuevas adaptaciones estéticas que son visibles en la composición del monumento, dejando una visión clara con aires contemporáneos donde de forma directa enseña esa adaptación a lo que el público quiere ver. El cambio de colores, objetos y materiales abren campo a esa posibilidad de entender el monumento como un lugar en donde artísticamente podemos gestar una apropiación del altar y dejando entender el montaje como oficio decorativo único de la iglesia católica.

## REFERENCIAS

Gutiérrez Gómez A. C. (2009). “La instalación en el arte contemporáneo”. Artículo, pp. 129-153.

Suarez Pineda L. F. (1962). “*CELEBRACIÓN DE LA SEMANA SANTA EN ALGUNAS REGIONES DE COLOMBIA*”. Párr.1-54.

Gil, F. (1990). “*¿Barroco en Colombia?*”, en *Memorias. Instituto de Investigaciones estéticas*. Universidad Nacional de Colombia: 33-42.

Usme, Z. (2018). *El kitsch en los monumentos de la Semana Santa en Colombia*. Artículo, pp. 260.

Mantilla Galvis J.E. (2009). “*PIEDECUESTA, Tradición y Fe*”. Editorial corona.

Duby, G. (1983). *Tiempo de Catedrales. El arte y la sociedad 980 -1420*. Argot, Compañía del Libro, S.A.

Torrades S. (2008). “Sistema visual: La percepción del mundo que nos rodea” Artículo, pp. 98-102.

Maldonado Saavedra Octavio, Karina Gutiérrez Frago, Carlos A. Lobato Tapia, Marisol Herrera Rivero y Enrique Méndez Bolaina (2012). “*El sistema olfativo: El sentido de los olores. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Veracruzana*”. Revista, Párr. 1-18.

DE MUSEO. (2016). “Inciensos: ¿Qué es, de dónde vienen y para qué sirven?” Párr. 1-28

Guiance A. (2009). “El olor de la santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval”. *Rev. Hist.*, pp. 131-161.

Departamento de salud y Servicios Humanos de los EE.UU. (2015). ¿Cómo oímos? Párr.1-6.

Ortiz Camacho R. (2014). “*IMÁGENES DE LA TRADICIÓN HISTÓRICA PIEDECUESTANA DE LA SEMANA SANTA*”. Editorial Corona.

Castro Alonzo P. L. (2021). “El tacto, los ojos de la piel”. Párr. 1-19.

Peretó Rivas R., De Blassi F. M. (2020). “*ATENTOS A SÍ MISMOS Y ATENTOS A LA REALIDAD: Reflexión en torno a la atención y los sentidos espirituales*”. Artículo.

Mauricio Rodríguez (20 de enero de 2022). Entrevista a Rubén Darío Gómez Uribe, quien perteneció a la Corporación Semana Santa.

[video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n6ehckBJabc>

Raymond Williams (1980). *Teoría cultural. Marxismo y literatura*. Editorial península.

Gombrich E. H. (1979). *EL SENTIDO DEL ORDEN: Estudio sobre la psicología de las artes aplicadas*. Editorial, Phaidon press limited.

*DICCIONARIO HISPÁNICO UNIVERSAL: Enciclopedia ilustrada en lengua española*. (1971). Editorial, W. M. Jackson Inc. Tomo primero.