

EL ESTIGMA DE LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN

DIEGO ARMANDO CASTILLO MONCAYO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAESTRIA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2008**

EL ESTIGMA DE LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN

DIEGO ARMANDO CASTILLO MONCAYO

**Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de:
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

Asesor:

LUIS EDUARDO WHITE

**Docente adscrito al programa de Maestría en Artes de la Universidad de
Nariño**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2008**

NOTA DE RESPONSABILIDAD:

“Las conclusiones aportadas en la Tesis de Grado son responsabilidad exclusiva del autor”

Art. 1º del acuerdo 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN:

Presidente

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, Mayo de 2008

CONTENIDO

| | Pág. |
|--|------|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| 1. LAS PRIMITIVAS IMÁGENES DE LA CRUCIFIXIÓN | 13 |
| 1.1 LA IMAGEN PATÉTICA DE CRISTO EN LA CRUZ | 16 |
| 1.2 LA IMAGEN DA LA CRUCIFIXIÓN EN EL RENACIMIENTO, SIGLOS XV Y XVI | 22 |
| 1.3 LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN EN EL BARROCO | 25 |
| 1.4 EL BARROCO NEOGRANADINO, SIGLOS XVI Y XVII | 26 |
| 2 LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN: EL PRIMER ENFOQUE CONCEPTUAL Y LA ACTUAL PROPUESTA PLÁSTICA | 34 |
| 2.1 DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA | 35 |
| 2.2 LA PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA | 40 |
| 3 METODOLOGÍA | 42 |
| 3.1 IDENTIFICACIÓN DE FACTORES IMPORTANTES | 42 |
| 3.2 FOMULACIÓN DE HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN | 42 |
| 3.3 INSTRUMENTOS DE INFORMACIÓN | 42 |
| 3.3.1 Fuentes Empíricas | 43 |
| 3.3.2 Fuentes Teóricas | 43 |

| | | |
|-----|---|----|
| 3.4 | COMPROBACIÓN DE HIPÓTESIS | 43 |
| 4 | EL CONCEPTO DE LA PROPUESTA | 44 |
| 4.1 | EL HECHO DE PLASMAR LAS HUELLAS DEL CUERPO DE COLOR ROJO | 45 |
| 4.2 | SOBRE EL NÚMERO DE SÁBANAS O LIENZOS | 46 |
| 4.3 | EL HECHO DE QUE SE SUSPENDAN DE UN HILO LOS ELEMENTOS DE LA PROPUESTA | 47 |
| 4.4 | EL SIGNIFICADO QUE TIENE EL “ESPACIO-CAMINO” EN LA DISPOSICIÓN ESPACIAL DELAS SÁBANAS | 47 |
| 4.5 | LA CAJA A MANERA DE SAGRARIO COMO AQUELLO QUE GUARDA QUE GUARDA LO SAGRADO | 48 |
| 4.6 | SOBRE EL USO DE LAS FOTOCOPIAS DE LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN | 48 |
| 4.7 | SOBRE EL USO DE UNA IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA | 49 |
| 4.8 | ACERCA DE LOS ELEMENTOS AUDIOVISUALES | 49 |
| 5 | SOBRE LOS REFERENTES ARTÍSTICOS | 51 |
| 5.1 | EL TEMA RELIGIOSO COMO REFERENTE CREATIVO | 51 |
| | CONCLUSIONES | |
| | BIBLIOGRAFÍA | |

LISTA DE FIGURAS

| | Pág. |
|--|------|
| Figura 1. Arte romano del siglo IV d.C.: Crucifixión | 13 |
| Figura 2. Arte de Constantinopla, del siglo X: Crucifixión | 15 |
| Figura 3. Escuela de <i>Metz</i> . Hacia 850: Crucifixión | 16 |
| Figura 4. Arte Germano del Siglo X: Cruz de Gero | 17 |
| Figura 5. <i>Cimabue</i> : Cruz Pintada | 18 |
| Figura 6. Impresión en papel del grabado en madera de la Crucifixión | 20 |
| Figura 7. Crucifijo con brazos móviles | 20 |
| Figura 8. <i>Mathias Grunewald</i> , La Crucifixión | 21 |
| Figura 9. Rafael, La Crucifixión | 22 |
| Figura 10. Miguel Ángel, Crucifixión | 23 |
| Figura 11. Miguel Ángel, Crucifixión | 24 |
| Figura 12. El Greco, La Crucifixión | 25 |
| Figura 13. <i>Rubens</i> , Las Tres Cruces | 26 |
| Figura 14. Crucifijo, Madera Tallada y Policromada | 27 |
| Figura 15. Imagen de la Crucifixión en el Templo de "La Merced" | 30 |
| Figura 16. Imagen de la Crucifixión en la Iglesia de "La Catedral" | 30 |

| | |
|--|----|
| Figura 17. Imagen de la Crucifixión en el Templo de San Agustín | 31 |
| Figura 18. Imagen de la Crucifixión en el Santuario Eucarístico Maridáz | 32 |
| Figura 19. Imagen de la Crucifixión en el Templo de San Felipe | 32 |
| Figura 20. Descripción gráfica del primer enfoque conceptual | 34 |
| Figura 21. Descripción gráfica de la propuesta | 36 |
| Figura 22. Descripción gráfica de la propuesta: vista lateral | 37 |
| Figura 23. La caja a manera de sagrario | 38 |
| Figura 24. Impresión fotográfica: el momento de pintarse el cuerpo de color rojo | 39 |
| Figura 25. Fotocopias de la imagen de la Crucifixión | 40 |
| Figura 26. Focos iluminando las sábanas y el sagrario | 41 |

RESUMEN

Mi infancia estuvo particularmente influenciada por la imagen religiosa de la Crucifixión, cuando visitaba junto con mis familiares algunos de los templos católicos de la ciudad de San Juan de Pasto, lo primero que veía era precisamente este icono religioso, con el paso del tiempo, esta representación se convirtió en un motivo de constante curiosidad.

El interés por conocer acerca de la imagen de la Crucifixión, me llevó a analizar el hecho de que ésta fuera motivo de adoración por parte de los fieles, pues muchos se postraban ante Ella, le acariciaban y besaban, esto lo había observado varias veces en una de las iglesias que frecuentaba.

De algún modo, veía el tema de la adoración como un gesto de idolatría y comencé a manifestar un completo desacuerdo con aquella posición que asumían algunos creyentes. A través de propuestas visuales pretendía reflejar una visión crítica e irónica buscando con esto desmitificar, humanizar e incluso aniquilar el icono como tal.

El intento por desmitificar el valor religioso de esta Imagen terminaba convirtiéndose en un enfrentamiento con uno de los fundamentos teológicos del Cristianismo: el origen humano y divino de Cristo. La propuesta conceptual y plástica confrontaba igualmente el carácter representativo que tiene la imagen de la Crucifixión dentro del catolicismo, debido a que simboliza la muerte y resurrección de Cristo. Estos conceptos hacían de la propuesta un tema completamente ajeno al rol didáctico que había asumido la imagen de la Crucifixión como reforzamiento de la educación religiosa que había recibido desde niño.

La idea que había albergado en mi mente respecto a que tenía que vivir y sufrir conforme a como Cristo vivió y murió (lo que sabía a través de la imagen de la Crucifixión), hizo que la propuesta se convirtiera en un reflejo del carácter formativo ejercido por la Imagen. El sentido de la existencia y de la muerte, era precisamente la respuesta al interrogante planteado sobre la manera como se había manifestado la influencia pedagógica infundida a través de la imagen de la Crucifixión. Mediante la propuesta plástica y todo el proceso creativo desarrollado hasta aquí, se ha logrado finalmente exorcizar dicha influencia.

ABSTRACT

My childhood was influenced particularly by the religious image of the Crucifixion, when my family and me visited together some of the catholic temples of San Juan of Pasto city, in fact, the first thing that I saw was this religious icon, although the time, this representation became a reason of constant curiosity.

The interest to know about the image of the Crucifixion, took me to analyze why the faithful ones adored the image of the Crucifixion, many were prostrated before it, they caressed it and they kissed It, I had observed it several times in one of the churches that I frequented.

Somehow, I saw the adoration's subject like an idolatry expression and I began to show a complete disagreement with that some believer's position assumed. Trough visual proposal, it sought to reflect critical and ironic vision looking for to deny, to humanize and even to annihilate the icon like such.

The intent to deny the religious value of this Image finished confronted one of the Christianity's theological foundations: Christ's human and divine origin. The conceptual and plastic proposal confronted in the same way the representative character that has the religious image of the Crucifixion inside the Catholicism, because it symbolizes the death and resurrection of Christ. These concepts made of the proposal a different subject to the didactic roll of the religious education that I was received since child.

The idea that I had harbored in my mind about that I had to life and suffer according to as Christ lived and died (what new through of the image of the Crucifixion), it made that the proposal became a reflection of the formative character exercised by the Image. The sense of the existence and the death was in fact the answer to the query outlined on the way like had shown the pedagogic influence infused through of the image of the Crucifixion. By means the plastic proposal and the creative process development to here, it has achieved to exorcize this influence finally.

INTRODUCCIÓN

Hablar de la historia de iconografía católica, y por ende, de la imagen de la Crucifixión, es hablar de una serie de épocas en donde el arte se encuentra al servicio de la Iglesia, y donde las imágenes religiosas son las destinadas a educar y convertir fieles, se vuelven el alfabeto de los iletrados, desde el periodo Románico, entre los siglos XI y XIII donde la sociedad es dominada por un fuerte espíritu religioso debido al poder de la Iglesia, en lo que el arte ocupa un lugar de privilegio, hasta la época Colonial donde la evangelización ofrece al arte la posibilidad de expandirse ilimitadamente.

Teniendo en cuenta lo anterior y considerando el rol didáctico como apoyo formativo de las enseñanzas católicas desempeñado por la imagen religiosa, a través de la imagen de la Crucifixión (esto a partir de mis vivencias personales), se ha hecho necesario el conocer acerca de la aparición de esta representación religiosa, desde las primitivas imágenes hasta algunas con las cuales tuve y he tenido relación y que se encuentran en algunos de los templos católicos de la ciudad de San Juan de Pasto.

Para llegar a comprender la empatía que sentía tiempo atrás, por la imagen de la Crucifixión, a la que he denominado “la imagen del dolor lamentado”, ha sido importante el hecho de conocer sobre la aparición, tanto en pintura y en escultura, de este tipo de representación, que expresa el dolor y la angustia humana.

Al hablar de “la imagen del dolor lamentado” se hace referencia a aquellas representaciones tanto en pintura y en escultura que ilustran suplicios, que muestran la agonía y el sufrimiento, corazones que sangran, coronas de espinas, la sangre corriendo por el cuerpo de Cristo crucificado.

En el caso de llegar a conocer a la imagen de la Crucifixión y la manera en que este icono religioso se ha convertido en parte de mi memoria íntima está implícito el hecho de haber nacido y crecido en un ambiente familiar de un profundo tradicionalismo católico que viene desde el tiempo de mis abuelos, tanto por parte de mi madre como de mi padre.

Crecí contemplando imágenes religiosas y esto por las relaciones estrechas que tenía mi familia con las tradiciones y las costumbres católicas, en el hecho de visitar las iglesias en todas las épocas del año, de asistir a misas, a procesiones, por lo que había llegado a sentir un especial afecto por las imágenes que veía en los templos, pero ha existido un particular interés por una de ellas, se trata lógicamente de la imagen de la Crucifixión, esta imagen era lo primero que veía al ingresar a una iglesia, pues se ubica generalmente en el altar principal. De niño,

en el barrio en que nací, frecuentaba una de las iglesias más cercanas al sitio en cual yo residía, con el propósito de contemplar una talla en madera de Cristo crucificado que allí se encontraba; me invadía un terrible sentimiento de compasión cuando pensaba en el dolor que aquel Hombre pudo sentir en el momento en que fue atravesado por los clavos en manos y pies, el solo hecho de pensar en la crucifixión como medio de tortura y muerte era una idea algo aterradora, aquella talla imprimía en mi mente el dolor humano, la angustia y el desconsuelo.

Conforme iba creciendo, también crecía el interés por conocer sobre como había llegado a materializarse tanto en pintura y en escultura la escena de la muerte de Cristo representada en la imagen de la Crucifixión, claro que por esas épocas estaba en el colegio y este interrogante no pasaba de ser solo una idea. De esta manera, la educación que había recibido desde pequeño estaba fundamentada como es de suponer en el catolicismo, donde la imagen cumplía una función eminentemente didáctica, especialmente la representación religiosa de la Crucifixión, la cual nunca ha faltado en mi casa, ha estado siempre en la pared, arriba de la cama de mis padres.

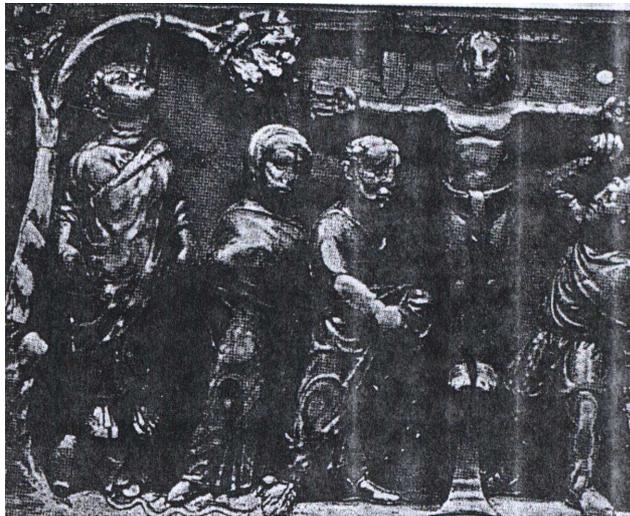
Partiendo de lo anterior recuerdo la complacencia que sentía de niño al contemplar este icono. Mucho tiempo después, la visión que tenía con respecto a esta imagen cambió, pues era motivo de reflexión el hecho de que el fiel se acercara ante Ella, le acariciara y besara afectivamente, como lo había observado varias veces en la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, más conocida como “La Merced”, santuario que visitaba continuamente junto con mis familiares. De esta manera analizaba y veía el tema de la adoración que a esta Imagen se le hacía con una visión crítica, comenzaba a revelarme contra todo ese tipo de tradición religiosa de la cual yo había hecho parte.

1. SOBRE LAS PRIMITIVAS IMÁGENES DE LA CRUCIFIXIÓN

Siglo IV aproximadamente, en tiempos del Papa Celestino I:

“...Nuestras primeras imágenes existentes de Cristo en la cruz, muestran una figura clásica desnuda, salvo el paño de pureza, de pie, erguida y frontal, sin el menor signo de dolor o muerte (Fig.1)...”¹.

Figura 1. Arte romano del siglo IV d.C.: Crucifixión.



Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 225.

Siglo V:

Comienza a perfilarse el patetismo que será protagonista en algunas representaciones de la Crucifixión “[...] se representa a un Cristo en la cruz junto a los ladrones, pero aún colocado en la cruz, los artistas oscilan entre representarle piadosamente vestido o hacerlo con todo el crudo verismo de una muerte horrenda.”².

¹ KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. España: Alianza S.A. 1981. p. 225.

² J, Marín. HISTORIA DEL ARTE. VOLUMEN I. España: Gredos. S.A. 1982. p. 295.

Hacia finales del siglo VI:

“[...] Gregorio de Tours cuenta como en la Catedral de Narbona había una pintura de un «Cristo desnudo en la cruz, y que el Cristo se le apareció en sueños al Obispo y le ordenó que le cubriesen el cuerpo con ropajes». Durante el reinado de Carlo Magno, la imitación conciente de las formas antiguas incluyó como es natural la figura desnuda.”³.

Siglo VII aproximadamente:

“La Crucifixión con ropaje cayó en desuso a partir de los tiempos carolingios, en parte sin duda, por que no podía ajustarse al cuerpo «patético». Un ejemplo de Cristo crucificado que, debido a sus ropajes parece estar bailando es el representado en una placa de marfil existente en el Musée de Cluny de París.”⁴.

Siglo X:

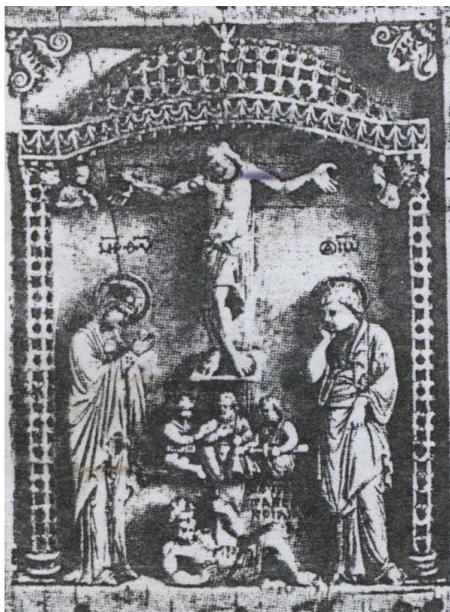
“[...] en los marfiles del siglo X (Fig. 2), y en algunos manuscritos tales como el libro de oraciones de Carlos el Calvo, vemos una figura con la cabeza colgada y una inclinación compensadora del cuerpo. Ha dejado de ser un símbolo del verbo y se ha convertido en la imagen patética del hijo del hombre.”⁵

³ KENNETH, Op. cit., p. 225.

⁴ Ibid., p. 380.

⁵ Ibid., pp. 225-226.

Figura 2. Arte de Constantinopla, del siglo X: Crucifixión.



Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 226.

Es posible decir que entre los siglos XI y XII (período Románico) a la par con la figura patética está también la figura que muestra a Cristo “[...] rígidamente clavado en la cruz, con los ojos muy abiertos, con un mayestático hieratismo.”⁶ Y es que de manera general a partir del siglo VI se puede pensar en que parecen coexistir estas dos clases de representaciones. Para tener en cuenta en el Siglo XV “[...] el tipo de crucifixión de Jerusalén había sido olvidado tan por completo que cuando reapareció [...] se creyó que representaba a una mujer barbuda y se identificó con la leyenda de una santa [...]”⁷.

Por otra parte es curioso que la figura desvestida de Cristo haya sobrevivido en las edades oscuras del Medioevo, si se piensa además en las dificultades que tuvo la primitiva iglesia para representar a Cristo con formas humanas, más si se trataba de una representación de un cuerpo desnudo, de todas maneras es posible imaginar la necesidad cristiana de recordar aquel sacrificio de la muerte de Cristo, por medio de una imagen, lo que probablemente justifique también que esta representación haya vencido incluso en la crisis iconoclasta donde se destruyeron muchos íconos religiosos.

⁶ BARNAT, J. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO COLOR DONADO. España: Nauta S.A. 1984. p. 207.

⁷ KENNETH, Op. cit., p. 380.

1.1 LA IMAGEN PATÉTICA DE CRISTO EN LA CRUZ

En el panel de las puertas de Santa Sabina (Roma) se encuentra una figura de Cristo que no muestra signos de dolor o agonía, sin embargo, la necesidad de diferenciar su sufrimiento al de los ladrones es evidente cuando en la Edad Media son descolgados de sus cruces y puestos en árboles, como se observa en “[...] *la placa de marfil de la escuela de Metz, hacia 850, de la Biblioteque Nationale. (Fig. 3).*”⁸

Figura 3. Escuela de Metz. Hacia 850: Crucifixión.



Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 381.

La figura de Cristo tiende a la idealización de la forma, esto particularmente en Italia: “*Los ladrones crucificados son realistas, sus cuerpos rudos y torpes se retuercen y contorsionan de dolor. Son accidentales mientras que el Cristo crucificado es esencial por que como los desnudos primitivos de Grecia su cuerpo se ajusta a un canon y satisface un ideal interior.*”⁹

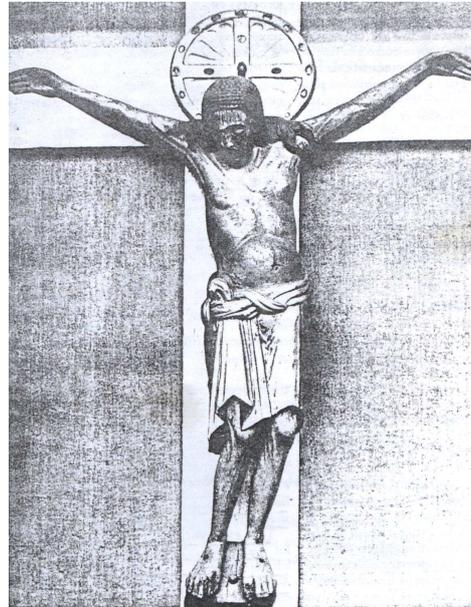
En Italia es posible observar tanto el tipo de representación de Cristo idealizado como su representación patética desarrollada con mayor intensidad en el norte de Alemania en el siglo IX aproximadamente, como se puede ver en la cruz de la catedral de Colonia, conocida como la cruz de Gero (Fig. 4), una imagen que como dice Kenneth Clark, se “[...] *anticipa al espíritu gótico alemán en cada lastimosa línea del cuerpo. En el gótico evolucionado, la cabeza cuelga de forma*

⁸ Ibid., pp. 380-381.

⁹ Ibid., p. 228.

más pronunciada, el cuerpo demacrado se curva, y las rodillas se doblan y se tuercen [...]”¹⁰.

Figura 4. Arte germano del Siglo X: Cruz de Gero.



Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 227.

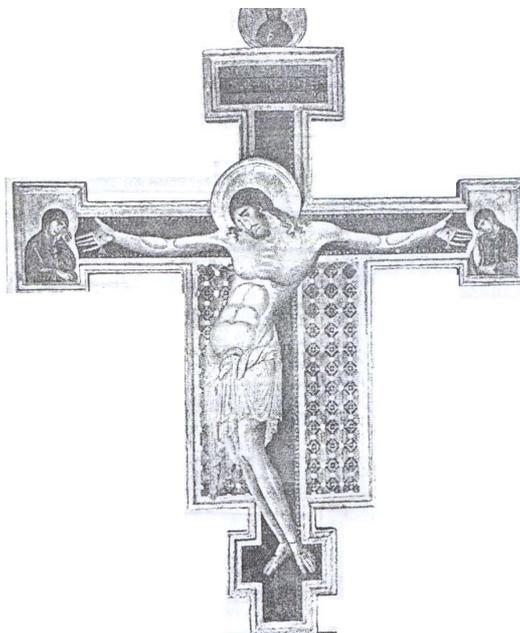
La representación patética de Cristo es escogida en Italia por los franciscanos quienes buscaban una imagen que fuera capaz de despertar sentimientos de compasión. A partir del siglo XIII aparece casi como una exigencia en las artes que el Cuerpo del Crucificado se muestre con el más alto grado de angustia y sufrimiento. Las cruces pintadas de Cimabue (Fig. 5), son un claro ejemplo de como el cuerpo se convierte en un símbolo útil para avivar la devoción en el hombre.

*“Había que despertar en el observador el mismo horror que le dominaba ante los sermones de cuaresma. Este emocionalismo histérico está presente en el arte italiano de provincias; pero es en el norte en donde el cuerpo se ve sometido a las más dolorosas humillaciones.”*¹¹

¹⁰ Ibid., p. 226.

¹¹ Ibid., p. 228.

Figura 5. Cimabue: Cruz Pintada.



Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 229.

Un ejemplo sobre la manera en que se ha utilizado este tipo de representación patética son los manuales con carácter devocional que surgen con gran fuerza en el siglo XIII, en los que temas como la Pasión de Cristo y la Crucifixión eran los más ilustrados por ser los que despertaban aquellas emociones ante las cuales el ser humano se siente inclinado más comúnmente: tristeza, pesar, mortificación, ante la crueldad injusta de la tortura.

“En ellos se representaban los sufrimientos de Cristo de una manera extraordinariamente brutal y violenta. [...] Las marcas de los azotes y las heridas sangrantes de su cuerpo se vuelven focos de infección al mezclarse con los escupitajos de quienes se burlan de él, [...]”¹².

Las representaciones contenidas en dichos manuales estaban acompañadas de ciertos textos dirigidos al lector, como este por ejemplo: *“Míralo bien conforme avanza, doblado bajo el peso de la cruz y jadeando en voz alta, siente toda la compasión de que seas capaz [...] con toda tu mente, imagínate que estás allí [...]”¹³.* Otro ejemplo más que con el solo hecho de leerlo puede producir en el

¹² FREEDBERG, David. EL PODER DE LAS IMÁGENES. España: Cátedra S.A. 1992. p. 207.

¹³ En «MEDITACIONES SOBRE LA VIDA DE CRISTO». Citado por FREEDBERG, David. EL PODER DE LAS IMÁGENES. España: Cátedra S.A. 1992. p. 205.

pensamiento una dolorosa imagen es este: “[...] ¡No, oh, no hagáis daño a mi Dios! Aquí estoy, hacédmelo a mí y no le infligáis tales penas a Él! [...]”¹⁴.

San Gregorio Magno, San Buenaventura y Santo Tomás De Aquino por ejemplo justificaron el empleo de imágenes religiosas por ciertas razones: la primera, que se presentan como una institución para los que no saben leer, quienes podrían aprender de ellas como se aprende en los libros, la segunda, que los ejemplos de los santos podrían durar más tiempo en la memoria al verlos representados en imágenes, y la tercera, que la mente se estimula más con las cosas vistas que con las oídas. Todos los que escribieron acerca de imágenes a partir de estos tiempos insistían en que eran más eficaces las imágenes que las palabras para despertar emociones sentimentales de compasión, además de reforzar la memoria.

“¿[...] qué mejor modo de entender plenamente los sufrimientos y las obras de Cristo que por medio de la emoción empática? su sufrimiento, después de todo, se debió a su Encarnación en cuerpo de hombre. Nos acercamos más a Él y tomamos más fácilmente como modelo para nuestras vidas la suya y la de sus santos cuando sufrimos con ellos, y la mejor manera de lograrlo es por medio de las imágenes. Experimentamos la compasión cuando nos concentramos en imágenes de Jesucristo, sus santos y sus sufrimientos.”¹⁵.

La elaboración de estos manuales para la meditación, hace que temas como la Crucifixión tengan una mayor demanda. La imprenta y el grabado en madera a mediados de siglo XV (Fig. 6), contribuyen en el crecimiento y difusión de este tipo de manuales posteriormente durante los siglos XVI y XVII.

¹⁴ En «PEQUEÑO LIBRO DE MEDITACIONES SOBRE LA PASIÓN DE CRISTO». Citado por FREEDBERG, Op. cit., p. 206.

¹⁵ FREEDBERG, Op. cit., pp. 198-199.

Figura 6. Impresión en papel del grabado en madera de la Crucifixión.



Fuente: FREEDBERG, David. EL PODER DE LAS IMÁGENES. p. 211.

En Italia como en Alemania aparecen también cierto tipo de muñecos que representan a Cristo en una figura lastimera como el crucifijo de brazos móviles de *Grancia in Tessin* (Fig. 7), a principios del siglo XVI, en *Zurich*. Esta especie de crucifijos eran utilizados en procesiones y actos litúrgicos, pues servían para teatralizar y revivir el dolor y la humillación que padeció Cristo tras su crucifixión y muerte.

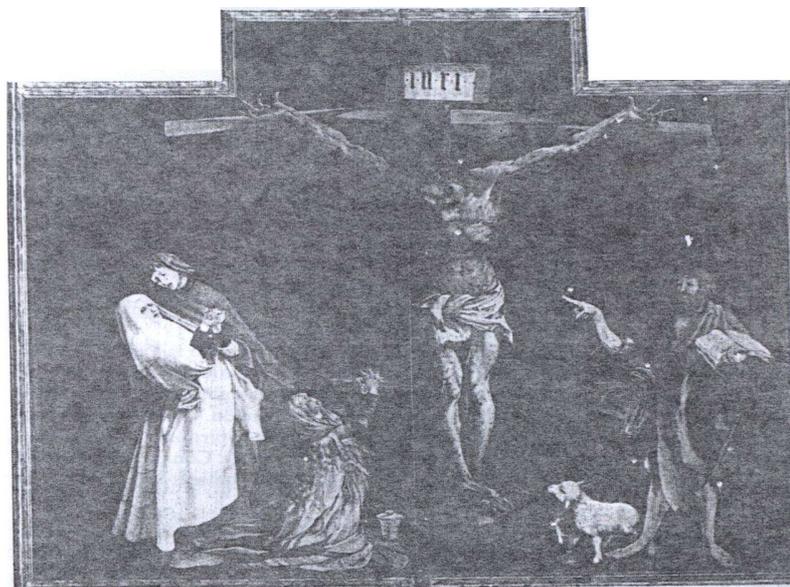
Figura 7. Crucifijo con brazos móviles.



Fuente: FREEDBERG, David. EL PODER DE LAS IMÁGENES. p. 326.

En Alemania y Holanda se encuentran algunos ejemplos de la imagen patética de Cristo en la cruz tanto en pintura como en escultura. “[...] los rostros de quienes torturaban a Cristo son tan bestiales, tan terribles las cuñas de madera clavadas bajo sus rodillas, tan remarcada su docilidad ante los tormentos, por esta razón las llagas y las supuraciones de sus heridas son tan sobrecogedoras en los cuadros y esculturas de artistas como Durero, Baldung y Matthias Grunewald [...]”¹⁶. En el caso de Grunewald, su pintura de “La Crucifixión” en el panel central del retablo de Isenheim (Fig. 8), es un ejemplo claro de este tipo de representación patética.

Figura 8. Matthias Grunewald, La Crucifixión.



Fuente: FREEDBERG, David. EL PODER DE LAS IMÁGENES. España. p. 207.

Entre la imagen de Cristo en la cruz que no muestra signos de muerte o sufrimiento y la imagen patética, donde el protagonista principal es la sangre derramándose por el cuerpo del Crucificado, es posible decir que la segunda es la clase de representación que más se ha generalizado, ya que es la más común, por lo menos, dentro de los templos católicos que he visitado desde la infancia. La justificación para el uso de este tipo de imagen patética se la puede encontrar en que es la más adecuada para estimular la fe y despertar en el observador la conciencia de poseer un alma.

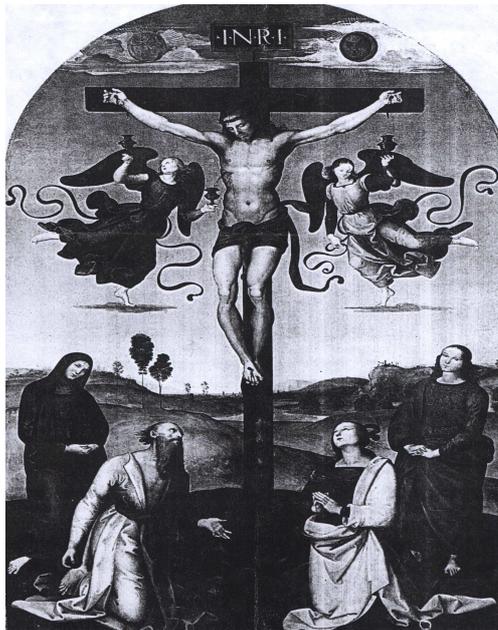
¹⁶ Ibid., p. 205.

1.2 LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN EN EL RENACIMIENTO, SIGLOS XV Y XVI

Para hacer un análisis acerca de la imagen de la Crucifixión en el Renacimiento es preciso tener en cuenta algunas características generales en la pintura y la escultura comenzando por decir que se trata de un “renacer” de la antigüedad clásica, por tal razón, este movimiento se basa en el estudio de las formas artísticas grecorromanas.

En Italia, país donde nace este movimiento, en relación a los temas del arte religioso, existe un vínculo estrecho entre la idea de lo divino y su representación a través de una imagen, la cual está basada en una antigua tradición de la forma idealizada, de ahí que en la imagen de la Crucifixión, Cristo adopte una postura un tanto rebuscada y artificial a través de una figura estilizada, como se puede apreciar por ejemplo en la pintura de la imagen de la Crucifixión de Rafael (Fig. 9). Así, “[...] Los artistas consideraban ciertas secuencias básicas de la forma mediante las cuales daban un orden plástico a la pasión física.”¹⁷.

Figura 9. Rafael, *La Crucifixión*.



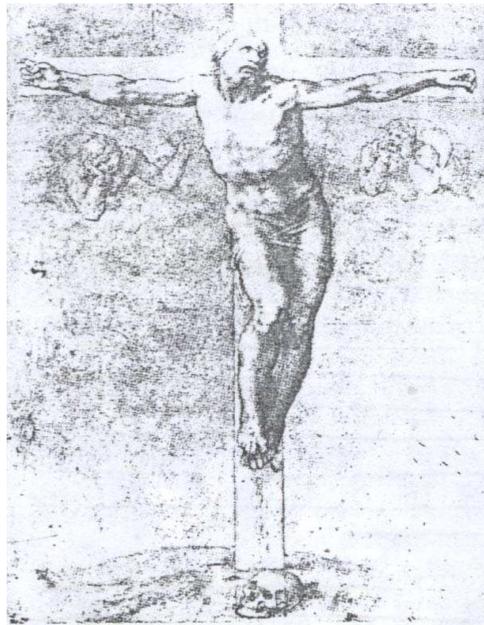
Fuente: ORLANDI Enzo. RAFAEL, GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. España: Marín S.A. 1978 p. 35.

¹⁷ KENNETH, Op. cit., p. 244.

Pero como todo tiene su fin, la pintura italiana de este período entra en un estado de decadencia y las formas renacentistas estaban agotándose, entre ellas el desnudo, pues hubo una pérdida de confianza en el cuerpo desde el punto de vista artístico, condicionada además por una sanción eclesial, la del decreto tridentino que prohíbe todo lo lascivo en cuestión de imágenes religiosas y en parte por el movimiento originado en el seno de la iglesia católica, los impulsores de la Reforma, quienes se aliaron en contra del uso de las imágenes, así eran muy pocos los temas religiosos en los que estaba permitido el uso del desnudo, entre ellos el tema de la Crucifixión.

Debido a esta pérdida de confianza en el cuerpo, lo que se hizo fue extraer ciertas características ideales que habían descubierto Miguel Ángel y otros escultores de la antigüedad para ofrecerlas en un nuevo concepto estético. A propósito de Miguel Ángel, éste fue obsesionado al final de su vida por la muerte y había realizado algunas representaciones de la Crucifixión, las primeras se basan en la figura ideal de Cristo (Fig. 10), las cuales no fueron del agrado de algunos entendidos en el tema, por lo artificial de la posición de su cuerpo en la cruz.

Figura 10. Miguel Ángel, Crucifixión.

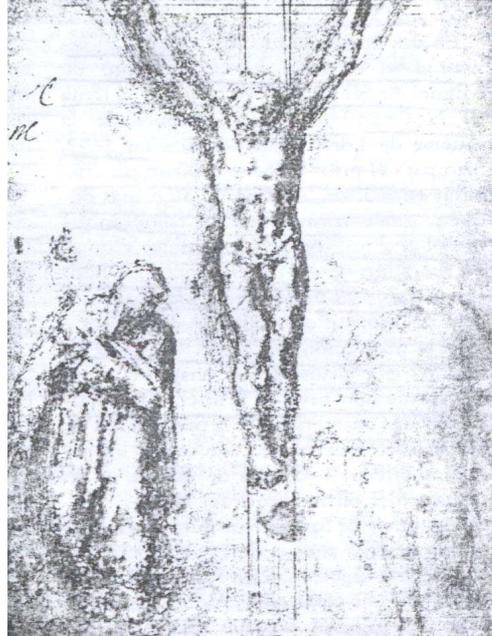


Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 246.

Quince años después fue más allá de todo convencionalismo y realiza una serie de dibujos de la Crucifixión en los que la tragedia es la protagonista (Fig. 11). En Miguel Ángel es posible apreciar dichas representaciones como el paso de un concepto de belleza a otro; del Renacimiento al Manierismo, pues este último es

ante todo un movimiento anticlásico y el concepto de belleza anterior es olvidado pues aparece como reacción frente a la perfección formal del Renacimiento. “*Todo aquello a lo que había aspirado el desnudo humanista desde los griegos en adelante -los miembros redondeados, las formas llenas y suaves ha sido abandonado.*”¹⁸.

Figura 11. Miguel Ángel, Crucifixión.



Fuente: KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. p. 246.

En *Tiziano* puede verse este desapego en lo referente al desnudo antiguo de manera generalizada, no solo en el tema religioso de la Crucifixión. En el caso del Greco (Fig. 12), en sus representaciones de la Crucifixión vemos este tipo de estilización manierista, la figura se ve sometida a un ideal pero ya no el del Renacimiento, aquí la figura desproporcionada y sensual de Cristo, se alarga y se deforma como en busca de una ascensión mística.

¹⁸ Ibid., p. 246.

Figura 12. El Greco, La Crucifixión.



Fuente: ORLANDI Enzo. EL GRECO, GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. p. 35.

1.3 LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN EN EL BARROCO

En cuanto al Barroco se puede decir, que aparece como un arte más dinámico en relación al estilo renacentista, Italia sigue siendo el centro artístico de Europa Occidental. El Barroco llega a extenderse por toda Europa y adopta sus características propias en cada país, al igual que pasó con el Renacimiento. La arquitectura es lo más destacado pero la pintura y la escultura son su complemento, de esta manera, para considerar las características plásticas que adquiere la representación de la imagen de la Crucifixión en este período es de tener en cuenta, algunas de las características de la pintura a nivel general.

“En el siglo XVII la renovación formal se resolvió con la introducción de dos elementos fundamentales en la pintura barroca: el realismo y la luz, se pintan las cosas y las figuras tal y como son en la realidad, sin idealizarlas, con manchas de color y de luz [...]. El color y la luz destacaran los objetos o figuras en función de su importancia.”¹⁹

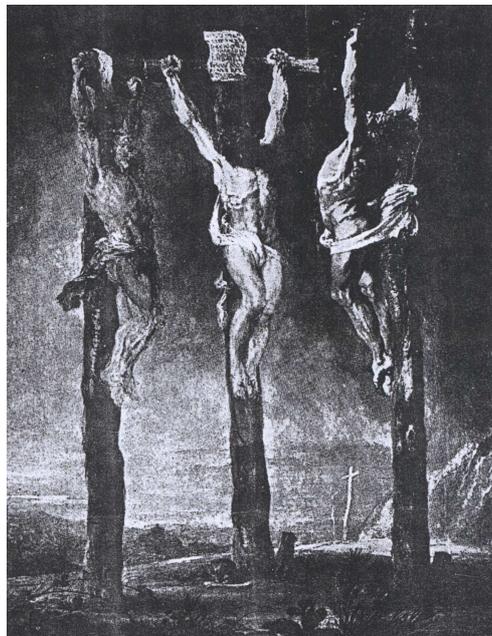
Sin olvidar la escultura y de acuerdo con estas características en la pintura, es posible pensar en la figura tridimensional de Cristo en la cruz, en donde lo

¹⁹ BARNAT, Op. cit., p. 210.

fundamental es el realismo como necesidad principal en las representaciones de temas religiosos en el Barroco; Cristo crucificado, tal y como se veía en realidad un hombre colgando de brazos en una cruz.

El realismo por ejemplo fue el tema sobre el que giró la obra artística de *Caravaggio*, logrando cierta especie de “tosquedad” en las representaciones de Cristo, y en parte porque pretendía ir en contra de la idea de belleza del Renacimiento, su influencia se deja sentir por el resto de Europa, como en el caso del Barroco Español en el que *Zurbarán* y *Velázquez* adoptan su naturalismo y tenebrismo. En el caso de *Rubens* la palidez de la carne de Cristo era un recurso que añadía cierta especie de tragedia a la representación tradicional, como ejemplo se puede apreciar su obra “*Las tres cruces*” (Fig. 13), donde aparecen dos nuevas características: el sentimiento por el color y la textura de la carne.

Figura 13. Rubens, Las Tres Cruces.



Fuente: ORLANDI *Enzo*. RUBENS, GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. p. 57.

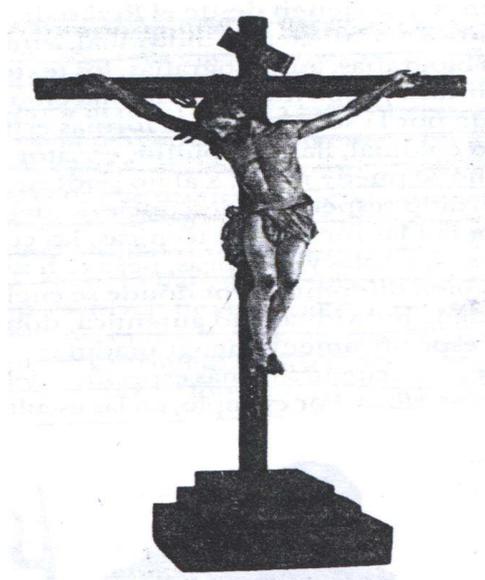
1.4 EL BARROCO NEOGRANADINO, SIGLOS XVI Y XVII

Teniendo en cuenta la aparición de la imagen de la Crucifixión en Europa, es de considerar ahora lo que significa el descubrimiento de América – pues el arte y la Cultura Occidental entran en el Nuevo Mundo, donde es preciso referirse al arte de la época colonial, más exactamente a la época del Barroco Neogranadino y por consiguiente, a la influencia del Barroco Europeo más que todo Español, sin olvidar el papel que este movimiento artístico desempeña en la vida de los

colonizados, este aspecto especialmente en la Nueva Granada, sitio geográfico que corresponde hoy a Colombia, para hacer referencia luego a Pasto, ciudad donde comienza esta historia que gira en torno a la imagen de la Crucifixión.

De esta manera se habla del Barroco Neogranadino partiendo de las características generales de la pintura y la escultura, aunque no se podría hablar específicamente de la imagen de la Crucifixión como se hizo anteriormente ya que en la mayoría de textos consultados lo que se encuentra de Ella es muy poco o casi nada, pues resulta casi imposible que los investigadores se dedicaran al estudio de una imagen en particular (eso explica que este subtítulo, a diferencia de los anteriores lleve otro tipo de encabezamiento). Un ejemplo de la imagen de la Crucifixión en el Barroco Neogranadino es la figura 14.

Figura 14. Crucifijo, Madera Tallada y Policromada.



Fuente: BIDEGAÍN, Ana María. HISTORIA DEL CRISTIANISMO EN COLOMBIA. p. 128.

Es de considerar que, la evangelización de los indígenas permite que el arte religioso tenga una considerable demanda, esto por parte de Franciscanos, Jesuitas y Dominicos entre otros. La pintura y la escultura debieron su desarrollo al hecho de haberse levantado catedrales monumentales al estilo europeo, apareciendo escuelas de pintura indígena donde trabajan también artistas españoles que llegan a América, hay igualmente mucha influencia de pintores barrocos españoles y europeos como *Zurbarán*, *Rubens* y *Valdés*. Cuzco y Quito son en aquel entonces los centros artísticos más importantes, en la pintura se da un cierto sincretismo ya que en los temas religiosos se mezclan las características indígenas con las europeas.

De España llegan muchas obras, especialmente de los talleres sevillanos, esto por solicitud de las órdenes religiosas para el culto. En lo concerniente al tema del arte en la Nueva Granada la imagen barroca desempeña una labor fundamental en la tarea evangelizadora por parte de las órdenes religiosas y eclesiales, tanto, que este movimiento es liderado más por la Iglesia que por el Gobierno Español.

“Los indígenas participaron de la seducción barroca por la imagen religiosa. [...]”²⁰. “[...] un espectáculo popularmente desplegado ante los fieles de la violencia, de la sangre, de la muerte, fue utilizado por los poderes monárquicos y eclesiales para mantener atemorizadas a las gentes y así lograr más eficazmente su sujeción a un régimen integrador. Las imágenes de calaveras [...] las cruces a cuevas [...] se escenificaban en las procesiones del viernes santo.”²¹. “Dejaban a quienes los veían llenos de ejemplos de ternura, lágrimas y devoción. La pedagogía de los sentimientos de la violencia [...]”²².

La Iglesia aparece entonces como la regidora, no solo en lo espiritual sino también en lo material, pues se fundan conventos e instituciones educativas, como universidades y colegios, todo bajo la supervisión eclesial. El Barroco actúa como eje motor en la cotidianidad de la gente comprometiéndola con la idea de la salvación del alma, el tema de la muerte es repetitivo en los discursos de las misas, y el sermón se ve siempre apoyado en las imágenes de los santos, cuyos cuerpos se presentaban como los modelos a seguir.

“La imagen de San Francisco de Asís recibiendo los estigmas reiteradamente encontrada en la pintura neogranadina [...]”²³. “El cuerpo de San Francisco”²⁴ es el cuerpo donde Dios a través del cuerpo de Cristo escribe sus letras de amor y de sangre: el cuerpo de Cristo se escribe en el cuerpo del Santo.”²⁵.

Hay una característica importante en la manera en que la Iglesia Neogranadina plantea el Barroco y es su gran interés por la muerte, pues se trata de un prepararse para el más allá, y en ese entender la muerte como un encuentro individual con Dios, ésta aparece de manera general, como una “[...] dolorosa experiencia que afecta a cada sujeto [...]”²⁶.

²⁰ BIDEGAÍN, Ana María. HISTORIA DEL CRISTIANISMO EN COLOMBIA. Colombia: Nomos S.A. 2005. p. 42.

²¹ Ibid., p. 127.

²² Ibid., p. 128.

²³ Ibid., p. 117.

²⁴ De Borda, Estampa seráfica de *Iesu Christo* Llagado. Citado por BIDEGAÍN, Op. cit., p. 117.

²⁵ JARAUTA, Francisco. «LA EXPERIENCIA BARROCA, EN BARROCO Y NEOBRARROCO». Madrid. Circulo de Bellas Artes de Madrid. p. 70. Citado por BIDEGAÍN, Op. cit., p. 118

²⁶ En *Maraval*. «LA CULTURA DEL BARROCO». Barcelona: Ariel 2000. p. 339. Citado por BIDEGAÍN, Op. cit., p. 129.

Aparecen obras mestizas relacionadas más con el mundo andino, aunque el pensamiento del colono, su visión interior ha sido también conquistada, por ello tienen una imagen de sí mismos a través de lo que escuchan y los modelos externos que ven en imágenes. El Barroco es parte de las prácticas religiosas gracias a la arquitectura, la pintura, la escultura y hasta la literatura, se reproducen, en cierta manera, los modelos del Barroco Español, que aunque no es posible asegurar que el Barroco Neogranadino sea copia de éste, si ejerció mucha influencia, como se dijo antes, en el desarrollo de las artes plásticas.

1.5 LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN EN PASTO

En cuanto a las imágenes de la Crucifixión en la ciudad de Pasto esta observación se basa en un recorrido hecho por algunos de los principales templos católicos, donde por cierto, la mayoría son obras escultóricas. Antes de realizar este recorrido pensaba en un estilo común para todas las imágenes de la Crucifixión de las iglesias visitadas.

Imaginaba a la mayoría de ellas como parte del tipo de arte colonial, como la imagen de la Crucifixión que se encuentra en la Iglesia de San Sebastián, conocida popularmente como “La Iglesia de la Panadería”, pensando en aquel estilo en el que se combina la belleza de las imágenes españolas con los rasgos indígenas, estilo desarrollado en lo que se conoce como la “Escuela Quiteña”.

Pensaba incluso en una posible relación de estas imágenes con el llamado Barroco Quiteño, pues Quito en la época de la colonia como se dijo antes era uno de los principales centros artísticos, además por su cercanía geográfica a la ciudad de Pasto y por el hecho de que muchos artistas pastusos recibieron clases de maestros ecuatorianos como es el caso de Isaac Santacruz (de quien algunas de sus obras se encuentran en el templo de San Agustín), y de manera general, por las muchas influencias que en cuestiones de arte, Pasto recibió del Sur.

En realidad, existen variados estilos para el tema de la imagen de la Crucifixión, además del estilo más común que es el primitivo colonial, en el que el cuerpo del crucificado aparece sin ningún tipo de estilización artística como son las imágenes de la Crucifixión que se encuentran en los templos de “La Merced” (Fig. 15), Cristo Rey, San Juan Bautista y Santiago, entre otros.

Figura 15. Imagen de la Crucifixión en el Templo de “La Merced”.



Está también la figura clásica colonial en la que se puede apreciar un cierto interés por conservar las proporciones del cuerpo en busca del canon clásico cercano al Renacimiento como es el caso del Cristo crucificado que se encuentra en la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, más conocida como “La Catedral” (Fig. 16).

Figura 16. Imagen de la Crucifixión en la Iglesia de “La Catedral”.



En la imagen de la Crucifixión hecha por el maestro Alfonso Zambrano, que se ubica en la Capilla de las Hermanas Concepcionistas, se aprecia la figura de Cristo dentro de un concepto artístico de belleza renacentista. En el Templo de San Agustín se observa una pintura de la imagen de la Crucifixión: “El Señor de la Sentencia” (Fig. 17), y que presenta también las características de este estilo.

Figura 17. Imagen de la Crucifixión en el Templo de San Agustín.



Una representación de la imagen de la Crucifixión clásica que muestra las proporciones idealizadas del cuerpo desnudo de Cristo es la que se encuentra en el Santuario Eucarístico Maridíaz (Fig. 18), perteneciente al Renacimiento Alemán y que fue traída, según el maestro Alfonso Zambrano de tierras germanas.

Figura 18. Imagen de la Crucifixión en el Santuario Eucarístico Maridáz.



Una imagen de la Crucifixión del estilo Neoclásico cercana a la figuración moderna de la imagen de Cristo en la cruz, en la que no existe ningún interés en seguir un tipo de canon específico como dice el maestro Zambrano, es la que se halla en el altar principal del Templo de San Felipe. (Fig. 19).

Figura 19. Imagen de la Crucifixión en el Templo de San Felipe.



Es de tener en cuenta que en el caso de otros temas religiosos no solo en el de la imagen de la Crucifixión, muchas han sido traídas de Europa, como algunas de las que se encuentran en la Iglesia de San Juan Bautista y la mayoría de las que se observan en el Templo de Santiago.

Como se ha dicho anteriormente, es difícil hablar de un solo estilo en el caso de la elaboración de la imagen de la Crucifixión, incluso algunas de estas imágenes que se encuentran en los templos han sido elaboradas por maestros pastusos que viven aún y son relativamente nuevas. Finalmente, como característica común en estas imágenes observadas, se puede enfatizar en el marcado interés con que se representan las heridas de Cristo, donde la sangre, es decir, el color rojo que alude a ella, fluye generosamente.

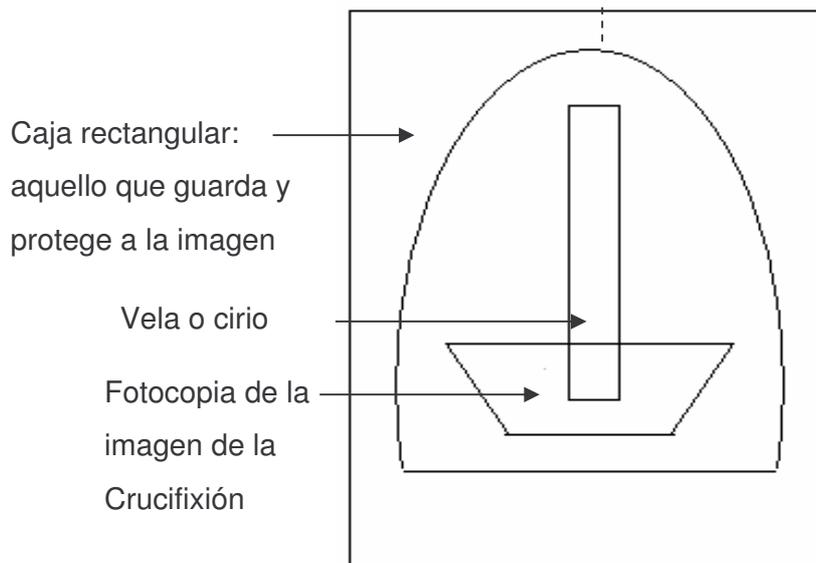
Considero conveniente aclarar que no ha interesado hacer una investigación de la imagen de la Crucifixión desde el punto de vista de ciertas disciplinas como por ejemplo desde la antropología o la psicología, puesto que teniendo en cuenta los intereses y propósitos de la propuesta solo ha bastado con conocer su evolución de acuerdo a las características particulares que esta representación religiosa ha adoptado en cada una de las épocas que se han tratado anteriormente.

2. LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN: EL PRIMER ENFOQUE CONCEPTUAL Y LA ACTUAL PROPUESTA PLÁSTICA

El hecho de ingresar a la universidad a estudiar Artes Visuales es decisivo para que se vieran manifestados toda una serie de cuestionamientos con respecto a la imagen de la Crucifixión, que se dejaron sentir a través de propuestas artísticas en las que planteaba una posición crítica frente a la veneración que a esta representación le rendía el fiel. La base de todo era la imagen de la Crucifixión como memoria íntima, por considerar que se trataba de algo que venía de tiempo atrás, un recuerdo de la niñez (claro que con un enfoque ajeno a esa experiencia de haber crecido bajo la influencia de la Imagen), refiriéndome a ella como un medio de manipulación, cuyo objetivo era el de ironizar y desmitificar el icono religioso.

Para conseguir tal fin, la idea principal era representar el cuerpo de Cristo en la cruz completamente desnudo, para lo cual utilizaba todo tipo de elementos simbólicos como las velas o cirios muy comunes en los templos. El cirio, ubicado sobre la fotocopia de la imagen de la Crucifixión se convertía en el “falo de Cristo”, buscando con esto una relación entre la naturaleza humana de Cristo y un tipo de falocentrismo de ideología católica. Como se puede observar en la ilustración (Fig. 20), ésta hace referencia a una de las propuestas que se han presentado anteriormente, y resume de manera precisa la concreción plástica de los objetivos que en un principio se tenían en cuenta.

Figura 20. Descripción gráfica del primer enfoque conceptual.



Si bien la obra plástica era valiosa por la disposición simbólica de sus elementos, el fundamento conceptual (que abarcaba indirectamente muchos temas de carácter religioso) terminaba por convertirse de una u otra manera en un cuestionamiento teológico, por lo que el “representar desnudo a Cristo en la cruz” para desmitificar el icono religioso de la imagen de la Crucifixión fue descartado como trabajo final de grado. Cabe señalar que algunos de los elementos simbólicos de los que se hizo uso anteriormente se han tenido en cuenta por considerarlos claves, sin duda alguna dentro de lo que ahora se plantea, como por ejemplo: la caja a manera de sagrario, el hecho de que ésta se suspenda de un hilo y el uso de la fotocopia entre otros.

De este modo, el sentido y la finalidad de la propuesta ha cambiado ya que el tema de la imagen de la Crucifixión ha sido retomado desde una perspectiva que tiene que ver con la experiencia vivida en relación a esta representación religiosa, cuya base del argumento conceptual se encuentra en la respuesta al problema planteado sobre cómo se ha manifestado la influencia pedagógica infundida a través de la imagen de la Crucifixión.

2.1 DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA

La propuesta plástica consta de catorce telas (que en este caso son sábanas), las cuales cuelgan de un hilo, éstas tienen una dimensión de un metro con cincuenta centímetros de ancho por dos metros de largo (Figuras 21 y 22), en ellas va impresa la huella de mi cuerpo desnudo, (cuya posición esta condicionada por la postura que el cuerpo de Cristo adopta en la imagen de la Crucifixión), esta huella está representada en color rojo, encima de ella se impone una línea horizontal y otra vertical formando la figura de la cruz.

En la primera sábana se mira una impresión cargada de mucho color, esto con respecto a la segunda sábana donde su intensidad es menor, hasta llegar a la última que es la sábana catorce en la que no hay ningún tipo de huella, por lo que se entiende que ésta y la forma de la cruz desaparecen progresivamente. Dichas sábanas o lienzos van dispuestas una enfrente de otra, es decir, siete de un lado y siete del otro, creando en relación a esta disposición un espacio-camino, a una distancia considerable entre una sábana y la otra, conviene recalcar que las sábanas van enumeradas en números romanos. En cuanto a la altura con respecto del piso ésta es variable aunque no mayor de veinte centímetros.

Figura 21. Descripción gráfica de la propuesta.

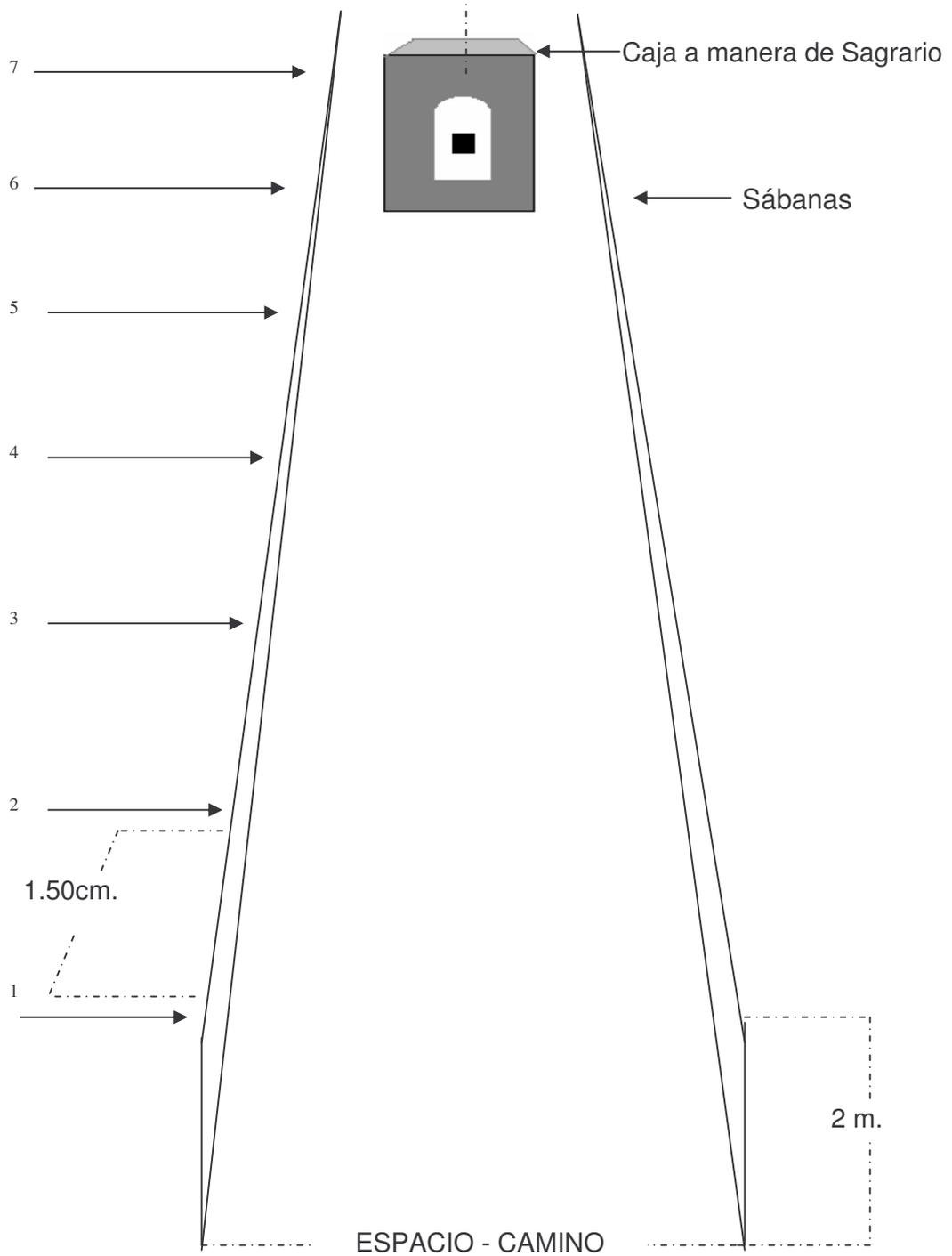
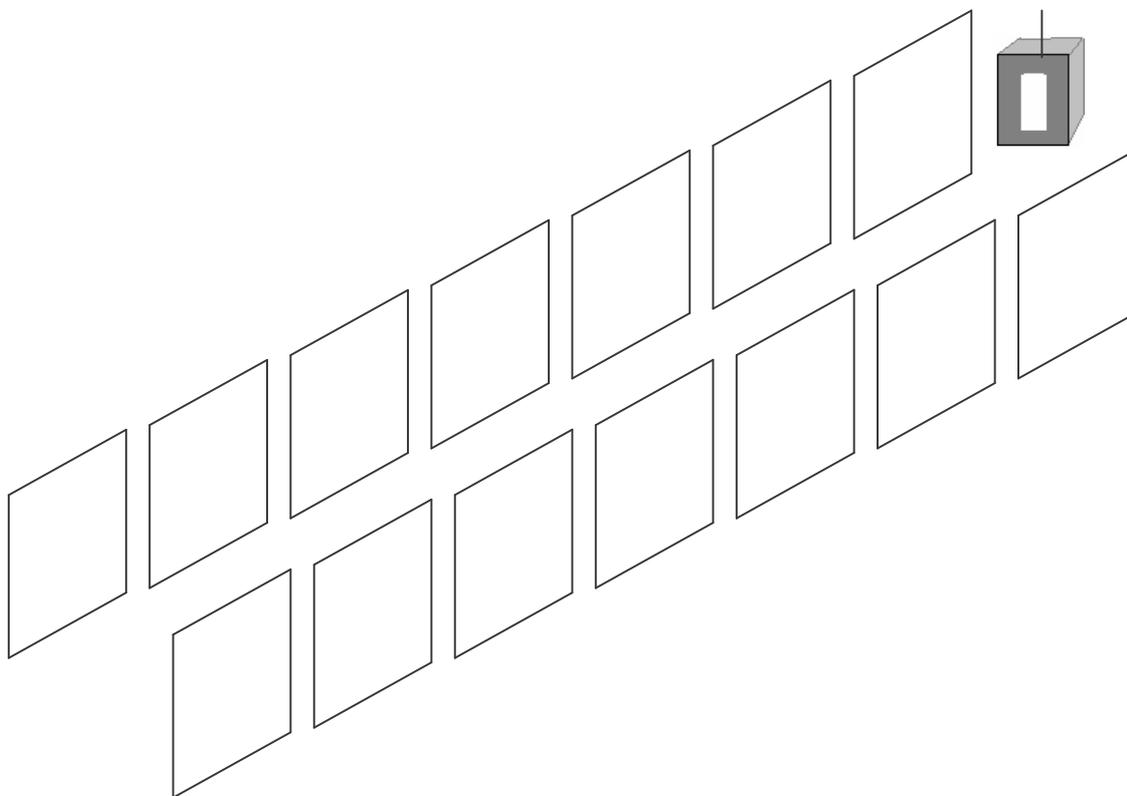


Figura 22. Descripción gráfica de la propuesta: vista lateral.



Por dicho espacio-camino llegamos a observar en el fondo otro elemento que hace parte de la propuesta, se trata de una caja (de madera), de veintitrés centímetros de ancho por treinta y cinco centímetros de largo (Fig. 23), que se encuentra suspendida del techo al igual que las sábanas. La caja cuenta además con una pequeña puerta al estilo de las puertecitas de los sagrarios de las iglesias, por donde se puede observar una impresión fotográfica que registra el momento en el que procedo a pintarme el cuerpo para imprimir su huella en las sábanas (Fig. 24), esta imagen tiene una dimensión de siete centímetros de ancho por quince centímetros de largo, en ella mi vista se va hacia arriba, pues aparezco contemplando unas imágenes que se ubican dentro de la caja a manera de sagrario y que se detallan en la figura 25.

Figura 23. La caja negra a manera de sagrario

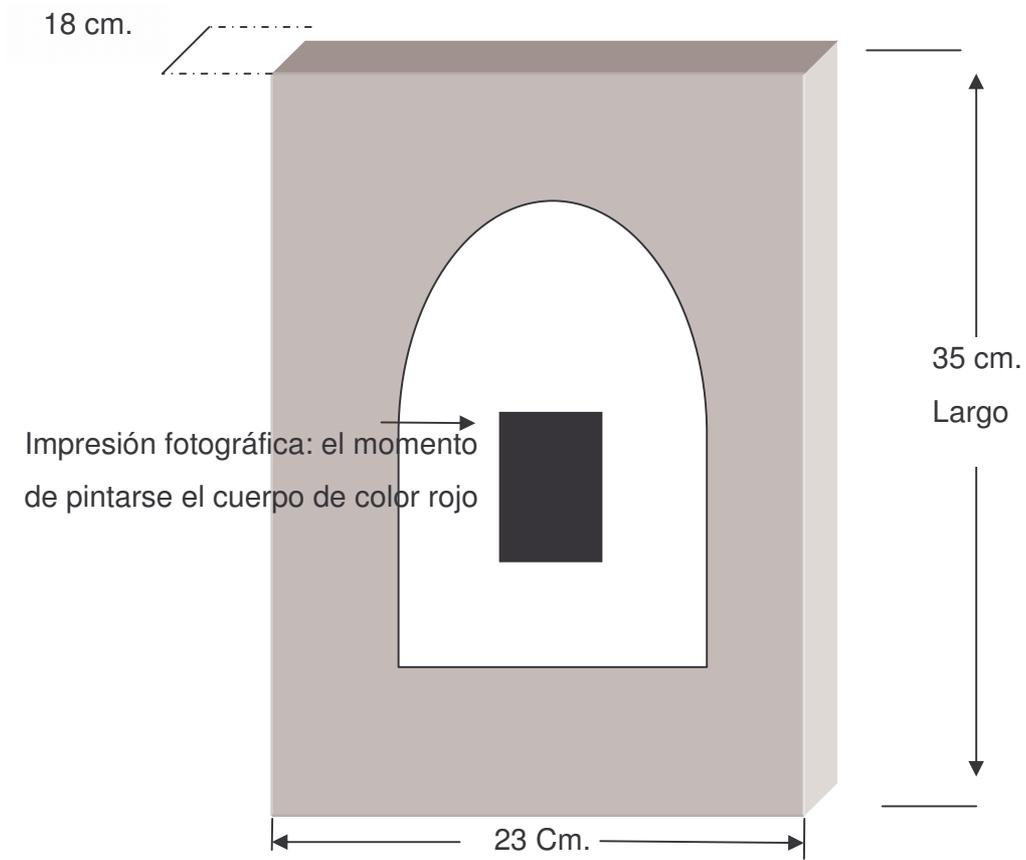
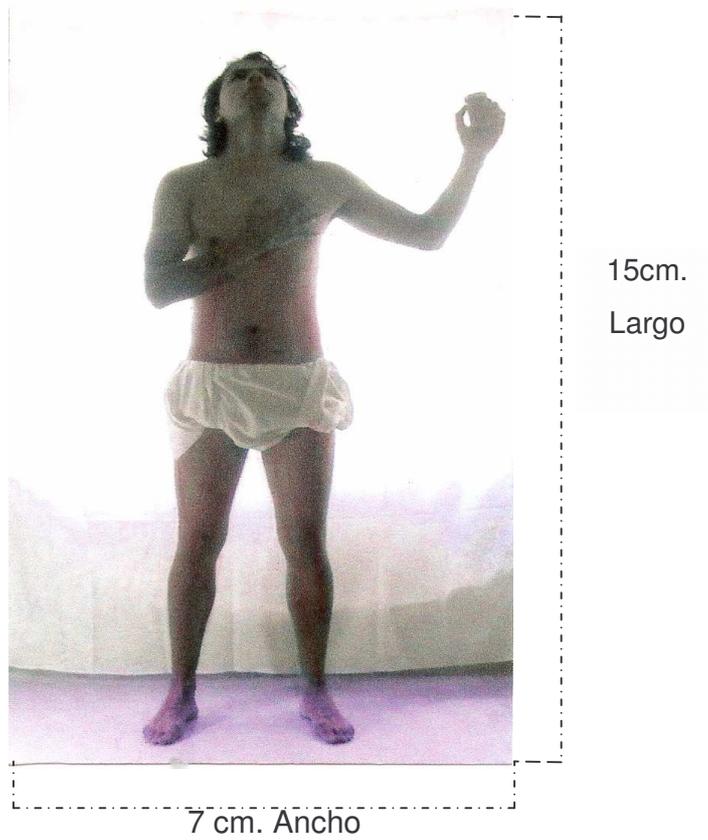
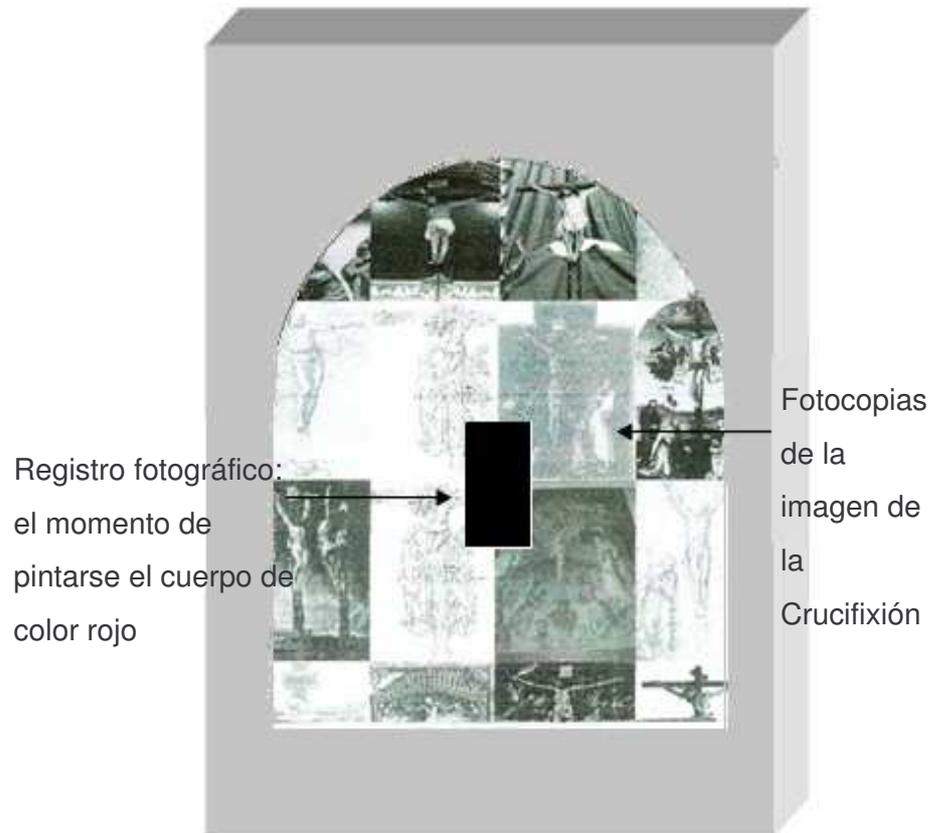


Figura 24. Impresión fotográfica: el momento de pintarse el cuerpo de color rojo.



Dentro de la caja a manera de sagrario, pegadas en el interior de ésta, se muestran una serie de fotocopias de la imagen de la Crucifixión (Fig.25), las cuales son tomadas de la reseña histórica que se hace del icono religioso en este texto, es decir, desde las primitivas imágenes hasta aquellas registradas fotográficamente en algunos de los templos católicos de la ciudad de Pasto.

Figura 25. Fotocopias de la imagen de la Crucifixión.



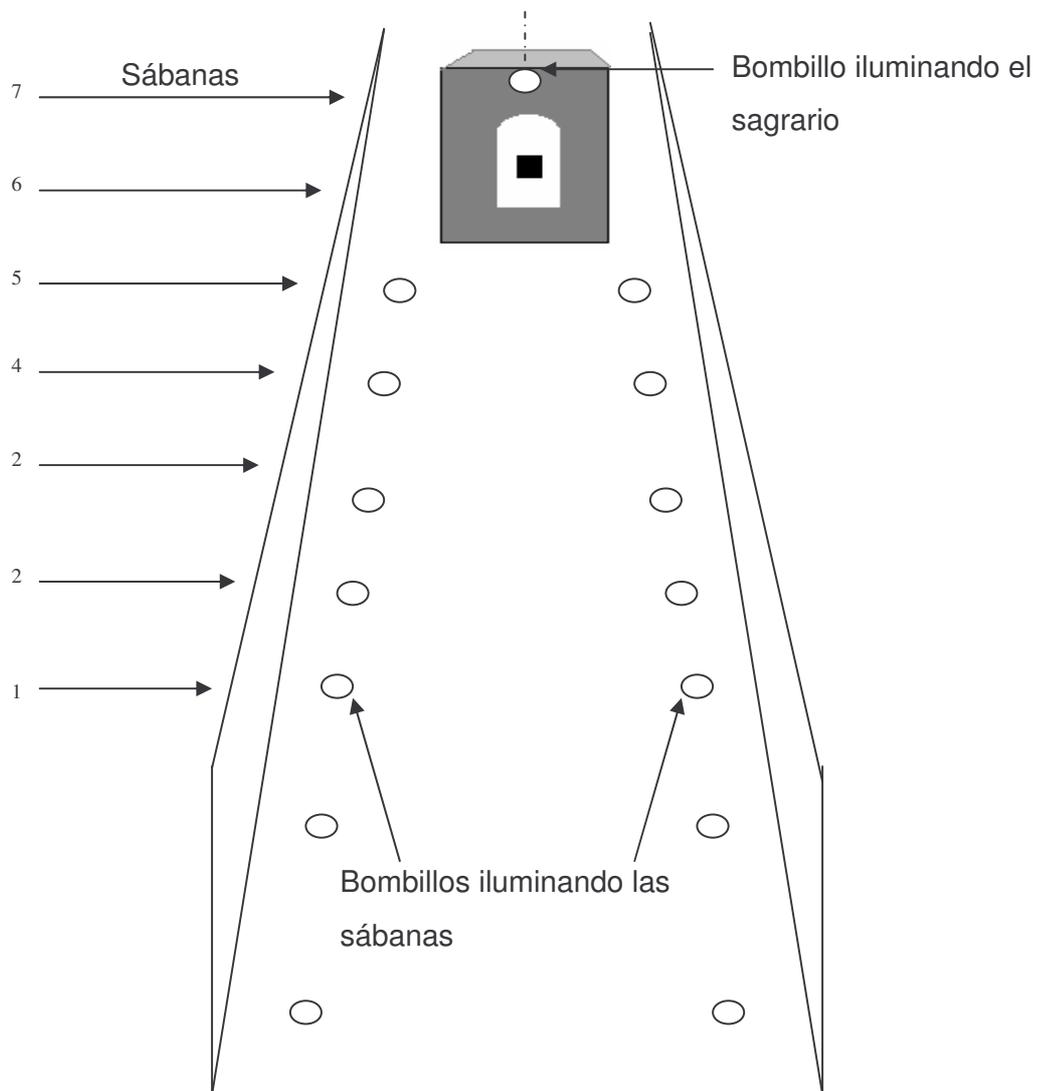
2.2 LA PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA

El sitio en el que se presenta la propuesta será un lugar de penumbra, por lo que cada sabana será iluminada por un foco de luz que se encuentra delante de cada una de ellas, igualmente la caja a manera de sagrario contará también con su respectiva iluminación (Fig. 26). La presentación de la propuesta se inicia cuando los bombillos que iluminan las sábanas se encienden. En el instante en el que las sábanas son iluminadas se escuchará una intervención hablada, el contenido del parlamento es el siguiente: "...El camino, la dolorosa experiencia individual... vivir como Jesús vivió y sufrir como los santos sufrieron...".

Luego del anterior parlamento, se escuchará otra intervención, cuando un bombillo ilumine por dentro la caja a manera de sagrario: "...El estigma: la imagen de la Crucifixión, imágenes en mi mente, una tras otra, aún las recuerdo, están aquí, ahora sobre mi cabeza...primitivas imágenes de Cristo en la cruz, al principio representado vivo, ahora, la sangre y las heridas son el fundamento de su imagen, imagen inspiradora de aquellas que he mirado en los templos que he visitado...".

Después de que se haya encendido el bombillo dentro de la caja a manera de sagrario y se haya oído la respectiva intervención se escuchará seguidamente lo siguiente: "...Mi cuerpo se ha impregnado de rojo..., rojo violencia plástica, la visceralidad trágica de la existencia,... la huella que ha dejado en mi memoria la imagen de la Crucifixión comienza a desaparecer...". Las sábanas y la caja a manera de sagrario siguen aún iluminadas luego de que han terminado todas las intervenciones.

Figura 26. Focos iluminando las sábanas y el sagrario.



3. METODOLOGÍA

EL ESTIGMA DE LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN se desarrolló bajo el paradigma cualitativo por el hecho de que permitió conocer, descubrir y dar respuesta al problema planteado sobre como se ha manifestado de manera vivencial la influencia pedagógica infundida a través de la imagen de la Crucifixión, paradigma que ha permitido determinar el comportamiento y la conducta bajo la cual había estado sometido.

Esta investigación se fundamentó en el método empírico analítico, por que éste se basa precisamente en la verificación empírica, es decir, se ocupa de acontecimientos reales, esto, por todo y lo que significó el hecho de haber crecido educado fiel a las enseñanzas católicas, donde la imagen de la Crucifixión desempeñó una labor normativa y formativa dentro de la pedagogía religiosa que había recibido.

3.1 IDENTIFICACIÓN DE FACTORES IMPORTANTES

El significado que había tomado el sentido de la vida para mi es un factor importante para resaltar, especialmente por el enfoque que tenía respecto a la muerte, es decir, me veía de alguna manera obligado a vivir como Cristo vivió, a sufrir como Él sufrió, tratando en cierto modo de revivir el tránsito que Cristo recorrió camino al calvario. La imagen de la Crucifixión sin duda alguna, sirvió como un recurso ilustrativo que reforzó este pensamiento.

3.2 FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

La muerte ha sido precisamente la respuesta al problema planteado, esto como he dicho, por el significado que ha tenido para mi la vida y mas exactamente por la manera en que ésta estaba dirigida. La respuesta es la muerte por que traza el final de la existencia y en este caso, mi propia muerte estaba trazada por una existencia encausada bajo una influencia pedagógica ejercida a través de la Imagen.

3.3 INSTRUMENTOS DE INFORMACIÓN

A continuación se describen dos instrumentos de información que se utilizaron en el desarrollo de esta investigación, los cuales se acomodan al problema presentado.

3.3.1 Fuentes Empíricas. La auto-observación y el auto-análisis me permitieron conocer la manera en que estaba dirigido mi comportamiento y mi actitud respecto al pensamiento con el que enfrentaba mi existencia.

3.3.2 Fuentes Teóricas. Libros y enciclopedias fueron de gran ayuda en el proceso de recolección de datos, que contribuyeron a enriquecer el concepto de la propuesta y la manera en que debería estar orientada la presentación de la obra plástica.

3.4 COMPROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS

Una vez solucionado el problema, el siguiente paso consistió en buscar una solución, y tanto las fuentes empíricas como las teóricas hicieron que esa solución sea posible. Todo esto terminó en la búsqueda de una especie de liberación y sanación de la influencia pedagógica infundida a través de la imagen de la Crucifixión, para lo cual es importante hacer referencias a algunas manifestaciones que se han valido del arte como medio terapéutico para extraer sentimientos y emociones que no se pueden verbalizar.

Un ejemplo donde el arte se constituye como un instrumento de curación son las acciones realizadas por artistas del accionismo bien como *Hermann Nitsch* y *Gunter Brus* quienes tras complejos rituales se liberaban de los instintos agresivos impuestos por la cultura y la religión, estos dos artistas realizaron en Alemania en 1984 una escena teatral que aludía a la crucifixión como forma de tortura y a los rituales de la muerte. Otro ejemplo es la artista italiana *Gina Pane* quien se practica una serie de incisiones en su cuerpo, el cual se convierte en materia doliente que le permite liberarse de experiencias afectivas dolorosas.

Así como en las acciones anteriores, existen casos similares donde el arte se convierte en una forma de terapia, puesto que cualquier manifestación artística y todo proceso creativo como el trazo de una línea o la aplicación de un color pueden producir un efecto catártico. El arte puede constituirse en una herramienta fértil de expresión donde se puede transmitir vivencias y emociones que permiten desarrollar un proceso de sanación como en este caso, donde los ejemplos mencionados anteriormente en los que el arte se convierte en un elemento de descarga, sirven para corroborar el desenlace que finalmente ha tenido la propuesta plástica de acuerdo al sentido según el cual está orientado el enfoque conceptual.

4. EL CONCEPTO DE LA PROPUESTA

Con el propósito de lograr una especie de exorcismo de la influencia ejercida por la imagen de la Crucifixión ha sido importante definir como un acto íntimo el momento en el que procedo a embadurnarme el cuerpo de pintura, así como el instante de imprimir cada sábana, eventos que se convierten en el medio catártico que permiten la liberación del impacto producido por la Imagen, impacto que literalmente queda impreso en las sábanas.

De esta manera se da respuesta al interrogante planteado sobre como se ha manifestado la influencia ejercida por la imagen de la Crucifixión que está precisamente en el sentido que ha tenido para mí la muerte. Conviene aclarar que el hecho de que la huella en las sábanas desaparezca, no implica ser una negación de la imagen de la Crucifixión en el sentido de buscar su aniquilación, ya que una vez establecida la intención de la propuesta es posible asegurar que la visión respecto al ícono religioso en mención, ha cambiado, por lo tanto, ya no representa ninguna clase de influencia.

Como elemento que contribuye a la consecución del objetivo nombrado anteriormente es preciso hablar de la ironía, por lo que es necesario explicar la manera en que está enfocada. La ironía se ve reflejada a través de la disposición espacial de los elementos que se utilizan en la propuesta, al presentar una especie de auto-sátira debido al condicionamiento mental en lo que tiene que ver con la imagen de la Crucifixión y la manera como ha influido respecto al significado de la muerte, es ahí donde el objetivo de la propuesta termina consiguiéndose por el hecho de que me convierto en el espectador de una vivencia, circunstancia comparable a lo que ocurre con una obra de teatro, donde según Aristóteles los espectadores lograban una especie de auto-liberación al ver reflejados sus propios problemas y temores puestos en escena por actores.

La ironía es partícipe y colaboradora entonces del acto catártico en el hecho de ubicar imágenes de la Crucifixión en fotocopia dentro de la caja a manera de sagrario (sin ser éste un acto de desmitificación), de igual manera en el caso de utilizar el registro fotográfico que se ubica también dentro de la caja, en cuya postura aparezco “embadurnándome el cuerpo de pintura”, del mismo modo en el “espacio-camino” formado por la ubicación de las sábanas, esto debido única y exclusivamente al valor formativo desempeñado por la imagen de la Crucifixión, dentro de la educación religiosa de la cual fui partícipe.

De manera entonces que estos actos aparecen solo como un antecedente de la influencia ejercida por la imagen de la Crucifixión y especialmente por la manera en que crecí observándola, pues siempre la he visto ubicada en un lugar de honor,

sin importar que sea una representación escultórica o pictórica, por lo tanto, el uso de la ironía respecto a los elementos de la propuesta y la manera en que se presentan, según la forma en que se ubican, corresponde a las referencias anecdóticas de la experiencia con la imagen de la Crucifixión, por lo que no se hace un análisis de acerca de aspectos como el hecho de desmitificar, negar, humanizar o aniquilar el icono de la imagen de la Crucifixión, pues esto no hace parte de los objetivos que se han establecido.

4.1 EL HECHO DE PLASMAR LAS HUELLAS DEL CUERPO DE COLOR ROJO

Primero que todo comienzo por referirme al hecho de plasmar la huella de mi cuerpo en unas sábanas o lienzos, este hecho establece un acto íntimo, la huella aparece como memoria de algo que existe, pero no para siempre. Esta idea nace una noche, recostado en mi cama, pensando en la posibilidad de que si mi cuerpo estuviese en ese momento impregnado de sudor o de algo que pudiera manchar la sábana, quedarían registrados en ella todos mis movimientos cuando esté dormido.

Estas huellas o marcas de mi cuerpo serían testigos de un día más que pasaba, pero también era un día menos en mi vida, de ahí que el hecho de que la huella de mi cuerpo desaparezca progresivamente sea una alusión a la muerte condicionada por la idea de lo tormentoso que puede resultar este acontecimiento, “si no se ha llevado una vida correcta”, de ahí que el color rojo con el que se plasma la huella en las sábanas represente todo ese sufrimiento en el que se convierte el existir. El rojo, violencia plástica, es el rojo de la sangre, tinte trágico de la existencia.

Cuando se habla de la imagen de la Crucifixión como una fuerte influencia en la forma de pensar y percibir la vida, esto se manifiesta cuando en la propuesta plástica, el cuerpo, su huella, no es una expresión libre sino que está determinada, me refiero a su postura, por la posición de Cristo en la cruz, lo que queda más que ratificado por el hecho de verse el símbolo de la cruz sobre la huella, como alusión al modo impositivo, de carácter didáctico, ejercido por la Imagen.

Es de tener en cuenta que al hablar de las sábanas que llevan impresas una huella se hace preciso referirse a la sábana en la que se dice, está la huella del cuerpo de Cristo, la famosa Sábana de Turín, que aunque no es un referente directo, en este caso, por la manera en que aparece la idea de registrar la huella de mi cuerpo en una tela, si es de considerar dicha historia junto con otras de las que se dice, son apariciones milagrosas de la figura de Cristo.

La Iglesia Católica se ha valido de este tipo de historias, que se mencionarán a continuación, para justificar el uso de imágenes como práctica antigua, que viene desde los tiempos apostólicos, donde la mayoría de las pinturas según se cree

fueron pintadas por San Lucas, de quien se dice, se inspiró en este tipo de imágenes no hechas por el hombre. De acuerdo a esto es posible hablar de la validez que las imágenes religiosas tienen como tal, incluyendo a la imagen de la Crucifixión, siendo este, uno de los temas iconográficos más importantes con los que cuenta el catolicismo.

“*La Verónica*”. El significado que tiene el nombre de la Verónica y que corresponde a la mujer que colocó un paño sobre el rostro ensangrentado de Cristo como según se dice, puede entenderse en relación al sentido etimológico de esta palabra: *Vera Eikon*, el verdadero icono, esto al referirnos a la supuesta imagen del rostro de Cristo impresa en aquel paño. Esta historia comienza con una escultura encontrada en Paneas y que representa a Jesús curando a una mujer con hemorragia. En el siglo IV aproximadamente a esta mujer se la identificó con el nombre de Verónica y se decía que era ella quien había hecho dicha escultura.

En el siglo VII aparece otra versión al respecto, que dice que La Verónica había encargado a un pintor que le pintara el rostro de Cristo, y que el pintor, un día camino a su taller se encontró a Jesús y le colocó un paño en su cara, quedando en él impresas sus facciones, de esto surgen dos versiones, la primera, que la escultura de Cristo curando a la mujer estaba inspirada en el paño de aquel pintor y la otra, la más conocida que dice que cuando Jesús iba camino al calvario se limpió el rostro con un paño que le ofreció una mujer llamada Verónica y que así quedó su cara registrada en éste.

“*La túnica de Edesa*”, Esta historia cuenta que un señor llamado *Abgar* estaba enfermo y quería que Jesús lo curara. Pero Jesús estaba muy ocupado y envió a Tadeo quien lo curó, según esto, se dice que un pintor de la corte de *Abgar* pintó el rostro de Cristo en una carta que el Rey le había mandado a Jesús como muestra de agradecimiento. Otra versión dice que esta imagen era una impresión milagrosa de rostro de Cristo sobre un lienzo que transportaba Tadeo, la que finalmente curó a *Abgar* apenas le miró.

“*La Sábana de Turín*”. Esta sábana llegó a confundirse con la de la historia de *Edesa*. La historia de la sábana de Turín no va más allá del siglo XIV, se supone a partir de este siglo se cuenta con una imagen impresa, verídica de los rasgos de Cristo y esto como es de suponer autoriza sus representaciones. Este *Sudarium* estuvo en Roma en el siglo VIII, luego Bonifacio VIII lo trasladó a San Pedro en 1297 y sirvió de base para muchas de las representaciones pictóricas del “*Sudarium*” muy populares en el siglo XVII.

4.2 SOBRE EL NÚMERO DE LAS SÁBANAS O LIENZOS

En el ámbito religioso, especialmente dentro del templo católico, se manejan una serie de referentes simbólicos, algunos de ellos han sido utilizados en la propuesta de acuerdo al uso que se les ha dado a los elementos que se abordan partir de

aquí, comenzando por hablar acerca del número de sábanas utilizadas (catorce en total), pues bien, dicha cantidad obedece a las catorce estaciones del Vía Crucis, siendo éste el recorrido hecho el viernes santo y que representa a Cristo camino al calvario con la cruz a cuestas, estas estaciones se las puede observar representadas en pintura o en escultura en la mayoría de las iglesias católicas, estaciones que generalmente se inscriben en números romanos, ha ello se debe que las sábanas vayan enumeradas también de esa manera.

4.3 EL HECHO DE QUE SE SUSPENDAN DE UN HILO LOS ELEMENTOS DE LA PROPUESTA

En cierta ocasión cuando me encontraba con mi familia en una región cercana a la población de Berruecos (Nariño) observe en una capilla una imagen de la Crucifixión que se suspendía de una cuerda sujeta al techo en el centro de la cúpula, justo encima del Altar Mayor, esto me llevó a indagar sobre el significado que tenía dicha ubicación.

Para entender el por qué esta imagen de la Crucifixión colgaba así del techo, se hizo necesario investigar sobre el significado que tiene la cúpula como espacio arquitectónico, para ello es preciso referirse al Arte Bizantino, rico en el uso de símbolos y abstracciones y donde ésta alcanza un gran desarrollo, pues llega a considerarse imagen del cosmos regido por Dios, la bóveda celeste, el trono del Creador, indica la elevación espiritual, y en ese sentido era común dentro de este tipo de simbología religiosa ver en el centro de la cúpula la imagen de Cristo como regidor universal.

Una vez hecho este análisis se llegó a comprender el significado que tenía la ubicación de esta imagen que había observado en aquella capilla, de ahí nace precisamente la idea de hacer que los elementos de la propuesta como las sábanas, la caja a manera de sagrario, entre otros, se suspendan de un hilo, pues esto contribuye a enriquecer el carácter de tipo religioso católico que se maneja dentro de ésta.

4.4 EL SIGNIFICADO QUE TIENE EL “ESPACIO-CAMINO” EN LA DISPOSICIÓN ESPACIAL DE LAS SÁBANAS

En relación a la disposición espacial de las sábanas, en el sentido en que se ubican, creando un espacio-camino, su referente simbólico se encuentra en el tipo de simbología que encontramos en la Basílica Paleocristiana y en el Arte Bizantino, donde este espacio transitable por el que se llega al Altar Principal representa lo terrenal, aquello que está más cerca del hombre.

En la iglesias católicas ésta es una zona de tránsito que simboliza el paso de un ámbito a otro, de lo terrestre a lo celeste, de la vida a la muerte y en ese sentido, dicho “espacio-camino” presente en la propuesta está conectado precisamente

con ese comprender la muerte como se ha dicho, como un encuentro personal con Dios, por lo que, el recorrido que este espacio invita a realizar, es transitable casi que para una sola persona.

4.5 LA CAJA A MANERA DE SAGRARIO, COMO AQUELLO QUE GUARDA LO SAGRADO

El Sagrario dentro del catolicismo se define como un lugar o espacio donde se guarda lo sagrado o las reliquias, en la actualidad, éste nombre corresponde al sitio donde se encuentra la hostia consagrada. En cuanto a la historia del Sagrario no se podría hablar de la primera iglesia en la que apareció o del lugar exacto donde se inició esta práctica o la función para la cual ha sido destinado.

La palabra sagrario se deriva del latín *Sacrarium* término que a partir del siglo II lo emplearon los paganos para designar así a sus templos y que más tarde lo utilizaron los cristianos para nombrar de esa manera a las basílicas de San Pedro y San Pablo, en el sentido amplio de la palabra indica que se trata de un lugar, un recinto. A partir del siglo XI este elemento ocupa un lugar de privilegio en el templo, colocado sobre el altar principal, en el siglo XV la práctica de guardar la hostia consagrada en el Sagrario se había generalizado.

La utilización de la caja a manera de sagrario en la propuesta tiene que ver con la función que el Sagrario tiene dentro del templo católico como recinto que guarda y protege, de ahí que el hecho de ubicar una serie de imágenes de la Crucifixión (en fotocopia) dentro de esta especie de receptáculo, evidencia la categoría a la que ha sido elevada la Imagen, por la importancia que tiene dentro del catolicismo, pues se trata de una representación sagrada, convirtiéndose así en una especie de “regidora celestial”.

Los referentes de los elementos de la propuesta mencionados hasta aquí, como la forma en que se ubican las sábanas, el hecho de que se suspendan de un hilo, la utilización de la caja a manera de sagrario, se encuentran en cierto tipo de simbología religiosa que tiene que ver con el templo católico, esto principalmente por el carácter pedagógico que este recinto tiene, al ser el sitio principal destinado al culto católico, y por haber sido el lugar donde comencé a conocer del mundo iconográfico religioso, en ese sentido dichos elementos simbólicos de cuyos significados me valgo para el sentido que tiene la propuesta, considero, contribuyen a contextualizar la idea de lo que ésta trata.

4.6 SOBRE EL USO DE LAS FOTOCOPIAS DE LA IMAGEN DE LA CRUCIFIXIÓN

Para hablar cerca del uso de la fotocopia tengo que referirme al hecho de haber crecido como espectador de un sinnúmero y variado tipo de imágenes de la Crucifixión, como las que observaba en estampillas, afiches y libros de oración,

imágenes reproducidas a través de procesos químicos, es ahí precisamente donde la fotocopia juega un papel importante dentro de la propuesta como analogía precisamente de ese hecho de ver reproducida una imagen. Como referente histórico cabe mencionar la manera en que se han decorado ciertos tratados de meditación como por ejemplo, los manuales con fines devocionales que aparecieron en el siglo XIII, en donde representaciones como la imagen de la Crucifixión alcanzaron gran popularidad debido a la aparición de medios de reproducción masiva como el grabado en metal y la xilografía.

El hecho de utilizar una fotocopia (en relación a las imágenes de la Crucifixión que se encuentran dentro de la caja a manera de sagrario) no pretende ser una búsqueda de una especie de originalidad perdida a causa de la reproductividad técnica que se haga de este icono religioso, por lo que pueden plantearse cuestionamientos que no interesan como por ejemplo ¿Cuál es la verdadera imagen?, o ¿existe una verdadera imagen?, puesto que ello sería adentrarse en discusiones filosóficas y metafísicas que no vienen al caso mencionar.

4.7 SOBRE EL USO DE UNA IMPRESIÓN FOTOGRAFICA

Primero que todo, es conveniente aclarar que no se ha pretendido hacer uso del video o de un itinerario fotográfico como registro de la acción de plasmar dicha huella del cuerpo en las sábanas, pues ello se acercaría mas un *performance* relacionado por ejemplo con las acciones que realiza *Yves Klein* cuando lograba imprimir cuerpos desnudos de personas embadurnadas de pintura sobre tela o papel, en donde lo único que queda de esta clase de actuaciones son precisamente los registros fotográficos o fílmicos que se hacen de ellas, por lo cual, estos soportes técnicos adquieren una gran relevancia.

Lo verdaderamente importante en todo esto es el hecho de estar impresa dicha huella en las sábanas por lo que el procedimiento de imprimir cada sábana si es significativo pero como un acto íntimo, (por todo y lo que significa el hecho de plasmar la huella), donde el registro fotográfico del momento en el que procedo a pintarme el cuerpo de color rojo aparece solo como referente de cada una de las huellas que se hallan impresas en las sábanas, el uso de la impresión fotográfica responde a la pregunta: ¿de quién es la huella?.

4.8 ACERCA DE LOS ELEMENTOS AUDIOVISUALES

Como parte importante cabe resaltar la manera en como se ha dispuesto la presentación de la propuesta, con el propósito de enriquecer conceptual y plásticamente el sentido de la misma, considerando que el uso de ciertos elementos audiovisuales puede contribuir a ello, por lo que se han tenido en cuenta para su presentación, como soporte y sustentación de la misma y sin que sean una descripción de ella, los siguientes:

A). Las luces. La iluminación juega un papel primordial dentro de la propuesta pues de ella depende en gran medida la importancia de cada una de las intervenciones que se hacen, ya que, de acuerdo al orden establecido, en cuanto a la presentación de la obra plástica, por cada elemento iluminado, un intervención sustenta su significado, centrando la atención en ese elemento, y así sucesivamente, en toda la propuesta.

B). La intervención hablada. En realidad se trata de tres intervenciones y éstas tienen que ver con los acontecimientos vivenciales relacionados con la imagen de la Crucifixión, por lo que cada intervención es una locución en primera persona, la cual está relacionada con la manera como van apareciendo los elementos simbólicos dentro de la propuesta plástica, de acuerdo a la manera en que se ha establecido la presentación de estos, es decir, de acuerdo al instante en que son iluminados.

5. SOBRE LOS REFERENTES ARTISTICOS

Comienzo por hablar acerca del uso de la instalación, pues bien, no se podría mencionar este medio artístico sin antes referirse a los años sesentas donde comienzan a perfilarse nuevas conexiones entre el hombre y la sociedad, aparecen más tarde estilos que pretenden cuestionar desde diversos puntos de vista la cultura y dentro de ella a la sociedad de consumo y al avance desmesurado de la tecnología, la instalación entre otros estilos llega a convertirse en una arma beligerante y contundente a la hora de hacer este tipo de cuestionamientos, así sería infinita la lista de aquellos artistas que han hecho instalación tanto para conseguir dichos propósitos como para simplemente llegar a producir algún tipo de reflexión particular.

En esta oportunidad se hace uso de la instalación por ser éste un medio que permite una interacción directa con el observador, crea un espacio y éste puede transitarlo, en ese sentido ocupa su capacidad reflexiva. Es conveniente decir que el espacio físico en el que se instala la propuesta no es un factor determinante por ahora, pues el sentido de la obra depende exclusivamente de los elementos que la conforman y que se han descrito anteriormente, esto de pronto paradójicamente a las pretensiones que puede o debe tener la instalación como tal, sin embargo, esto hace parte del mismo sentido que tiene la propuesta por estar relacionada con la memoria íntima, se trata entonces de un “espacio íntimo”, que para observarlo y a la vez descubrirlo es necesario recorrerlo.

5.1 EL TEMA RELIGIOSO COMO REFERENTE CREATIVO

Varias propuestas de algunos artistas contemporáneos han girado en torno a la imaginería religiosa, los que a continuación se nombran, y aunque no son un referente directo de lo propuesto, son tenidos en cuenta por el hecho de llegar a conocer sobre cómo este tema ha motivado muchas creaciones plásticas.

León Ferrari es una figura importante del arte argentino de los años sesenta quien a través de sus propuestas intenta explicar el doble sentimiento por la crueldad que siente Occidente, según él, en relación a que los mismos artistas que pintaron a los santos martirizados por ejemplo y con la intención de hacer ver esto injusto pintaron también diluvios y destrucciones de pueblos enteros como castigos justos.

Cabe mencionar el caso de ciertos artistas de los ochentas como *Baldesari* o *Jef Wall* quienes se dieron a la tarea crítica de investigar sobre la carga ideológica que manejan ciertas imágenes y aunque no se trate sólo de la imagen religiosa, es interesante su trabajo en el sentido en que buscaron evidenciar la manera en que

operan, especialmente las imágenes estereotipadas dentro de las sociedades capitalistas. En Colombia, José Alejandro Restrepo se destaca con propuestas en las que evidencia ciertos procesos que hacen parte de la sociedad en la que él vive, y que son influenciados según lo que propone, por la imaginería religiosa.

Por otra parte cabría mencionar que muchos artistas parten de lo anecdótico, de sus experiencias íntimas para llegar a la creación plástica y en ese sentido, lo que se propone estaría relacionado con ese tipo de manifestaciones, claro que, considerando la particularidad vivencial de cada artista, pienso que es inapropiado nombrar algunas de aquellas propuestas como referencia artística directa del trabajo presentado aquí.

CONCLUSIONES

- Durante el proceso creativo de la propuesta se han aclarado muchas ideas y cuestionamientos siendo importante la respuesta al interrogante planteado sobre como se ha manifestado de manera vivencial la influencia pedagógica infundida a través de la imagen de la Crucifixión, convirtiéndose así la obra en un medio que ha permitido una especie de auto liberación que finalmente ha exorcizado dicha influencia. Como reflexión importante es de mencionar el significado que tenía para mí la muerte, al ser entendida como una dolorosa experiencia individual, un encuentro personal con Dios, pues este fue el comienzo que despejó el camino para llegar al desenlace final de la propuesta.
- En todo esto fue muy importante la revisión bibliografía hecha sobre el periodo Neogranadino, debido a la relación establecida entre la función que tenían las imágenes religiosas en esta época, (de convertir y formar creyentes), y la manera en que crecí educado en cuanto a la idea de que había que soportar los tormentos como Jesús los soportó, es decir, sufrir y vivir como Cristo (lo que había aprendido a través de la imagen de la Crucifixión). El hecho de haber llegado a esta conclusión fue sin duda alguna un factor determinante a la hora de plantear tanto el argumento conceptual, como los elementos que harían parte de la propuesta plástica.
- Por otro lado, más allá de que la propuesta sea algo innovador o de que se trate de algo muy pretencioso es una propuesta sincera, pues considero que sus elementos reflejan la experiencia vivencial que se ha querido mostrar, expresa una visión de lo que ha significado el crecer en una relación estrecha con las tradiciones católicas; con la imagen de la Crucifixión. Como aclaración importante en todo esto, interesa decir que por el hecho de que con la propuesta haya buscado alcanzar una especie de exorcismo de la influencia pedagógica recibida a través de la imagen de la Crucifixión, no significa que esté renunciando a la religión católica o que no quiera ser parte de ella, sino que se trata de asumir el catolicismo desde un punto de vista donde la Imagen ya no ejerza ningún tipo de influencia con respecto a la vida y a la muerte, esto, en mi caso particular.
- Finalmente, no ha sido la intención decir que todo católico ha de ser un adorador de la imagen religiosa pues cada quien ha de llevar su religión según sus conveniencias, pues así como he escuchado a muchos creyentes que dicen que lo que adoran no es la imagen sino lo que ella representa, hay otros para quienes las imágenes pasan desapercibidas, en

fin, la obra ha buscado el sugerir reflexiones y producir sensaciones, donde su único aliado ha sido la poesía, pensando en el arte como posibilitador y fuente de conocimiento (sin el propósito de ofender al creyente y sus tradiciones religiosas, o a la Iglesia y sus preceptos ideológicos), como he dicho, se ha pretendido despertar sensaciones que pueden, por que no, ser reconocidas por el espectador a partir de alguna experiencia vivida y que pueda estar relacionada con lo que observe en la propuesta plástica.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNAT, J. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO COLOR DONADO. Madrid: España. Nauta S.A. 1984. 320 p.
- BIDEGAÍN, Ana María. HISTORIA DEL CRISTIANISMO EN COLOMBIA. Bogotá: Colombia. Nomos S.A. 2005. 509 p.
- FREEDBERG, David. EL PODER DE LAS IMÁGENES. Madrid: España. Cátedra S.A. 1992. 496 p.
- GONZALEZ, J. J. Martín. HISTORIA DEL ARTE. *VOLUMEN I*. Madrid: España. Gredos S.A. 1982. 693 p.
- KENNETH, Clark. EL DESNUDO, UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. Madrid: España. Alianza S.A. 1981. 425 p.
- ORLANDI, *Enzo*. EL GRECO, GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. Madrid: ESPAÑA. Marín S.A. 1878. 125 p.
- ORLANDI, *Enzo*. RAFAEL, GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. Madrid: ESPAÑA. Marín S.A. 1878. 125 p.
- ORLANDI, *Enzo*. RUBENS, GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. Madrid: ESPAÑA. Marín S.A. 1878. 125 p.