



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN ARTE Y DISEÑO

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

**DESARTICULACIÓN DE OBJETO Y SIGNO:
ENTRE MANIFESTACIONES DE RELIQUIAS
DE LA PASIÓN E INDICIOS DE VOLUNTAD
EN EL ARTE CONCEPTUAL**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTE Y DISEÑO

P R E S E N T A

PABLO MATEO JONARD MÉNDEZ

DIRECTOR DE TESINA:

L. A. P. ALFREDO MENDOZA SERVÍN

MORELIA, MICHOACÁN

MARZO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 07** del **Comité Académico** de la **Licenciatura en Arte y Diseño** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, celebrada el día **05 de diciembre de 2022**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno **Pablo Mateo Jonard Méndez** de la Licenciatura en **Arte y Diseño**, con número de cuenta **41610970-8**, con el trabajo titulado: **"Desarticulación de objeto y signo: Entre manifestaciones de reliquias de la pasión e indicios de voluntad en el Arte conceptual"**, bajo la dirección como tutor del **Lic. Alfredo Mendoza Servín**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dra. Mercedes Martínez González
Vocal:	Lic. Joel Astreo González López
Secretario:	Lic. Alfredo Mendoza Servín
Suplente:	Lic. Pablo Querea Gutiérrez
Suplente:	Lic. Francisco Zúñiga Romero

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 28 de marzo de 2023.

DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

A la Universidad Nacional Autónoma de México, alma máter, por recibirme y detonar en mi nuevas visiones.

A la Licenciatura de Arte y Diseño de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, por su plantel docente y por facilitarme todos los espacios y herramientas necesarias durante mi formación.

Al programa PAPIME PE402918 otorgado a la Dra. Mercedes Martínez González, a través del cuál fui apoyado al realizar mi Servicio Social.

A Alfredo Mendoza, maestro y tutor de esta tesina, por introducirme a un mundo nuevo, por los cuestionamientos y todo el tiempo juntos.

A Mercedes Martínez, maestra, lectora y presidente del jurado, por todas las oportunidades y atenciones desde mi llegada a la Institución.

A Joel Astreo González, maestro, lector y vocal del jurado, por todas las pláticas de literatura, filosofía, de lo vernáculo. También por la ayuda siempre.

A Pablo Querea, maestro y lector, por expandir mi concepción del dibujo y las tardes de pintura.

A Francisco Zúñiga, maestro y lector, por toda la experiencia, las recomendaciones y referencias.

A mi madre, por querer esto tanto como yo,
que nunca se rindió conmigo, que me
levantó más veces de las que me es posible
admitir.

A mi padre, que me enseñó el arte, que está
en mi pecho como voluntad y en mi mente
como consejero.

A mi abuela, por enseñarme la espirituali-
dad y la forma más pura del ser humano.

A mi familia paterna: Chantale, Michelle,
Monique, Remi, Bruno, por ayudarme a sanar.

A toda mi familia materna, quienes aparecen
en esta investigación de una u otra forma.

A mis hermanas, Noyule y Paola, que son mi
ejemplo de perseverancia.

A mis amigos, Anaya y Daishla, por crecer
conmigo y estar en todo proceso.

A mis compañeros de generación.



Resumen

A partir de un cuerpo de obra producido antes, durante y en el que detona posteriormente la presente investigación, se identifican y desglosan algunos de los conceptos, materias y formas recurrentes en la poética de este mismo. La desarticulación del objeto, el signo y el símbolo se advierte tanto en las reliquias de la pasión y sus manifestaciones, así como en la voluntad de creación en la obra de arte.

El objeto en su calidad de utensilio o herramienta termina en su funcionalidad. La disposición de su materia y su forma anuncian su finalidad, siendo, por lo tanto, monosémico. Sin embargo, este mismo objeto se ha abordado en la tradición católica como un símbolo digno de ser venerado y alabado; a las reliquias de la pasión y sus reproducciones objetos se les atribuye una suerte de misticismo en cual conservan y manifiestan una energía divina. Por otro lado, dentro del arte conceptual, el objeto se ha planteado como un signo, que, a través de una voluntad artística, una poética y presentado en un contexto, se vuelve polisémico; deviniendo en múltiples interpretaciones.

Abstract

Based on a body of work produced previously, during, and in which the present research is subsequently detonated, some of the recurring concepts, subjects, and forms in the poetics of this same work are identified and analyzed. The disarticulation of the object, the sign, and symbol is evident in both the relics of passion and their manifestations, as well as in the creative will of the artwork.

The object in its quality as a tool or utensil ends in its functionality. The disposition of its material and form announces its purpose, making it, therefore, monosemic. However, this same object has been approached in the Catholic tradition as a symbol worthy of veneration and praise; the relics of passion and their reproductions are attributed with a sort of mysticism in which they preserve and manifest a divine energy. On the other hand, within conceptual art, the object has been presented as a sign that, through artistic will, a poetic one, and presenting it within a context, it becomes polysemic; resulting in multiple interpretations.





Índice

Índice de figuras12
I. Introducción16
I.1. Breve historia de las reliquias de la pasión20
II. Conceptos estéticos aplicados a las reliquias de la pasión 26
II.1. Entre el objeto y la obra de arte 26
II.2. Entre el signo y el símbolo33
II.3. Entre el signo y la significación de la obra de arte38
III. El objeto y su dislocación en algunos artistas relevantes en el arte contemporáneo43
III.1. Magritte45
III.2. Marcel Duchamp y los símbolos vacíos del ready-made49
III.3. Fluxus y el objeto lúdico56
III.4. Joseph Beuys61
III.4.1. Sinfonía siberiana a manera de glosario de Beuys64
III.4.1.1. El fieltro y la grasa, materiales autobiográficos65
III.4.1.2. Pizarras, vestigio de una acción y el objeto como un vehículo70
III.4.1.3. La liebre, objetos cargados de energía72
III.4.1.4. La cruz, Beuys como un Cristo74
IV. Representación de las reliquias de la pasión en un contexto Michoacano80
IV.1. Breve historia del Señor de la Salud de Puruándiro, Michoacán80
IV.2. Bajada y procesión del Señor de la Salud83
IV.3. Composición del Señor de la Salud87
IV.3.1. La cruz88
IV.3.2. Los clavos90
IV.3.3. La corona91
V. Conclusiones94
V.1. Anotaciones sobre la producción y el portafolio96
Fuentes112

Índice de figuras

Fig. 1:

Autor desconocido (1123). Agnus dei. Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Agnus%20Dei.pdf>

Fig. 2:

Valdés Leal, Juan de (1660). Jesucristo camino del Calvario y la Verónica. Museo del Prado. Madrid, España. <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte/jesucristo-camino-del-calvario-y-la-veronica/71c4ca98-119d-4038-a4c7-5d2ffcd04ad2?-searchid=d79652f0-29c4-3b48-8fc4-8db6d16e65fa>

Fig. 3:

BBC (2019). Incendio en Notre Dame: 5 tesoros invaluableles que alberga la catedral de París (y cómo fueron afectados por el incendio). BBC Noticias. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47943253>

Fig. 4:

Vázquez-Dodero, Alejandro (2022). ¿Qué son los santos clavos y cuál es su historia?. Revista Omens. <https://omnesmag.com/recursos/que-son-los-santos-clavos-y-cual-es-su-historia/>

Fig. 5:

Duchamp, Marcel (1914). Egouttoir ; Séchoir à bouteilles ; Hérisson. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. <https://historia-arte.com/obras/botellero-duchamp>

Fig. 6:

Eco, Umberto. Signo. Barcelona, Editorial Labor, 1988.

Fig. 7:

van der Weyden, Rogier (1443). El descendimiento. Museo del Prado. Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>

Fig. 8:

Magritte, René (1937). Not to Be Reproduced. Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam, Países Bajos. https://www.boijmans.nl/en/depot?gclid=Cj0KCQiAgaGgBhC8ARIsAAAYL-fF7wpeXLiEE14JjNwZD-NkA5iVLh89UGIBoYhcenY3Ho1a4Zml-5pIMaAuzNEALw_wcB

Fig. 9:

Magritte, René (1958). The Banquete. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. <https://www.artic.edu/artworks/118718/the-banquet>

Fig. 10:

Duchamp, Marcel (1917). Fountain. Tate Museum. Nueva York, NY, Estados Unidos. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Fig.11:

Duchamp, Marcel (1917). Trébuchet (Trap). Centre Pompidou, Paris, France. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cj7ybrB>

Fig. 12:

Duchamp, Marcel (1921). Bouteille Belle Haleine : Eau de Voilette, Centre Pompidou, Paris, France. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cXrkbz>

Fig. 13:

Young, La Monte (1960). #10. Whitney Museum of American Art. Nueva York, NY, Estados Unidos. <https://whitney.org/collection/works/38288>

Fig. 14:

Beuys, Joseph (1985). Is it about a bicycle. Tate Museum. Nueva York, NY, Estados Unidos. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-is-it-about-a-bycicle-ar00920>

Fig. 15:

Beuys, Joseph (1963). Siberian Symphony. MoMA, The Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.moma.org/collection/works/81154>

Fig. 16:

Beuys, Joseph (1974). I Like America, America Likes Me. MoMA. The Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.moma.org/collection/works/118241>

Fig. 17:

Beuys, Joseph (1953). Langhaus (vitrine). Tate Museum. Nueva York, NY, Estados Unidos. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-langhaus-vitrine-ar00087>

Fig. 18:

Beuys , Joseph (1968). Fat corners. Art gallery of NSW, Nueva Gales del Sur, Australia. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.12/>

Fig. 19:

Beuys, Joseph (1974). Blackboard (Schultafel). MoMA. The Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.moma.org/collection/works/35539>

Fig. 20:

Beuys , Joseph (1965). How to explain pictures to a dead hire. Art gallery of NSW, Nueva Gales del Sur, Australia. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>

Fig. 21:

Beuys , Joseph (1966). Manresa. Art gallery of NSW, Nueva Gales del Sur, Australia. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.8/>

Fig. 22:

García Gómez, Luis. Bajada del señor de la salud. Archivo personal.

Fig. 23:

Autor desconocido. Calendario de la parroquia del Señor de la Salud y san Juan Bautista. Templo del Señor de la Salud y San Juan Bautista, Puruándiro, Michoacán.

Fig. 24:

Autor desconocido. Tarjeta de rezo de la parroquia del Señor de la Salud y san Juan Bautista. Templo del Señor de la Salud y San Juan Bautista, Puruándiro, Michoacán.

Fig. 25:

Puruándiro. "Solamente hoy y mañana, y comienzan las fiestas del Señor de la Salud de Puruándiro !!" Twitter, <https://twitter.com/puruandiro/status/330089573587771392?lang=zh-Hant>

Fig. 26:

Reliquia #1: la esclava del señor (2018). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 27:

Reliquia #3: en gracia de dios concebida (2019). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 28:

Reliquia #4: por la señal (2019). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 29:

Reliquia #5: máximo romano (2019). Tinta hecha con hollín de sirio bendito sobre lana de cordero. Archivo personal.

Fig. 30:

Reliquia #7: El cuerpo de Cristo a través de Longinos (2020). Objeto intervenido.

Fig. 31:

Reliquia #11: más mis pies que mis pasos (2019). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 32:

Reverencia #7: peregrinos (2020). Foumage con hollín de sirio santo. Archivo personal.

Fig. 33:

Reliquia #6: VHS JHS (2022). Materiales del mercado de artesanías de Pátzcuaro, Michoacán. Archivo personal.

Fig. 33:

Materiales utilizados en las obras Reliquia #6: VHS JHS y Reliquia #20: Domingo (2022). Archivo personal.

Fig. 34:

Reliquia #20: Domingo (2022). Materiales del mercado de artesanías de Pátzcuaro, Michoacán. Archivo personal.

Fig. 35:

Reliquias #16 y #17 (2021). Plastilina epóxica bañada en hoja de oro. Archivo personal.

Fig. 36:

Signos #1 (2021). Óleo sobre tela. Archivo personal.

Fig. 37:

Signos #2 (2022). Óleo sobre tela. Archivo personal.

I. Introducción

Me dispongo momentáneamente a hablar en primera persona para presentar los antecedentes, vínculos y puntos que me llevaron a la elección de los temas que se abordarán en la presente investigación, puesto que una postura en mi producción artística es partir del contexto del cual resulto. Agregado a esto, puntualizaré en la pertinencia de tratar estos temas en una tesina correspondiente a la carrera de Arte y Diseño y la congruencia de haber optado por revisar los artistas que presento más adelante.

Fraccio la presente investigación en distintas metodologías para ahondar en los distintos conceptos que mi obra plantea, pues no considero que mis intereses, en cuanto a producción se refiere, hayan permanecido estáticos. Ahora, identifico el foco de mi obra en el signo y el símbolo. Asumo he utilizado el objeto y la parafernalia católica como un recurso para poder llegar a ello, pues en ambas reconozco llevan este carácter de manera intrínseca. Sin embargo, dicho foco ha fluctuado y residido en estos otros conceptos por la relación que he sostenido con ellos.

Si bien, mi obra y esta investigación son de un carácter laico, no lo son los detonantes de esta. Fui bautizado e hice mi primera comunión en el templo del Señor de la Salud en Puruándiro, Michoacán, por convicciones familiares. La escultura que abre este templo es la imagen de un arcángel pisando y clavando una lanza en un demonio: San Miguel venciendo a Lucifer. Más adelante, en el presbiterio, el Señor de la Salud está clavado a una cruz; sus rodillas, sus palmas, sus costillas, sus pies y su cabeza están bañados de sangre, pero adornados con piedras preciosas y objetos chapados en oro. Al entrar a la casa de mi abuela hay un cuadro del papa Juan Pablo II abrazando un Cristo. Le siguen una vitrina con un *niño Dios*, una fotocopia enmarcada de La piedad de Miguel Ángel, una

imagen de Cristo en el monte de los olivos, por lo menos 3 cruces en cada cuarto y calendarios viejos con la imagen del Señor de la Salud.

Por otro lado, identifico mi relación con las herramientas de trabajo a partir de mis abuelos. Uno, en Francia, era albañil. El otro, en Puruándiro, era granjero. A pesar de haber nacido después de la muerte de ambos, mi familia guarda aún algunas herramientas, con las cuáles he convivido, trabajado e incluso apropiado y utilizado en mi obra.

Considero que, en la producción de las primeras obras que conforman mi portafolio, estas formas, conceptos, signos y símbolos los utilizaba de manera fútil y poco consciente. El uso de los materiales y la disposición en el espacio de estos era planteado de una manera indeliberada por la familiaridad y relación que tenía con estos y en cierta medida me veía condicionado por ellos.

Es a partir de esta investigación que pude relacionar concepciones que identificaba personales dentro de un contexto y de distintas manifestaciones tanto estéticas, semióticas y artísticas como antropológicas. De este modo, el portafolio en el que concluye esta investigación compila tanto obras anteriores a esta investigación, así como otras elaboradas durante y posteriormente.

Pese a que los pilares dentro de los cuáles gira mi obra más a menudo son expuestos en esta investigación, mi obra no se cierra a ellos. En ciertas piezas del portafolio se anteponen temas como el sincretismo, la objetificación, formas rituales diferentes a las de las reliquias de la pasión o inclusive al catolicismo. El ceñir esta investigación a la dislocación del objeto, el signo y el símbolo radica no solo en la optimización y profundización de estos temas, sino también en la curaduría del portafolio.

La selección de artistas y movimientos a tratar en esta investigación surge durante esta misma al identificar conceptos que se relacionan al uso del objeto dentro del arte. No es determinada por la influencia que estos tienen en mi obra ni por su importancia dentro de la historia del arte, pues parece repetitivo utilizar artistas tantas veces estudiados. Alain Badiou expone su visión del arte contemporáneo como un regreso a la espiritualidad que se había perdido durante el modernismo. Mientras en el modernismo se priorizaba la novedad de formas, el arte contemporáneo plantea una austeridad de estas¹. Es a partir de esta ruptura que considero abordar a René Magritte como un exponente dentro del modernismo, en el surrealismo, que antecedente al arte contemporáneo y conceptual; además de presentar en su obra constantemente objetos cotidianos dispuestos de una manera desarticulada a la realidad.

En el caso de Marcel Duchamp, a partir de conjeturas que arrojó la investigación, consideré necesario presentar a un artista que también propusiera una dislocación del objeto a partir del contexto en el que es presentado o una determinación y voluntad para así establecer vínculos entre lo que se proponía en el arte conceptual y, lo que concibo, ocurre con las reliquias de la pasión.

Es también una suerte de vinculación la razón de incluir a Joseph Beuys en esta investigación. Si Duchamp presenta el objeto como un símbolo vacío, Beuys presenta sus objetos como vehículos de energía que activa durante sus acciones. La concepción que se tiene de las reliquias de la pasión en el dogma católico determina que a partir de un contacto divino se manifiestan poderes milagrosos a través de un objeto. La diferencia entre cómo es presentado dentro del arte y cómo es concebido en el catolicismo reside en la voluntad artística o *Kunstwollen*.

1 Alain Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo" en *Semana Alain Badiou*. (UNSAM: Teatro Tornavía, Campus Miguelete, 2013)

Las lecturas que planteo acerca de la producción son únicamente personales y con la intención de mostrar sus vínculos con la investigación, pues concibo que la obra de arte, además de su calidad de objeto, es polisémica y es interpretada según el contexto en el que es insertada. La intencionalidad del autor no es definitiva y asumo las diversas lecturas que esta tenga como posibilidades en las que una obra puede devenir.

I.1 Breve historia de las reliquias de la pasión

Los vestigios de los últimos días de Jesucristo se presumen como la evidencia del acontecimiento que fundamenta al catolicismo. Tanto en el *Nuevo Testamento*, como en los *Evangelios Apócrifos*, se narra la historia del Galileo, la cual culmina con la pasión de Cristo: la última cena, su aprehensión, flagelación, el viacrucis, crucifixión y su descendimiento de la cruz hacia el Santo Sepulcro. El dogma narra distintos objetos con los cuales tuvo contacto: la cruz que cargó, los clavos que lo sostuvieron en ella, el velo con el que una mujer secó su sudor y sangre, entre otros. A estos objetos vestigiales el canon católico los reconoce como las reliquias de la pasión.

Distíngase, primero, las dos maneras en que encontramos representado a Jesucristo. La primera es aquella creada por las manos del hombre, el arte cristiano. Este tipo de imágenes tuvieron una incorporación tardía al catolicismo, pues la iglesia tomaba en cuenta el éxodo, segundo libro de la Biblia, en el cuál repele la idolatría¹. Comenzaron a ser aceptadas por la institución eclesiástica a finales del siglo IV, en tiempos del Papa Gregorio el Grande², quien logró que fuesen aceptadas y no asumidas como la idolatría que castigaba la iglesia, argumentando lo siguiente:

*“Si Dios ha sido tan misericordioso que se ha mostrado a los ojos de los mortales en la naturaleza humana del Cristo(...), ¿por qué no va a estar dispuesto también a manifestarse por medio de imágenes visibles? Nosotros no adoramos esas imágenes por sí mismas, a la manera de los paganos, sino que a través de ellas adoramos al Dios y a los santos”.*³

1 Michael D. Coogan, *La Nueva Biblia Anotada de Oxford* (Oxford: Oxford University Press, 2007), Éxodo 20:4.

2 E. H. Gombrich, *La historia del arte* (México: Editorial Diana, 1999), 135.

3 *Ibid.*, 138.

Hans Belting, explicando el proceso que siguieron los teólogos para la incorporación de estas imágenes menciona que “Si Dios se había hecho visible como hombre, se hacía posible su representación en imagen, la cual, por lo demás, también podía ser utilizada como arma teológica”⁴.

Las imágenes de Cristo surgen como un apoyo al catolicismo, pues se consideraban útiles para recordar episodios sagrados, además de funcionar como un apoyo ante aquellos creyentes que no sabían leer ni escribir⁵, convirtiéndose así en un medio de divulgación y acercamiento a los fieles.

La segunda manera de representación, en la cual se engloba nuestro objeto de estudio, son las imágenes que Hans Belting denomina “reliquias por contacto”, y para las cuales se acuña el término de *a-cheiro-poietos* (no hechas por manos)⁶. Castellánizadas como imágenes *aquerópitas*, estas, Fermín Labarga las describe como “no hecha por mano humana, antes por el contrario de origen divino o, al menos, milagroso”⁷.

En este concepto podemos incluir entonces los objetos que, dentro del Nuevo Testamento, se mencione que tuvieron un contacto directo con Cristo durante los episodios de la última cena, prendimiento, juicio, viacrucis, crucifixión, y finalmente tras su muerte, pues en la creación y concepción en su carácter de objeto⁸, estas reliquias carecen de una intencionalidad artística (Véase capítulo II).

4 Hans Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 16.

5 Gombrich, *La historia del arte*, 133.

6 Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 74.

7 Fermín Labarga, “El rostro de Cristo en el arte”, 279.

8 En la manera en que se encuentran expuestas y resguardadas podemos notar una intencionalidad de adorno; sus contenedores suelen tener piedras preciosas, adornos en oro, remates con garigoles, etc.. Al hablar de las reliquias se referirá concretamente al objeto.

Son de especial aprecio para los devotos las imágenes que, se asume, tienen un origen celestial; según la doctrina, un objeto que había tenido contacto con una divinidad, durante este roce, este adquiriría un poder milagroso que se mantiene activo⁹. Es notorio, en algunos casos, una impresión evidente sobre el objeto, causada por este contacto, el cual es imprescindible para pertenecer a esta categoría de imágenes religiosas. Por ejemplo, en la *Columna de la Flagelación*, son perceptibles las marcas mecánicas causadas por los azotes.



Fig. 1: San Clemente de Tahull, Llérida (España), arco triunfal, pintura mural, siglo XII.

El símbolo de la cruz es una de las imágenes más representativas de la religión. Esta imagen es una representación de una de las reliquias de la pasión que se abordarán en la investigación: la verdadera cruz. Esta imagen también tardó en integrarse como símbolo o ícono de Jesucristo para la Iglesia, pues al ser un castigo dirigido a criminales, tenía una connotación negativa.¹⁰ Fermín Labraga menciona que antes de la representación de la cruz, Cristo fue representado como un cordero:

“(…) hasta el concilio quiniesimo o trulliano celebrado en Constantinopla en el año 692 en cuyo canon 82 se determina que deje de representarse a Cristo de manera simbólica, por medio de un cordero, y que se le represente bajo la forma de hombre que asumió en la Encarnación.”¹¹

9 Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 75.

10 Laura Rodríguez Peinado, “La crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 29, no. 4 (2010) <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf> (consultado el 24 de julio de 2021)

11 Labraga, “El rostro de Cristo en el arte”, 272.

El rastro de las reliquias a lo largo de la historia es difuso durante los primeros siglos, sobre todo por la falta de atención a estas previa al siglo III. La Vera Cruz que presume la Iglesia católica fue descubierta por Santa Helena en el año 326 d.C., robada por Cosroes II, rey de Persia, en el año 614, y regresada a Jerusalén por el emperador Heraclio en el año 630¹². La orden de los franciscanos, tras estos sucesos, impulsó la difusión y la veneración de las reliquias del *ignum crucis*, aún con más ímpetu, a partir del siglo XIII, pues fueron nombrados Custodios de los Santos Lugares.¹³



Fig. 2: *Jesucristo camino del Calvario y la Verónica*. Juan de Valdés Leal (1660). Museo del Prado.

La historia de otra de las reliquias por contacto, la *Santa Faz o Velo de Verónica*, la cual lleva rastros más evidentes, está también ligada directamente a la guerra santa. Pasó de Edesa a la cámara de reliquias de Constantinopla, de donde fue hurtada durante la IV Cruzada. Fue

12 Runciman, *Historia de las cruzadas* (Madrid: Alianza Editorial, 2002)

13 Estrella Arcos y Francisco Capilla, "La exaltación de la Santa Cruz de Juan Niño de Guevara. Análisis Histórico-Artístico y proceso de restauración," *Baetica Estudios de Arte, Geografía e Historia* 28 (2006), 26.

pertenencia de los Templarios posteriormente y terminó en la casa de Saboya¹⁴. Estas son unas de las reliquias más famosas, pues la iglesia acepta como oficiales a 3 distintos mantos, justificando que el lienzo con el que Verónica limpió el rostro de Jesucristo durante el vía crucis estaba doblado en tres partes¹⁵. En estas imágenes, la acción mecánica de limpiar el rostro, ayudada por fluidos corporales como la sangre y el sudor, son los protagonistas del rastro que termina revelando el rostro de Jesús de Nazaret. Esta imagen marca un acontecimiento histórico, pues entre el año 560 y 574, con el fin de recaudar fondos para construir una iglesia, uno de estos velos se convierte en la primer imagen religiosa en generar una procesión, prerrogativa que hasta ese momento solamente gozaba el emperador.¹⁶

La presente investigación no apunta a poner en duda la veracidad de las reliquias de la pasión, pues tras más de 2000 años de historia aún es un tema en tela de juicio tanto para la teología como para la ciencia. Un ejemplo de esto es la corona de espinas, de la cuál aún se debate su origen biológico (véase capítulo II. 2.1). Es complejo abordar la corona de espinas como una reliquia única, pues en Italia existen registros que reconocen la existencia de 160 espinas en distintos lugares, aunque muchas de estas son mitades o terceras partes o inclusive espinas que solamente se pusieron en contacto con otras espinas¹⁷. La *corone di spigni* fue descubierta por Santa Helena a la par que la Vera Cruz, permaneciendo en Constantinopla hasta que en el siglo XIII es comprada por el rey Luis IX de Francia y manda elaborar la Iglesia de Saint-Chapelle para albergarla¹⁸. La iglesia de Notre Dame de París es la que actualmente alberga esta reliquia.

14 Barbara Frale, *Los Templarios y la Sábana Santa* (Madrid: Alianza Editorial, 2011).

15 Labarga, "El rostro de Cristo en el arte", 276-277.

16 Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 77.

17 Michelle Loconsole, *La corona di spine di Cristo. Storia e mistero* (Siena, Contagalli, 2005), cit. en Miguel Buela, *La corona de espinas*, 23

18 Ibid., 24-25.



Fig. 3. Corona de espinas presentada en Notre Damme de París, Francia.

Estas reliquias han sido uno de los medios de los cuáles se ha valido la iglesia católica para sostener el dogma del principal acontecimiento en el cuál se encuentra justificada esta institución, pues, como menciona Hans Belting: “Las imágenes milagrosas (...) atestiguaban la existencia histórica de aquel que dejó una impresión de su cuerpo mientras vivía”¹⁹.

Los adeptos a la religión suelen pedir favores o redención ante las imágenes de deidades, acariciarlas, besarlas, rezarles, tanto a las piezas que exponen las iglesias, como a sus reproducciones. Ahora bien, algo que no se acostumbra, por lo menos con las imágenes no pintadas, es el asumirlas cual obra de arte. Hans Belting, a partir de las diversas interpretaciones que se les han dado a través del tiempo, acota lo siguiente: “la imagen utilizada con fines de culto no ha de entenderse como apariencia estética u obra artística, sino como manifestación de una realidad superior, es decir, como instrumento de un poder sobrenatural.”²⁰

19 Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 81.

20 *Ibid.*, 69.

II. Conceptos estéticos aplicados a las reliquias de la pasión

II.1 Entre el objeto y la obra de arte

Siguiendo el esquema propuesto por Luciano Nani (2019) acerca de las entidades, las reliquias caben dentro de los 3 momentos que se plantean¹: su ausencia, cuando las reliquias aún no existen; el aparecer, las reliquias nacen, tanto en su conformación como objeto, así como el ser planteadas ante la cultura y es la misma cultura quien las genera. Y por último, las reliquias viven: entran en contacto con Jesucristo, la cultura las retoma ya no solo como un objeto que cumplió un fin durante la pasión, sino que las replantea como un objeto al cual, de manera conjunta y bajo los dogmas establecidos por la iglesia, se les adora y se les adjudica poderes milagrosos.

Antes de este contacto y antes de esta legitimación por parte de la Iglesia, antes de su vivir, nuestros objetos de estudio fueron concebidos para cumplir una función: La Vera Cruz era un madero o *crux compacta* que servía para castigar con pena de muerte a los criminales en Roma². La corona de espinas, que si bien ahora la vemos representada como un aro, el Doctor Revidatti (2006), tras analizar el Santo Sudario, afirma que "... la corona era un casco formado por espinas entretejidas, sujeto por un aro a manera de ligadura, que cubría toda la cabeza, de la frente a la nuca"³, este objeto cumplió una función lastímera y burlesca. El manto de Verónica era un velo, mismo que utilizaban muchas mujeres en Jerusalem para cubrir su cabeza. Los clavos, aunque en este caso podemos

1 Luciano Nanni, *El silencio de Hermes* (Morelia: UMSNH/ Silla vacía editorial, 2019), 26.

2 Gunnar Samuelsson, *Crucifixion in Antiquity* (Alemania, Mohr Siebeck, 2013), 3.

3 Dr. Diocles A. Revidatti, *Y todo esto por nosotros, La ciencia médica frente a la pasión de nuestro Señor Jesucristo* (Buenos Aires: Editorial San Pablo, 2006), 58.

notar que eran de una dimensión más grande de lo habitual, son una herramienta utilizada en distintos oficios, principalmente en la carpintería, mismo oficio que ejercía Jesucristo y José, su padre. La columna de la flagelación, la que actualmente se encuentra en la Santa Praxedis y es el motivo pintoresco de los artistas a partir del Concilio de Trento mide unos 60 centímetros⁴, una altura y forma específica para su uso: atar las manos de una persona y exponer su espalda a sus verdugos.

Se han planteado hasta este momento las reliquias como entidades y en su forma de objeto. Pero, ¿Caben aún, estas mismas, al ser consideradas como reliquias, en el mismo concepto de objeto o herramienta? o en todo caso, ¿hay algún otro concepto que se adecue de mejor manera a nuestro objeto de estudio? Antes se han abordado nuestras reliquias como imagen, pero esta condición no basta para ser llamadas obras de arte. Martín Heidegger (1960), en su ensayo *El origen de la obra de arte*, distingue entre la cosa (refiriendo en este caso al utensilio, objeto y la mera cosa de la naturaleza), y la obra de arte, marcando como punto de confluencia que los utensilios y la obra de arte han sido creados por las manos del hombre⁵, sin embargo, las separa al decir que una obra de arte surge de la actividad de un artista⁶, distinguiendo de esta manera al sujeto funcional, el artista, quien de manera consciente produce y nombra como arte a una pieza⁷.

Tómese en consideración, para abordar estos dos conceptos, lo sensorialmente aparente, su materia y su forma. En el caso de los objetos, Heidegger menciona lo siguiente:

4 Rosario Cerdeña e Ignacio Hernández, "Noticias Históricas Sobre la Imagen de Cristo atado a la Columna de la Flagelación," *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 14 (2001), 209.

5 Martín Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Madrid: Alianza, 1996), 8.

6 Ibid., 1.

7 Nanni Menetti, *L'artista non ha mai avuto mani* (Passian di Prato: Campanotto editore, 2012), 26-31.

“la forma determina el ordenamiento de la materia. Y no sólo esto, sino también hasta el género y la elección de la misma (...) Además, esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano dependiendo del uso al que se vayan a destinar”⁸.

Es por esto que se selecciona una materia rígida y duradera para los clavos, para que pueda soportar el choque con un martillo y se le da una forma angulada en la punta para poder atravesar las fibras que forman la madera. De ser creado con materiales endebles como el oro, lo que proporcionaría un carácter de adorno, este objeto no podría cumplir la función para la cuál será destinado.

Pasando estos mismos elementos al ámbito artístico, Heidegger afirma enseguida que:

“La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte bajo cualquiera de sus modalidades. (...) Forma significa aquí la distribución y el ordenamiento de las partículas materiales en los lugares del espacio, de lo que resulta un perfil determinado”⁹.

Si bien Heidegger no es un autor contemporáneo, la hermenéutica¹⁰ contemporánea no lo considera lejano. A pesar de ello, estos criterios en el ámbito del arte, no se ven de manera clara en casos como el *ready-made* o el arte conceptual, donde no se puede diferenciar al objeto de una obra de arte por medio de los sentidos o por su estética¹¹, pero este tema será tratado más adelante (capítulo 3.1). No obstante, es útil para compararlas con las primeras manifestaciones artísticas aceptadas por la iglesia y posteriormente en obras donde las reliquias aparecen representadas o

8 Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 9.

9 Ibid.

10 Luciano Nani, *El silencio de Hermes*, 51.

11 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of art* (New York: Columbia University Press) cit. en Luciano Nani, *El silencio de Hermes*, 85.

replicadas de manera bidimensional y tridimensional.

Si, por ejemplo, los clavos que generaron los estigmas en el Galileo fueron concebidos por su fabricante como un objeto con un fin utilitario en su aparecer en la cultura, en su vivir y pertenecer a esta entra a interpretación de la gente. Traduciendo esto a las intencionalidades descritas por Umberto Eco¹², la intención del autor (intentio auctoris) de crear un objeto utilitario se ve traspasada por la intención del usufructuario (intentio lectoris), que es la dada por cultura, los devotos católicos, la iglesia como institución, y todo usuario que conciba estos objetos con fines celestiales y que se alejan de su fin pragmático original, pues estos ya no son utilizados.

La esencia u origen de este objeto, de estos clavos, que en términos de Heidegger es “aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es”¹³, debería ser la misma. La materia de los clavos sigue siendo la misma, y su forma, a pesar del deterioro, aún es parecida a la de otros clavos.

Blanchot, años antes que el libro antes citado de Heidegger, menciona que “El objeto no anuncia jamás aquello que es, sino para lo que sirve”¹⁴. De esta manera, al ver un clavo deviene directamente la acción de clavar, no de adorar, como sucede con los clavos considerados como reliquias. Volviendo a la esencia, Plazaola (2007) diferencia esta en la obra de arte de la del objeto diciendo que “En la auténtica obra de arte, la existencia pregona su *esencia*; hay una manifestación del ser. En el objeto útil, lo que se anuncia es su finalidad”¹⁵, coincidiendo en esto último con Blanchot, y prosigue:

12 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, (Barcelona: editorial Lumen, 1992), 16.

13 Martín Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 1.

14 Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Madrid: editora Nacional, 2002), 251.

15 Juan Plazaola, *Introducción a la Estética* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2006), 435.

“El objeto útil, (...) no sólo no implica referencia alguna al que lo hizo, pero ni siquiera a sí mismo; es un artefacto que desaparece enteramente en su uso, remite a *lo que hace*, a su valor útil”¹⁶.

trayendo a rendir cuentas a un creador, un autor, que en el caso del objeto útil desaparece, queda descartado por su misma obra.



Fig. 4: Clavos Santos presentados por en el Vaticano junto a su relicario.

Si asumimos estos clavos como un objeto de diseño, Guy Julier diría que “Un objeto que no invita a su uso, pero cuyo parecido con uno que sí lo hace sirve como coartada para su esencia decorativa”¹⁷. Si bien algunas de las reliquias se exponen con luces cenitales y relicarios con acabados brillantes, la función decorativa dentro de una iglesia no es su motivo principal, sino lo que la posesión de esta reliquia representa para la iglesia. Retomando y conjuntando esto con la cita de Plazaola, no es a su creador a quien responden estas reliquias, ni tampoco a sí mismas como objeto, sino que remiten directamente a

16 Ibid.

17 Guy Julier, *La cultura del diseño* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013), 234.

la entidad que activó en ellas estos supuestos poderes milagrosos y al momento y acción en el que les fueron dados. Esto es coherente con la característica narrativa que exigía la iglesia en las primeras imágenes aceptadas de Cristo, como se revisó en el primer capítulo.

Cuando se menciona anteriormente que las reliquias como objeto no responden a sí mismas es con la finalidad de mostrar su separación de estas con la obra de arte, pues en palabras de Étienne Souriau “La obra de arte se significa a sí misma”¹⁸. A pesar de que no será sino hasta el siguiente capítulo donde se aborde el tema de los signos y significaciones, es pertinente distinguir aquí los factores por los que Heidegger considera al utensilio en un punto medio entre la cosa y la obra de arte, siendo, en este caso específico “cosa” o “la mera cosa” lo de una naturaleza sin intervención directa del hombre en su forma, pues más adelante destaca que “Todas las obras poseen ese carácter de cosa”¹⁹.

Se ha enunciado que durante el contacto que estos objetos tuvieron con Jesucristo es que pasan de ser objetos utilitarios a ser reliquias, y que es también durante este proceso que estos fueron dotados con supuestos poderes milagrosos. Estas acciones remiten directamente, si se trasponen al arte, a la obra de Marcel Duchamp. Tomando el escurrobotellas como ejemplo, Luciano Nanni menciona que este “no se convirtió en arte en virtud suya, sino gracias a la poética de Duchamp que lo tomó del negocio del cantinero y lo dislocó en una galería de arte”²⁰, así como unos simples clavos no dejaron su esencia de objeto por sí mismos, sino a través no solo del contacto de la pieza con el Galileo, sino en virtud también de la iglesia que tomó estos objetos y los colocó para su adoración frente a un público, en este caso sus devotos, en eso consistió la dislocación de estos.

18 Etienne Souriau, *Clefs pour l'Esthétique*, (Francia, Seghers, 1970), 117.

19 Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 2.

20 Luciano Nanni, *El silencio de Hermes*, 26.

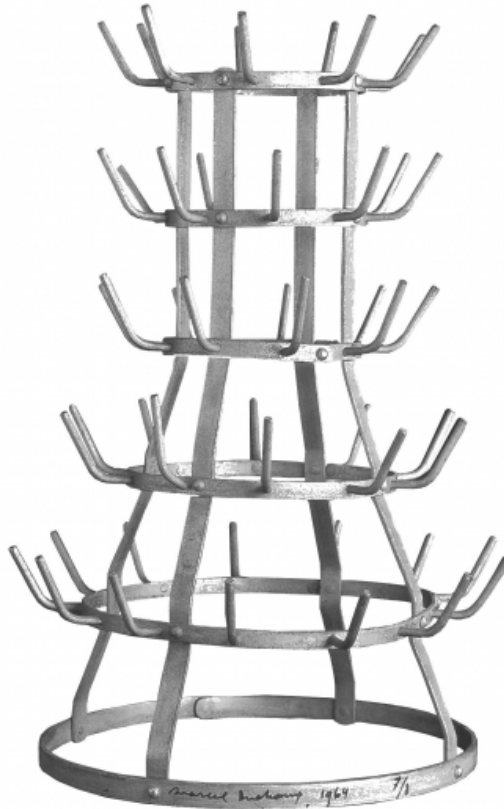


Fig. 5: *Escurrebotellas*, de Marcel Duchamp (1914).

La transición de estos objetos no queda solo en su nombre o en su función, también lo es en su significación, la dada por su contexto. Su estado de objeto fue cambiante, ¿Su estado de reliquia será cambiante también? ¿Pueden después de ser adoradas tener otro fin? Heidegger considera que a diferencia de una mera cosa, como un bloque de granito²¹, una obra de arte está acabada, y acota lo siguiente:

“Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido -llevar algo consigo- es lo que en griego se dice *sumb·llein*. La obra es símbolo.”²²

mencionando otro de los conceptos entre los que transita nuestro objeto de estudio: el símbolo.

21 Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 4.

22 *Ibid.*, 3.

II.2 Entre el signo y el símbolo

El signo, así como sus partes, se han nombrado y estudiado en diversas ramas de la ciencia y la filosofía, siendo la semiótica y la lingüística las que le competen a esta investigación.

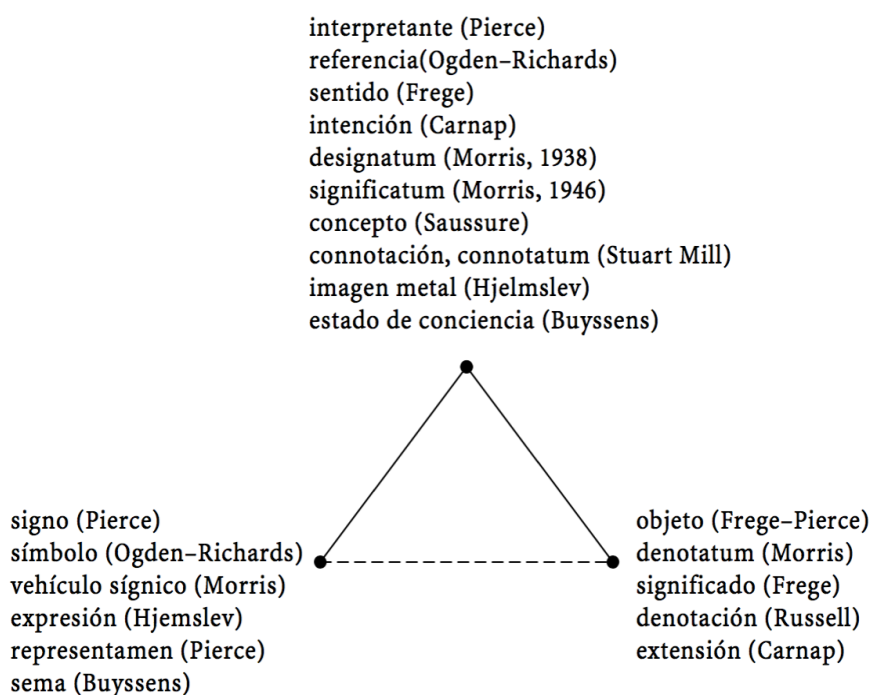


Fig. 6: Esquema de Umberto Eco en *Signo*.

Al hablar de signo es cauto acotar a qué tipo de signo se refiere, pues como considera Umberto Eco, todo lleva el carácter de signo intrínseco²³. Para destacar la magnitud a la que se puede referir con el signo, se puede tomar como ejemplo que el ser humano es capaz de comunicarse gracias a sistemas de signos. En lingüística, el signo se estudia como los conceptos expresados a través de una imagen acústica, como la palabra, y estas emisiones fónicas son representadas por procesos visuales, otros signos, el alfabeto, los signos diacríticos, el braille, etc²⁴. Y puesto que el carácter de signo está en todo, también lo está en nuestro objeto de estudio.

23 Umberto Eco, *Signo* (Barcelona: Editorial Labor, 1988), 11.

24 Ibid.

Umberto Eco realiza a través de distintos diccionarios una compilación de 20 acepciones en uso y desuso de la palabra signo, de las cuáles una o más de las reliquias que son estudiadas pueden entrar dentro de su significado.

La acepción que ha sido tratada con más profundidad es la número 3, donde se acota que un signo puede ser “Cualquier trazo o huella visible que deja un cuerpo sobre una superficie”²⁵. Como ha sido visto desde el primer capítulo, y como menciona Hans Belting acerca de las *reliquias por contacto*, nuestro objeto de estudio muestra evidentes signos marcados durante los episodios de la pasión de Cristo. El galileo dejó signos en las reliquias.

Contrapuesto a lo anterior, algunas de estas mismas reliquias se usaron para causar signos en el cuerpo de Cristo, utilizando la segunda acepción que es mencionada: “Imperfecciones físicas, sobre todo leves, tales como cicatrices, etcétera, por las que resulta más fácil el reconocimiento de una persona (...)”²⁶ a la cuál podemos asociar también con la sexta acepción: “elemento distintivo, impreso en alguien o en alguna cosa, para poderlo reconocer. Marca”²⁷. Tomando a la persona en cuestión como el rey de los judíos, un signo que se le atribuye son los estigmas en sus manos, causados por los clavos santos; así como las laceraciones de su espalda, causadas por el azote romano; las heridas en su cráneo, atribuidas a la corona de espinas; y la perforación en sus costillas a causa de la lanza de Longinus. Las reliquias dejaron signos en Cristo.

25 Ibid., 13.

26 Ibid.

27 Ibid.



Fig. 7: Fragmento de *El descendimiento*, Roger Van Der Weyden (1443).

Mencionada en desuso, una de las acepciones que se intuyen con mayor proximidad a lo revisado anteriormente, es la vigésima: “Cualquier acontecimiento natural asumido como manifestación de una voluntad oculta, una intención divina, una fatalidad, un poder mágico”²⁸.

El contacto divino a través del cuál se transfieren los poderes adjudicados a las reliquias, así como la misma manifestación de Dios a través de un hombre en la tierra o la aparición del santo rostro en el manto de Verónica, formarían parte de este sentido desempleado de la palabra signo. Se manifiestan signos en las reliquias.

La doceava acepción, en la cual inclusive se menciona a una de las reliquias de la pasión, se relaciona directamente con la octava:

*“Símbolo, entidad figurativa u objetual que representa, por convención o a causa de sus características formales, un valor, un acontecimiento, una meta o cosas similares; así, la cruz, la hoz y el martillo, la calavera”*²⁹

*“Cualquier expresión gráfica, punto, línea, recta, curva y otras similares adoptada convencionalmente para representar un objeto abstracto. (...) En determinados contextos se llama también símbolo”*³⁰

28 Ibid., 14.

29 Ibid., 13.

30 Ibid.

En estas dos acepciones podemos notar la palabra símbolo como aparente sinónimo de signo. La cruz es el símbolo más conocido del catolicismo, pues representa (entre otras cosas) el momento cumbre de la pasión de Cristo. Coincidiendo en este punto con Marie Langer, quien considera que el símbolo llega a ser “todo artificio que nos permita elaborar una abstracción”³¹, el símbolo de la cruz abstrae en dos trazos perpendiculares no solo la Vera Cruz, sino a Cristo, al templo, la iglesia y la religión católica misma, como veremos más adelante. Las reliquias representan signos y/o símbolos y se representan en signos y/o símbolos.

Abordando desde el punto de vista semiótico a la Vera Cruz, el objeto cargado por Cristo durante el viacrucis y en el cuál fue crucificado en el Calvario o Gólgota (que presume ser el mismo que la reliquia) sería el *semainon*, el signo como entidad física. El *pragma*, a lo que refiere el signo, puede ser asumido tanto como Cristo, al volver a ser una entidad física, como al momento en que la carga durante el Viacrucis o la misma crucifixión, al ser un acontecimiento o acción. Mientras que el *Semainomenon*, al no representar una entidad física, sería en este caso la religión católica.³²

Retomando la undécima acepción de la palabra signo, los grafemas son también un signo³³, por ende, la manera en que son nombradas las reliquias lo son. Así como el ejemplo utilizado por Umberto Eco “El caballo presente, o todos los caballos que han existido, que existen y que existirán en el mundo, se indican como referente del significante /caballo/”³⁴. Al utilizar el término *clavo* para referirnos a la reliquia de la pasión, estamos refiriendo no solo a estos, adorados y privados de su función pragmática

31 Marie Langer, *Feeling and Form*, (Nueva York, Scribner's Sons, 1953) op. cit. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte* (Barcelona, Ediciones Paulos Ibérica, 1985), 14.

32 Estos conceptos han sido abordados desde la antigua Grecia, pero aquí se toman los términos como los describe Umberto Eco.

33 Umberto Eco, *Signo*, 13.

34 *Ibid.*, 25.

a través del adorno de dos ángeles dorados y con pedrería incrustada, sino que a su vez a todos los clavos, aquellos que, como hemos visto, denotan su función de herramienta y carecen, fuera del mundo del arte, de una función estética. Como menciona Luciano Nanni:

“nuestro lenguaje no nombra nunca los cuerpos (los objetos, los sujetos empíricos o invariantes extrafuncionales [...]) solos, en absoluto, sino en la identidad que tienen dentro de alguna práctica.”³⁵

Es entonces, la palabra **clavo** para Nanni, utilizada para aquel objeto que cumple la función de clavar. A pesar de que esta reliquia se presume que clavó los pies y manos de Cristo a la Vera Cruz, su función ha sido modificada, así como su misma apariencia. Al nombrar los objetos por la relación que mantenemos con ellos, la apelación de esta reliquia sugiere solo la función que tuvieron durante el episodio de la pasión³⁶.

Dentro de la lingüística, es la pragmática quien considera al signo desde esta perspectiva mencionada, “en relación con sus propios orígenes, los efectos sobre sus destinatarios, la utilización que hacen de ellos”³⁷. Sin embargo, dentro de esta misma ciencia podemos considerarlo desde otros puntos de vista. Entre estas, la sintáctica, la cuál no se considera pertinente para los objetivos de esta investigación, pues fuera de su asociación con la palabra “santos, santa” que hemos visto, no es de interés la estructura interna de estos signos. La semántica, sin embargo, sí será necesaria al buscar abordar nuestro objeto de estudio como un signo dentro del campo del arte en el siguiente capítulo.

35 Menetti, L'artista non ha mai avuto mani, 27.

36 Pese a esto, es fácil de evidenciar el sujeto funcional al que se refiere acotando su condición: nombrándolas reliquia o adjuntando una palabra adjudicativa a la divinidad (clavos santos, santa faz).

37 Umberto Eco, *Signo*, 28.

II.3 Entre el signo y la significación de la obra de arte

Se han revisado las reliquias de la pasión a partir de valores que llevan de manera intrínseca, como su condición de imagen religiosa, de objeto, de signo, símbolo y de obra de arte. En el presente capítulo convergen dos de los conceptos anteriores para plantear de qué manera es posible considerar a estas reliquias, a pesar de carecer de una voluntad artística, como obras de arte.

Tanto los Historiadores del Arte, como los semiólogos, coinciden en la voluntad artística como requerimiento indispensable para la creación de una obra de Arte. Desde Riegl, retomado por Omar Calabrese, quien la nombra *Kunstwollen*, se afirmaba que “ el desarrollo de los estilos artísticos no depende de presuntas «decadencias» o «alzas» de elementos precedentes o innovadores, sino más bien de momentos precisos de «voluntad artística»”³⁸. Coincidiendo con lo revisado en el capítulo segundo de este trabajo, donde se ha abordado la intencionalidad que Heidegger considera primordial para diferenciar un objeto de una Obra de Arte.

Entrando al Arte Contemporáneo, aunque el autor sostenga que no solo se refiere a artistas actuales, sino también artistas del pasado, Luciano Nanni considera esta voluntad artística la única función del artista: declarar o bautizar algo como arte, a pesar de no ser labrada por sus manos³⁹, como ya ha sido mencionado en el caso del *ready-made* de Marcel Duchamp, en quien profundizaremos más adelante. Así, si para nuestro autor basta una declaración de esta intencionalidad para cambiar el estado o el sujeto funcional y pasar de un objeto cotidiano a

38 Calabrese, *El lenguaje del arte*, 52.

39 Menetti, *L'artista non ha mai avuto mani*, 26.

una obra de arte, dentro de las reliquias, surgen las siguientes cuestiones: ¿Es Cristo quien cambia la condición de objeto a la de reliquia a través de su contacto? o ¿Es la Iglesia como institución la que al declararlas como reliquias cambia esta función? A pesar de que no corresponde a esta investigación responder a estas interrogantes, merecen la pena ser mencionadas para reiterar que no es en su aparecer, sino en su vivir el momento que estos objetos pasan a ser reliquias.

Abordando ahora el signo dentro del arte, para la significación de las obras Panofsky distingue tres niveles:

*“el «sujeto primario y natural» (dividido a su vez en «factual» y «expresivo»), que consiste en el reconocimiento sólo de formas; el «sujeto secundario o convencional», que consiste en la determinación de los temas de una obra y de su combinación; el «significado intrínseco o contenido», que consiste en la determinación del comportamiento de fondo que en un período, en una nación, en una clase, en una cultura, condiciona al artista y es simbolizado en la obra”.*⁴⁰

Si las reliquias de la pasión fueran abordadas como obras de arte a partir de estos tres niveles, el significado intrínseco o contenido equivaldría al *semainomenon* que menciona Eco, abordado en el capítulo anterior, pues para esta nación y esta cultura, donde se produce esta investigación, evangelizada por españoles, la religión católica se encuentra intrínseca dentro del signo o símbolo de la cruz, por ejemplo.

Parece imposible el asumir las reliquias de la pasión como cualquier otro sujeto funcional, tanto el regresarlas a su calidad de cosa u objeto pragmático, como el asumirlas y abordarlas como una obra de arte, pues, como se menciona en *El silencio de Hermes*: “Una vez que una cultura dada, por ejemplo, la nuestra, ha dado sentido a la descripción, la negación de la descripción se convierte, en su interior, imposible”⁴¹. Así pues, a

40 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, (Madrid, Alianza Editorial, 1979) op. cit. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, 39.

41 Luciano Nanni, *El silencio de Hermes*, 26.

estos artefactos se les ha dado en la cultura católica la descripción de que son aquellos objetos que participaron en los episodios trágicos de la pasión, que tuvieron contacto con un profeta que estableció los principios de una religión, y como tales son asumidos.

No objetando a Luciano Nanni, puesto que posteriormente el mismo autor plantea el deshacerse de estas descripciones dadas a través del arte, Panofsky considera lo cambiante que es la cultura, así como los entes que son envueltos por ella:

*“algunas cosas, pongamos las figuras culturales, se transforman con el correr de la historia en realidades artísticas, cosa que no fueron anteriormente; algunas que antes eran arte han dejado de serlo”.*⁴²

Así como nuestro objeto de estudio ha cambiado su condición de objeto utilitario a condición de reliquia; fue la cultura quien determinó cambiar la función para la que fueron concebidas, replantear la descripción de estos objetos e inclusive, como se plantea en “El artista nunca tuvo manos”, bautizarlas y sacarlas de lo cotidiano.

Profundizando en el tópico de la interferencia de la cultura en la significación, es necesario para un signo una correspondencia⁴³, que en el caso de nuestro objeto de estudio, en su sujeto funcional reliquia, son los devotos, quienes de manera convencionalizada han significado y atribuido funciones a sus objetos santos, tales como las cualidades milagrosas o la veneración que se genera alrededor de ellas. Nos referiremos a estos interpretantes como el sistema semántico global de las reliquias:

42 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, (Madrid, Alianza Editorial, 1979) op. cit. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, 37.

43 Eco, *Signo*, 171

“Todo interpretante de un signo es una unidad cultural o unidad semántica. Estas unidades se constituyen de manera autónoma en una cultura, en un sistema de oposiciones cuya interrelación global se llama sistema semántico global.”⁴⁴

A diferencia de la declaración de intencionalidad de un artista (Kunstwollen), o como referimos anteriormente a ella, *intentio auctoris*, Luciano Nanni acuña un término que refiere a esta mencionada intención de la cultura: *intentio culturae u intentio loci*⁴⁵. La cultura se convierte en el lector de una obra, pues asumiendo el arte como una lengua o lenguaje, con signos y codificaciones propias de este mundo, Saussure afirma que ninguna lengua está completa en un solo hablante, sino en un conjunto de hablantes. Aún diciendo esto, diversos críticos proponen a todas las interpretaciones a un mismo nivel de validez; inclusive la interpretación que da el artista sobre su misma obra tiene la misma validez que la que le atribuya un crítico o un espectador de la misma⁴⁶.

La lectura de las reliquias de la pasión, generada por la cultura, que anteriormente nombramos como correspondencia, es posible a través de un código:

“En el signo, el significante se asocia al propio significado por decisión convencional, y por lo tanto, basándose en un código. (...) Para que haya código es indispensable que haya correspondencia convencionalizada y socializada, no importa en qué forma constrictiva, en qué extensión de campo ni por cuánto tiempo.”⁴⁷

Dicho código, podemos asumir, son los dogmas católicos, entre ellos, la recopilación de los evangelios que narran la vida de Jesucristo. La primera parte del Nuevo Testamento constriñe a la cultura a un imaginario

44 Ibid., 177.

45 Luciano Nanni, *El silencio de Hermes*, 38.

46 Ibid., 33.

47 Eco, *Signo*, 171.

colectivo en el que se dan por hecho los sucesos narrados sobre la pasión de Cristo y acuerda (o convencionaliza) la idea de que nuestro objeto de estudio tuvo una participación dentro de dichos sucesos, por lo tanto los carga de los atributos y significaciones mencionadas.

Así como el escurrebotellas de Duchamp no se convirtió en arte en virtud del mismo objeto o signo, sino como considera Luciano Nanni (completando la cita del capítulo *Entre el objeto y la obra de arte*): "(...) gracias a la poética de Duchamp, que lo tomó del negocio del cantinero y lo dislocó en una galería de arte, delegándolo para funcionar como su *correlativo objetivo*"⁴⁸, se revisarán distintas propuestas en las que el objeto y el signo se vea dislocado.

48 Nanni, *El silencio de Hermes*, 27.

III. El objeto y su dislocación en algunos artistas relevantes en el arte contemporáneo

En el presente capítulo se revisará cómo ha sido abordado el objeto en los periodos más recientes de la historia del arte. La selección de los artistas propuestos se presenta a partir de la investigación y como un apoyo a esta. Si bien, en estos se identifica una relación con los conceptos planteados, no se relacionan o influyen con la producción del portafolio que sustenta esta tesina.

Alain Badiou separa esta en clasicismo, romanticismo, arte moderno y arte contemporáneo¹. Si bien, para la producción del portafolio que plantea esta investigación es de mayor interés el último de estos, se añadirá también un apartado en torno a la manera de aproximarse al objeto dentro del modernismo; con la intención de contraponer y revisar las diferencias en la manera de acercarse al objeto.

Tanto en el clasicismo como en el romanticismo, Alain Badiou considera que “hay algo sagrado en la obra de arte”², y que esto está ligado una “infinitud trascendente”³. Así mismo, genera un vínculo entre el arte romántico y el moderno, afirmando que ambos presentan una novedad de las formas y afirman el movimiento creador⁴. Una constante que une también a estos tres periodos, menciona el filósofo, es la “idea de la eternidad de la obra”⁵, desde sus materiales está previsto que sea una obra para la posteridad. Sin embargo, del modernismo resalta que abandona

1 Badiou, Alain. 2013. “Las condiciones del arte contemporáneo”. Disertación. UNSAM

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

la mencionada trascendencia, así como lo sacro, para convertirse en “un testigo terrestre de lo real”⁶. Es entonces que se aborda como temática pintoresca lo cotidiano, ya no solo aquello que se asume infinito o divino.

Ahora, en el arte contemporáneo, Alain Badiou plantea que se retoma lo sagrado e incluso se vuelve espiritual, pero renuncia a la permanencia de la obra⁷, los materiales usados o los objetos escogidos para presentarse, en el caso de la instalación y *ready-made*, tienen una temporalidad finita entonces. Alain Badiou asocia a la austeridad de los monjes para acercarse a dios a la austeridad de formas que plantean los artistas dentro del arte contemporáneo.

Es entonces, a partir de estos dos últimos periodos, que se aproximará a la manera de abordar el objeto de ciertos artistas, a partir de estos conceptos y otros tratados a lo largo de la investigación. Dentro del modernismo se ha considerado pertinente el hablar específicamente del surrealismo a través de uno de sus mayores exponentes, Magritte. Este artista se abordará únicamente como un preámbulo a una forma de producir anterior al arte conceptual. También como antecedente de una manera de retomar el objeto, pues, como comenta Julia Barroso al hablar del objeto durante este periodo: “la figuración se plantea como recurso para desarrollar una visión inédita del significado de los objetos”⁸, siguiendo el esquema planteado por Alain Badiou acerca de la novedad de las formas propia del modernismo.

En cuanto al arte contemporáneo, se revisará a través de dos artistas, Joseph Beuys y Marcel Duchamp. Si bien, estos llegaron a ser englobados por distintos movimientos, desde el dadaísmo en el arte moderno, hasta fluxus y el arte conceptual, es difícil situarlos en una corriente, pues sus propuestas visuales y teóricas (en el caso de Joseph Beuys) escapan de lo que se había propuesto hasta ese momento. De dichas

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Julia Barroso V., *Tema, Iconografía y Forma en las Vanguardias* (Asturias: Editorial Castrillón 2005), 12.

propuestas, Vásquez acota sobre su fisicidad lo siguiente: “la obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto, en una suerte de desmaterialización del objeto artístico”⁹. Entonces, a pesar de estar abordando y nombrando los objetos aparentes en las obras, no se habla del objeto en sí mismo. El objeto pasa a ser, como se abordó anteriormente con Umberto Eco, el semainón, mientras que en aquellos conceptos e ideas, los encontramos el semanomenón y el pragma, que es lo que interesa leer en tal objeto.

III.1. Magritte

Nacido en 1898 en Lessines, Bélgica, Magritte admite haber bebido de una variada fuente de autores, entre ella se señalan a Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Baudelaire, Duchamp, Hegel y Heidegger¹⁰, quien ya ha sido citado antes. También es influenciado por la pintura metafísica de Giorgio de Chirico; Javier Cabo narra que después de conocer a este autor, queda tan impresionado que en 1929 se une al recién fundado movimiento surrealista junto a Max Ernst, Salvador Dalí, Andre Breton, Joan Miró, etc., en París, Francia¹¹.

A través de un estilo formalmente académico, Magritte presenta usualmente pocos elementos en el cuadro a diferencia de sus contemporáneos mencionados. De esto, Cabo menciona que “si el estilo y los objetos son corrientes, nunca sucede lo mismo con la forma de presentarlos”¹², refiriendo a la selección de objetos cotidianos que arrastra

9 Adolfo Vásquez Rocca, “Arte Conceptual y Post-conceptual”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, no. 37 (20013), <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view-File/42567/40468> (consultado el 10 de Febrero de 2022)

10 Daniel Gihovani Toscano López et al., “Michel Foucault y René Magritte: algunas afinidades electivas”, *Folios: revista de la Facultad de Humanidades* 90, no. 30 (2009), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3819114>, (Consultado el 16 de mayo de 2022).

11 Javier Cabo V. et al., “Magritte, Lecciones de surrealismo”, *ADAXE*, ISSN 0213-4705, n.11 (1995), 7-26.

12 Ibid, 10.

la obra de este a lo largo de su carrera, como pueden ser los espejos y vidrios, la manzana, el huevo, el peine, utensilios de cocina, una jaula, por mencionar algunos de los inanimados que forman parte de su repertorio. El hablar de un estilo corriente que refiere alude al academicismo antes mencionado, pues este es solo un pretexto para poder abordar la temática que cargan sus obras; la obra nos saca de ella y nos regresa al mundo a replantearnos las posibilidades que propone. Inclusive, sobre la cuestión del estilo, los escritos publicados de Magritte critican ese aspecto de sus contemporáneos, los pintores modernos, de la siguiente manera:

“Un gran error es la causa de las búsquedas desesperadas de la mayor parte de los pintores modernos: quieren dar a priori el estilo–aspecto de un cuadro; ahora bien, este estilo es el resultado fatal de un objeto bien hecho: la unidad de la idea creadora y de su materialización”¹³.

Concordando con la visión expuesta de Alain Badiou, de la preocupación por el movimiento creador y la novedad de las formas en este periodo. En diversos artistas del surrealismo podemos ver que se aproximan al objeto, como menciona Vásquez Rocca, al “exagerar la funcionalidad, de enfrentar a los objetos al absurdo de su función en una irrealidad poética”¹⁴, como lo es en el caso de los cajones que aparecen en *Jirafa en llamas (1937)*, o inclusive los relojes de *La persistencia de la memoria (1931)*, ambas de Salvador Dalí, cuestionando la materia y la forma de los objetos. En el caso de Magritte, esta funcionalidad es contraria a lo aprendido acerca de los objetos: “la temática de Magritte se basa en la alteración del espacio, las figuras y los objetos alterando sus propiedades o presentándolos de modo contradictorio con sus funciones habituales”¹⁵. Esto podemos percibirlo, por ejemplo, en la manera que en repetidas ocasiones aborda los espejos y vidrios. La manera en que los vidrios de las ventanas guardan la imagen que solían enmarcar detrás al abrirse, en

13 Sanouillet. *Marcel Duchamp, Escritos*, 7.

14 Rocca Vásquez, Adolfo (2009). *Arte Conceptual y Post-conceptual*. Societarts. Revista de artes, ciencias sociales y humanidades.

15 Cabo V., “Magritte, Lecciones de surrealismo”, 11.

el caso de *El telescopio* (1963), o inclusive al fragmentarse en esquirlas, en el caso de *La clave de los campos* (1936), altera las propiedades de estas materias y cabe en esta irrealidad poética antes mencionada. En su obra *Para no ser reproducido* (1937)

se aprecia a un caballero frente al espejo de un tocador, sin embargo, se rompe la lógica que se tiene interiorizada acerca del funcionamiento de un espejo: reflejar aquello que tiene enfrente. En este caso, dicho espejo refleja aquello que no ve, que a su vez se vuelve lo único que nos permite ver, destacando de esta manera otro de los temas principales de su obra: el misterio.

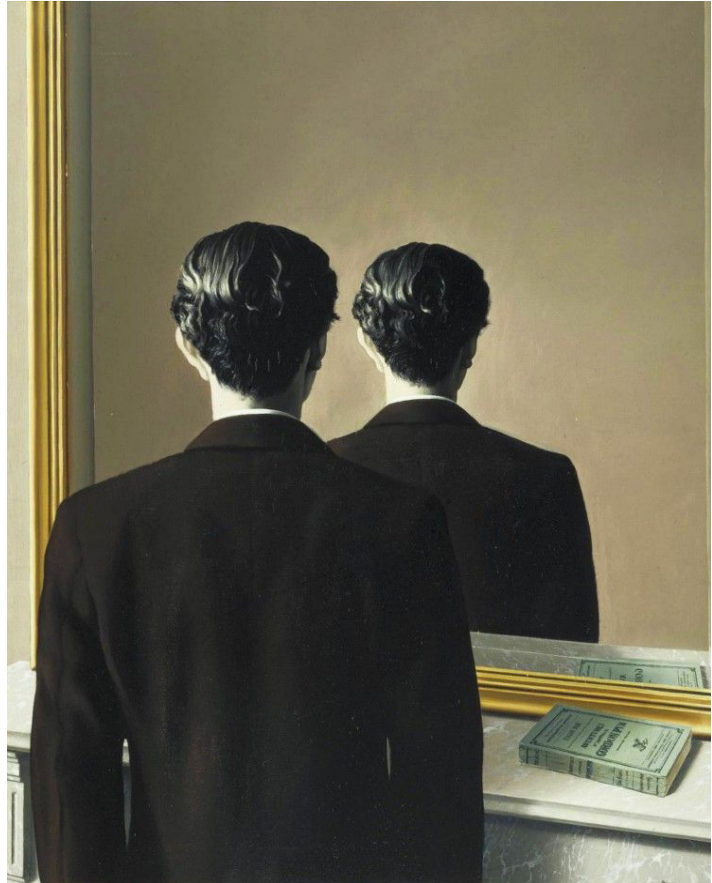


Fig. 8: *Para no ser reproducido* (1937)

Paquet menciona: “el propósito de Magritte es siempre sacar a la luz lo que queda oculto por lo visible”¹⁶, lo que es bastante evidente en obras como *El 16 de septiembre* (1956), o *The banquet* (1958), en las cuales se rompen las propiedades y la fisicidad de los árboles al transparentar la luz de el sol y la luna, respectivamente.

Por otro lado, Deleuze, destaca en la percepción de la obra del artista belga el destruir de un sentido común y de cómo se han asignado identidades¹⁷. Vinculando esto con el tema de la presente investigación, a pesar de pertenecer a la parafernalia católica seguimos identificando el

16 Paquet, M., *Magritte* (Köln: Taschen. 2000), 55.

17 Deleuze, G. *Lógica del sentido* (Barcelona: Editorial Bote de Vela, 1970), 61.

objeto como fue creado y lo seguimos nombrando como tal, sin embargo, es la manera en que se aborda dicho objeto lo que rompe con esta identidad y cómo el objeto ya no denota su función pragmática inicial. Además de generar este mismo misterio al estar oculto por el adorno.



Fig. 9: *The banquet* (1956)

III.2. Marcel Duchamp y los signos vacíos del *ready-made*

Henri-Robert-Marcel Duchamp nació el 28 de julio de 1887 cerca de Blainville, Francia. Proveniente de una familia acomodada, sus hermanos Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, eran también artistas.¹⁸ Al igual que Magritte, rondó por varios estilos, siendo sus primeras pinturas de corte post impresionista y hasta 1912 estaban relacionadas con el cubismo. Es en 1914 que presenta sus *ready-mades*, objetos en los que se centra esta investigación, tanto por el interés de esta, como por la importancia que tuvieron en la historia del arte al atacar al arte mismo.

El concepto de lectura dentro de la obra de Marcel Duchamp cobra un peso importante dentro de la historia del arte:

“La obra de Duchamp nos muestra, en definitiva, tanto en una vertiente plástica como conceptual, las infinitas posibilidades de «lectura de lo real». En Duchamp encontramos el centro de gravedad de una concepción de las operaciones mentales y artísticas abierta a una lectura de lo real como diverso y plural, a una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo.”¹⁹

Así como se revisó en el segundo capítulo al abordar a Plazaola, de cómo una herramienta te saca del objeto y te direcciona inmediatamente hacia su función, en el caso de Duchamp, el objeto te arroja a distintas vertientes y conceptos fuera del objeto. Si bien, el objeto es la parte visible desde la cuál nos aproximamos a sus obras, nuestro ya mencionado autor nos dice que “La obra de arte no solo se da a ver, sino se da a entender, se ofrece como asunto del pensamiento y esto en la medida en que se sustrae al régimen de la visibilidad”.²⁰

18 Michel Sanouillet, Paul Matisse, *Marcel Duchamp, Escritos* (Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2012), 23.

19 Rocca Vásquez, Adolfo. “Arte Conceptual y Post-conceptual”.

20 Ibid.

En palabras de Duchamp, “El espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo”²¹. Es a partir de esto que se afirma que la obra del artista francés tiene menos que ver con lo perceptible e inmediato que el espectador tiene delante y más con los vínculos que este espectador establezca con el mundo. Esta característica tiene coherencia con lo abordado acerca de las reliquias de la pasión, por ejemplo, en el caso de la Vera Cruz y cómo esta redirecciona a sus usuarios al momento del Viacrucis, en lugar de analizarla a partir de sus características y propiedades físicas y pensar en su fin pragmático original. Los clavos de Cristo no invitan a su uso, así como tampoco lo hace el escurrobotellas.



Fig.10: Marcell Duchamp, *Fountain..*

Marcel Duchamp, apelado como padre del *ready-made*, tiene un punto de vista crítico del arte y lo expone desde el arte con obras célebres, tal es el caso del mingitorio, firmado como “R. Mutt” en 1917, o la ya mencionada al abordar la voluntad artística: el escurrobotellas. Ambas

21 Sanouillet. *Marcel Duchamp, Escritos*, 7.

obras comparten la característica de ser el objeto mismo, tal y como lo encuentras en un departamento de muebles para baño o en la cantina respectivamente, con su naturaleza intacta.

A pesar de que su naturaleza permanezca inmutada, Duchamp se valía de la disposición de sus obras en el espacio para cancelar la función pragmática de estos objetos. El mingitorio, por ejemplo, se expone de manera horizontal, desplazado de la manera en que lo encontraríamos en un baño. Esta manera de abordar el objeto es a lo que Luciano Nani le atribuye el cambio de función: “Debe su artisticidad simplemente a su dislocación (al definirlo como arte, Duchamp ha desplazado su colocación y por tanto su función y su relación)”²² Utiliza este mismo recurso al exponer el perchero, el cuál “es colgado muy arriba en los lugares donde



Fig.11: *Trampa*, Marcell Duchamp

se expone”²³, haciéndolo inaccesible para un usuario; o en su defecto, hay registros en los que aparece reposado en el suelo o sobre una tarima, perdiendo su función principal de colgar prendas.

Por otro lado, en el caso de obras como la rueda de bicicleta, el objeto es notoriamente intervenido. Vemos la rueda de bicicleta invertida, reposada sobre un banco de madera; sobre este gesto, Renato Barilli menciona que es “una ayuda de la naturaleza física y visible para garantizar la desviación de los fines

22 Nanni Menetti, *L'artista non ha mai avuto mani*, 28.

23 Renato Barilli, *El arte contemporaneo* (Santa Fé de Bogotá: Editorial Norma, 1998), 249.

prácticos; en tal caso tenemos un *ready-made* <ayudado>”²⁴. De esta manera, a diferencia de los otros casos mencionados en los que el objeto depende de su contexto (museo, galería, espacio del mundo del arte) para que se vea dislocada la función original del objeto, el artista asegura que el objeto sea leído como una obra de arte y no como una mera cosa.

Si bien, en capítulos anteriores se habló de la forma en la que llamamos a las reliquias de la pasión con los nombres del objeto utilitario que originalmente fueron, ahora parece prudente revisarlo comparado con la manera en que se llama a las obras de Marcel Duchamp. Luciano Nani comenta sobre estas últimas lo siguiente: “como obra de arte, seguimos llamándolo escurrebottellas lo hacemos en memoria de lo que fue, de la relación de la que ha sido retirado y en la que ya no está”²⁵. Así como estos objetos al ser expuestos en el museo cambian su función pragmática de ser un objeto utilitario a ser una obra de arte, en el caso de las reliquias cambian y pasan de ser un objeto utilitario a un objeto ritual, o, como lo hemos llamado antes, un signo perteneciente a los códigos de la religión católica.

Existen otros casos en los que Marcel Duchamp utiliza el nombre de las obras para dar un hilo conductor al espectador para leer la obra, pues el artista tenía una preocupación especial por que sus obras fueran leídas con precisión por parte de los espectadores²⁶. Entre estas obras cabe mencionar la botella de perfume, a esta le coloca una estampa en la que podemos verlo a él vestido de mujer, fotografiado por Man Ray. El nombre que pone a la pieza y a la etiqueta del perfume es “Belle Haleine, Eau de Voilette”. Con este gesto, Duchamp no solo “profana el mito de Helena, a su vez reconducida a una naturaleza

24 Ibid.

25 Nanni Menetti, *L'artista non ha mai avuto mani*, 30.

26 José Jiménez, trans, Marcel Duchamp, *Escritos*, 7-8.

andrógina por medio de la inserción de la foto del mismo Duchamp”²⁷, sino que también degrada el signo conocido de perfume, con toda la carga cultural que este conlleva en Francia, al nivel de un simple aliento (haleine)²⁸, a través de las palabras y cómo nombra sus obras.

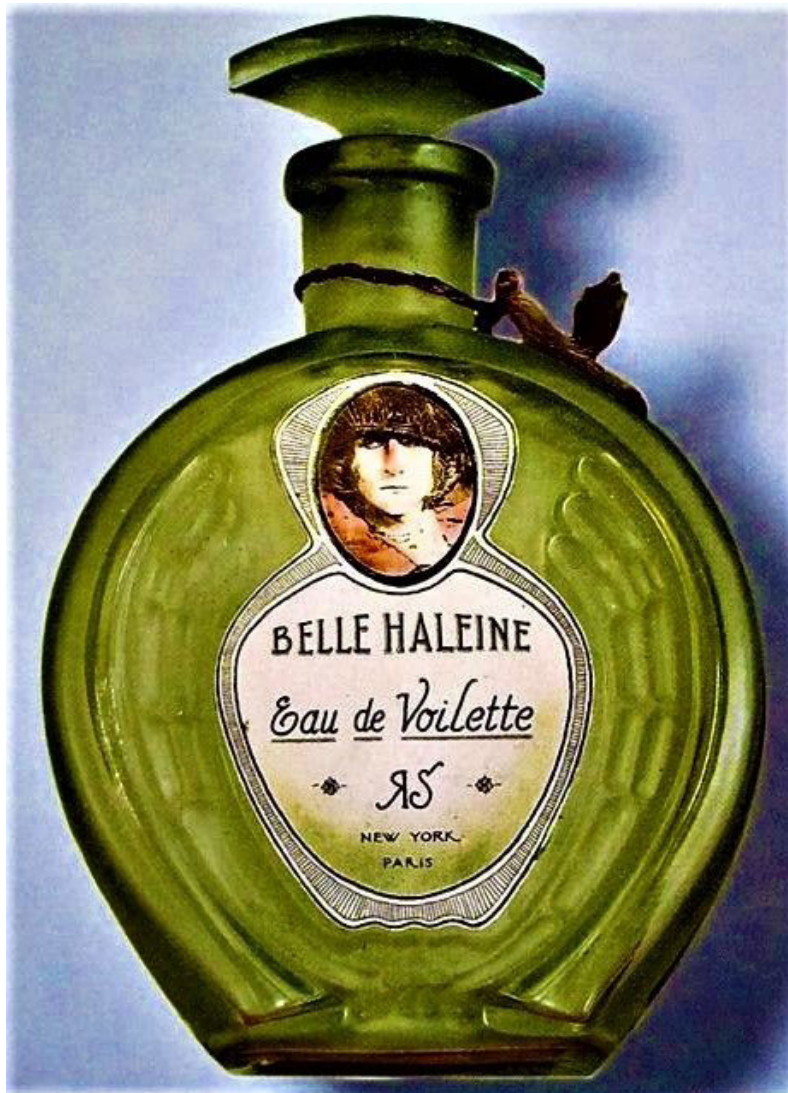


Fig. 12: *Belle Haleine, Eau de Voilette*,
Marcel Duchamp.

El uso de las palabras en el arte es complejo y tiene su propia historia dentro del arte conceptual. Esta investigación no plantea indagar a profundidad en ello, pero sí merece la pena mencionarlo pues formará

27 Barilli, *El arte contemporáneo*, 251.

28 Ibid.

parte importante en la producción de obra en la que desembocará este proyecto. Respecto al uso de estas palabras cabe mencionar una de las sentencias acerca del arte conceptual que escribe el artista Sol Lewitt: “Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura: los números no son matemáticas”²⁹. Entonces podemos afirmar que estas palabras escritas por Marcel Duchamp, ya sea como parte de la obra o hablando sobre la idea de la obra, son también arte.

En la obra de Marcel Duchamp se nombra como máquinas y productos, por el contexto histórico en el que se vivía y la crítica inmersa en sus obras hacia ello, a lo que se ha nombrado en esta investigación como objetos. Con esto no solo se refiere a lo que estrictamente es una máquina, sino también, por ejemplo, cuando utiliza la Gioconda de Leonardo DaVinci. Sobre esta apelación, Barilli comenta lo siguiente: “Los productos estereotipados, hechos a máquina, no corresponden hoy solamente a los utensilios sino también a los objetos ideales-culturales”³⁰. En lo que respecta a esta investigación, podemos englobar algunas de las reliquias de la pasión como estos objetos ideales-culturales mencionados, pues, la Vera Cruz, por ejemplo, es una imagen tan inmersa en la cultura que es incalculable el número de representaciones y reproducciones que esta tiene alrededor del mundo.

Renato Barilli considera, refiriendo a los *ready-mades* de Duchamp, que “las máquinas, habiendo sido separadas de sus tareas positivas, se encuentran disponibles para ser revestidas, como se decía antes, de significados enigmáticos, herméticos”³¹. Vinculando esta sentencia

29 Simón Marchán Fiz, trans: Sentencias sobre el arte conceptual de Sol Lewitt (1968), recuperado el 10 de Febrero de 2022 en: <http://pajaroslanzallamas.blogspot.com/2015/04/sol-lewitt-sentencias-sobre-arte.html>

30 Barilli, *El arte contemporáneo*, 253.

31 Ibid.

con esta investigación, se puede plantear que estas obras son signos que al cambiar su contexto se vacían y entonces cambian su semainomenon y su pragma. En otras palabras, cambia el mensaje, pues cambia el receptor de ser un usuario a ser un espectador, cambia el código pues su Emisor es un artista con una poética específica³² y también su decodificación.

32 Luciano Nani, *El silencio de Hermes*, 93-109.

III.3. Fluxus y el objeto lúdico

Como preámbulo a Joseph Beuys, siguiente artista a revisar, se considerarán algunos puntos del movimiento Fluxus. Lamarche-Vadel une a Joseph Beuys con los neodadaístas por la superficial elección de los materiales de obras como *Leda* (1956) y *Auchwitz* (1958) y a artistas póvera, como Mario Merz, por su vínculo formal y conceptual³³. Sin embargo, por mediaciones de Naim June Paik, es en el movimiento Fluxus en el que Beuys tendrá participación dentro de sus acciones³⁴, como lo fue el seminario titulado *Festum Fluoxorum Fluxus*, el cuál concluye en la obra *Sinfonía Siberiana*, que será revisada y desglosada más adelante.

Vásquez Rocca remarca una de las claras diferencias entre este movimiento internacional y la intención de Beuys, en torno a las acciones que este realizaba, menciona lo siguiente:

“La acción, tal y como el artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, como el happening de Fluxus. Es una experiencia catártica, un rito de iniciación donde —desde una perspectiva antropológica— arte y ritual van unidos de un modo dramático en operaciones chamánicas de intensa concentración y hondo alcance espiritual.”³⁵

Esta espiritualidad mencionada tiene una congruencia con lo antes mencionado por Alain Badiou, el arte contemporáneo regresa a una espiritualidad que se había perdido durante el modernismo.

Por otro lado, el movimiento Fluxus se resistió a pertenecer a la historia del arte. Inclusive Dick Higgins, miembro perteneciente a este, manifestó que Fluxus era “antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de

33 Berbard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys* (Madrid: Ediciones Siruela, 1994), 22.

34 Ibid.

35 Vásquez Rocca, “Arte conceptual y post-conceptual”.

elegir”³⁶. A esta sentencia podemos relacionar obras de exponentes como La Monte Young, cuando en su composición 1960 #10 propone dibujar una línea recta y después seguirla; o como el mismo Dick Higgins indica el simple gesto de encender y apagar una lámpara como una acción del movimiento.

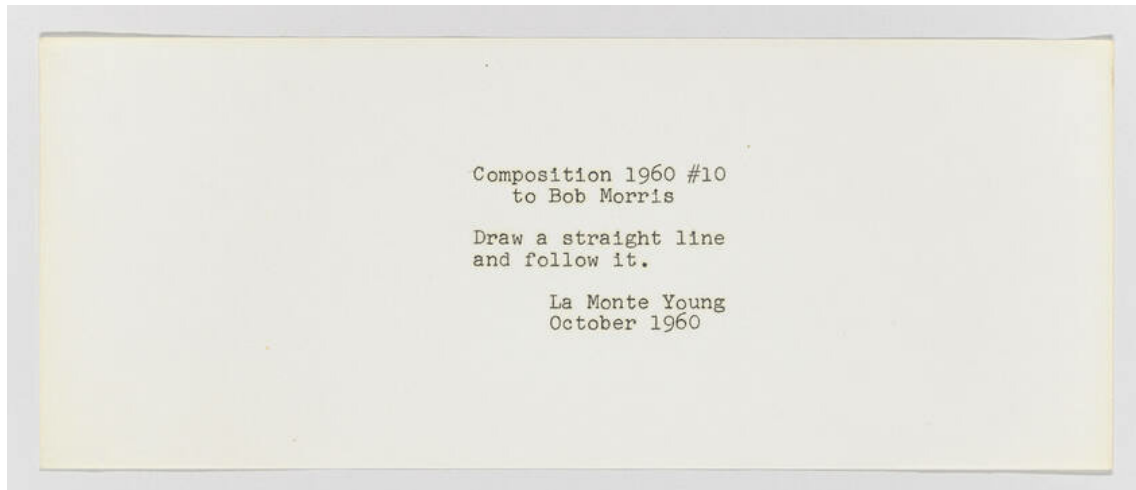


Fig. 13: La Monte Young, 1960 #10 (1960)

Pese a que exponentes de Fluxus no consideraran que sus piezas formaran parte del mundo del arte, como lo es el caso de Bretch, él mismo acota lo siguiente en una carta enviada a Henry Flynt: “He dicho públicamente [...] que mi obra no es arte (para mí), aunque por supuesto no puedo controlar lo que otros piensan de ella o cómo deciden considerarla³⁷”. Henry Flynt entiende, como ocurre en obras con una expresa intencionalidad artística, que una vez expuesta la obra se somete a la plural lectura mencionada con Duchamp. A pesar de que ciertos exponentes carecen de este *kunstwollen*, desde el apartado Arte-Diversión³⁸ del Manifiesto Fluxus, se crea un vínculo, aunque buscando cambiar los preceptos, de este

36 Mariano Mayer, “Una proposición, un problema, un peligro y una idea”, *Eterna cadencia* (2019) <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/una-proposicion-un-problema-un-peligro-y-una-idea.html>

37 Ibid.

38 “Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo.

Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables.”

Fragmento del Manifiesto Fluxus George Macuinias
<http://www.ramona.org.ar/node/68163>

movimiento con el arte.

Y si bien se ha dicho que este movimiento también se resiste a toda categorización y toda definición³⁹, Miguel Calvo Santos consideridera a Fluxus como “un grupo de anti-arte que acaba redefiniendo por completo al arte mismo”⁴⁰. Por lo antes mencionado, se considera pertinente en esta investigación que aborda temas en torno al arte.

Retomando el mencionado papel que toma el espectador, distintas obras en Fluxus han sido asumidas con un sentido de fenómeno lúdico⁴¹ al poner al espectador como quien activa la obra; siguiendo las instrucciones escritas en sus composiciones o inclusive siendo partícipes del juego, como ocurriría con el set de dados de Robert Fillou. “El espectador y sólo él, a través de su relación con los objetos, hace que la obra exista y se desarrolle”⁴², afirma Sarriugarte. Expone cómo es el espectador un usuario y quien activa estas obras, no son las obras las que funcionan por sí mismas en su calidad de objeto ni su creador, quien las arroja al mundo.

Robert Morris, otro exponente imprescindible de este movimiento, menciona que: “El objeto es solo un elemento más en los términos de la estética reciente”⁴³. Este argumento converge con Vásquez Rocca, que a pesar de referirse al arte conceptual (movimiento directamente relacionado con Fluxus) considera el estado del arte en los años sesenta

39 Vásquez Rocca, “Arte conceptual y post-conceptual”.

40 Miguel Calvo Santos, “Joseph Beuys”, Historia-Arte (2016) <https://historia-arte.com/artistas/joseph-beuys>

41 Sarriugarte Gómezl, “Fluxus: entre el Koan y la práctica artística”, Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada, 42, 193-214 (2011) <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/2659>

42 Ibid.

43 Mariano Mayer, “Una proposición, un problema, un peligro y una idea”.

de la misma manera:

“(...) si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico, desde la abstracción, se da un equilibrio hasta pasar a situaciones límite donde la teoría es más importante que el objeto”⁴⁴

Diferénciese que en el caso de Fluxus, como se advierte en el ya citado Manifiesto de George Maciunas, no existen ensayos teóricos detrás de las obras, sin embargo, esto sí ocurre dentro del artista que corresponde a esta investigación abordar.

44 Vázquez Rocca, “Arte conceptual y post-conceptual”.

III.4. Joseph Beuys

Nacido en Krefeld, Alemania en 1921¹, Joseph Beuys abarca distintos sujetos funcionales a lo largo de su vida: el artista, el piloto, el político, el académico, el chamán, entre muchos otros. La obra de Joseph Beuys no cabe en un solo movimiento o una técnica y tampoco es posible reducirla a un capítulo, por lo que esta investigación pretende únicamente abordar el simbolismo que el artista plantea en algunos de sus materiales y objetos.

Como menciona Lamarche- Vadel, “lo formal y la belleza en Beuys no son una finalidad, sino que son la consecuencia de su exactitud”² Pues los elementos que componen su obra pueden ser desglosados y analizados, siendo todos estos dotados de un significado por el artista. Sin embargo, dichos elementos no tienen una significación absoluta a lo largo de toda su obra, sino que pueden ser cambiantes y replantearse según el contexto en el que estén situados o la forma en que se presenten, pues regresando a Lamarche-Vadel “Beuys nunca ha fijado de una vez por todas los límites formales o conceptuales de su arte”³.

Cabe también resaltar que la intención de estos objetos no es la de contemplación como en otros movimientos y periodos artísticos. Como menciona Vásquez Rocca, “Beuys no buscaba producir objetos(...), sino acciones”⁴, gran parte de los objetos que se exponen del artista son los vestigios de una acción performática llevada a cabo. Vinculando esto al esquema planteado por Luciano Nanni revisado en el segundo capítulo, no es en el nacer del objeto que estos tienen su significación, sino en el vivir de este objeto, que en este caso es el proceder de Beuys durante sus acciones que les confiere un simbolismo.

1 Berbard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*. 11.

2 Ibid. 11.

3 Ibid, 12

4 Vásquez Rocca, Adolfo (2009). *Arte conceptual y post-conceptual*.

Si bien, como se mencionó antes, tuvo participaciones el movimiento Fluxus, Beuys se diferencia de este al tener una intencionalidad artística, una *kunstwollen*, pues busca generar una obra de arte total⁵.

El pensamiento de Beuys alrededor de la escultura es singular, pues no piensa en ella como un elemento estético, sino como en un elemento universal⁶, e inclusive, al ser el pensamiento la primer forma de la creatividad, propone el pensamiento mismo como escultura. Esto tiene coherencia con lo anteriormente revisado en la obra de Marcel Duchamp, quien también piensa en la escultura fuera de el objeto propuesto, sin embargo, muchos otros de sus conceptos se contraponen.

La obra de Joseph Beuys, como menciona Vásquez Rocca: “quiso articular vitalmente lo ético, lo político y lo artístico”⁷. A pesar de que esto también tiene una relación con lo que plantea la obra de Duchamp, quien “afirmó su idea de arte como filosofía crítica”⁸, Beuys criticaría del artista francés lo siguiente:

“Critico a Duchamp pues en el momento en el que desarrolló una teoría en las bases del trabajo que había logrado se mantuvo en silencio. Y soy yo quien, ahora, desarrollo la teoría que él debió haber desarrollado”⁹.

En este sentido podemos destacar a Beuys no solo como artista, sino también como un académico preocupado por desarrollar la teoría en la que consideraba que Duchamp había fallado en llegar a la siguiente conclusión: Todo ser humano es un artista¹⁰. Él mismo afirmó posteriormente que con esto refería arte social¹¹. Un ejemplo de esto podemos verlo en su obra *7000*

5 Ibid.

6 Andres Veiel, *dir*, Beuys (Alemania: Terz Filmproduktion, Zero One Film, 2013), DVD.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Thierry de Duve, “Joseph Beuys and the German past, tentatively” en 7th Annual Kirk Varnedoe Lecture Series (Nueva York, Institute of Fine Arts, 22 de octubre de 2013)

“I criticize Duchamp because at the very moment when he have developed a theory on the basis of the work he had accomplished, he kept silent. And I’m the one who, today develops the theory he could have developed”

10 Ibid.

11 Andres Veiel, Beuys.

oak trees (1982), en la cuál colocó 7000 rocas basálticas frente al museo Fridericianum, con la intención de retirar una cada vez que se plantase un roble en la ciudad de Kassel¹², involucrando a la sociedad para generar una obra de arte total.

Joseph Beuys presenta una bicicleta con ruedas pintadas de blanco como otra crítica a Marcel Duchamp. Entre otras significaciones, hace alusión a la rueda de bicicleta montada sobre un banco del artista francés: “Esta bicicleta sí anda, sí sale del museo y va más allá”¹³, denotando las intenciones mencionadas de Beuys de sacar el arte de los museos y mezclarlo con la vida.

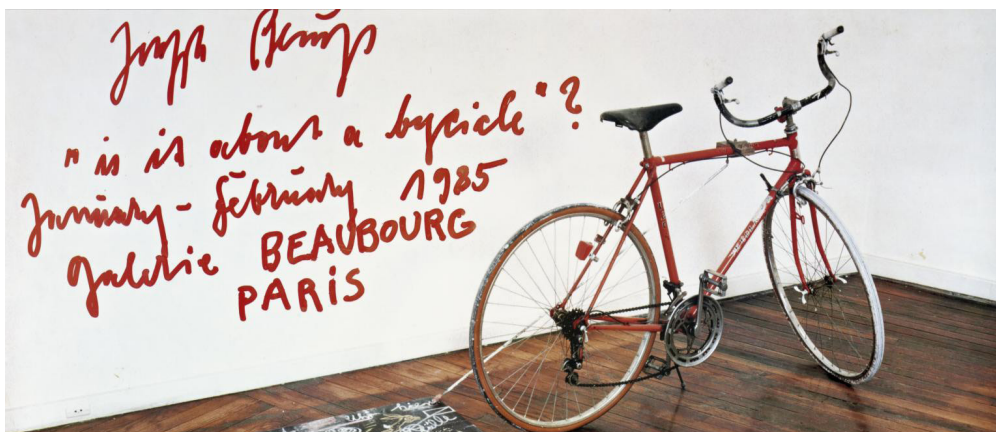


Fig. 14: *Is it about a Bicycle?*, Joseph Beuys (1985)

Otro contrapunto entre estos dos artistas es que, Duchamp trae lo cotidiano al arte, mientras que Joseph Beuys (y en este caso específico también ocurre con Fluxus): “(...) invierte la propuesta de Duchamp (...) disuelve el arte en lo cotidiano”¹⁴. Y no solo plantea esta disolución, sino que, como afirma Calvo Santos, “Beuys (...) cree firmemente que el artista debe mezclar vida y obra como una misma cosa”¹⁵. Con ello concuerda Lamarche-Vadel, quien destaca la problemática de Beuys: arte=vida¹⁶. Como aproximación a las características que competen a esta investigación

12 Tate Museum. “7000 Oak Trees”, *Joseph Beuys*, 1982 | Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>.

13 Ortuzar González, Mónica, “Joseph Beuys y el todo dialéctico” *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, no. 13 (2014):241-253. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65342954015>

14 Vásquez Rocca, “Arte conceptual y post-conceptual”.

15 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 11-13.

16 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 11-13.

se partirá de una acción de Joseph Beuys, *Sinfonía Siberiana*, en la cuál el artista propone distintos materiales y objetos que activará posteriormente en otras acciones vinculando los signos y símbolos de esta con otros objetos.

III.4.1. *Sinfonía Siberiana*, el glosario de Joseph Beuys



Fig. 15: Joseph Beuys, *Sinfonía Siberiana* (1963)

El MoMA expone la obra *Sinfonía Siberiana*, *primer movimiento* (1963). En esta, formalmente se presenta una pizarra de gran formato como pantalla de la obra, en ella se escribe la leyenda “*Divission the cross*”, junto al contorno de la parte superior de una cruz. En la parte superior se encuentra una liebre muerta suspendida por varas amarradas a sus pies; estas varas generan dos triángulos: uno de fieltro y otro de grasa. Sobre las cifras expresadas en grados, el MoMA destaca que las primeras dos refieren a los ángulos de los triángulos mencionados, mientras que la tercera representa la temperatura de una fiebre alta en el ser humano¹⁷.

Esta obra presentada ahora inanimada es el vestigio de una acción. Presentada tras el seminario titulado *Festum Fluxorum Fluxus*, reúne materiales simbólicos que posteriormente Beuys abordará en otras acciones. Lamarche-Vadel narra el proceder del artista con estos objetos de la siguiente manera:

“comienza con una composición musical de beuys, seguida por la interpretación de una pieza de Satie. alrededor del piano se han colocado montículos de tierra (...) en cada montículo de tierra Beuys planta una rama, luego conecta el piano con la liebre mediante un alambre que pasa por encima de cada rama. Finalmente hace una incisión en la liebre para extraerle el corazón. La acción termina con algunos escritos en la pizarra.”¹⁸

A continuación se revisarán algunas de las formas, materias y conceptos en los que Beuys reincide a partir de esta acción, la cuál funge como un muestrario.

III.4.1.1. El fieltro y la grasa, los materiales autobiográficos de Beuys

Lamarche-Vadel asegura que el inventario de materiales utilizados por Beuys es elaborado a partir de sus contenidos biográficos y emocionales¹⁹. De esto se puede destacar uno de los acontecimientos más conocidos de la biografía de Beuys que da un sentido a la propuesta de dos de los materiales con los que trabaja a lo largo de su trayectoria: el fieltro y la grasa. La historia sobre la que se sustenta esta parte de su participación en la segunda guerra mundial. Beuys es reclutado por las Juventudes

(New York: The Museum of Modern Art, 2019) <https://www.moma.org/collection/works/81154>

18 Berbard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 27.

19 Ibid.

Hitlerianas en 1938²⁰, para 1943 su avión es alcanzado por un misil ruso y a pesar de sobrevivir a este ataque, el daño en su avión lo hace caer en la zona de Crimea y es descubierto por una tribu Tártara²¹. El artista narró para el Guggenheim lo siguiente:

“quedé completamente enterrado en la nieve. Así me encontraron los tártaros días después. (...) Cubrieron mi cuerpo con grasa para ayudarlo a regenerar el calor y lo envolvieron en fieltro como aislante para mantener el calor”²².

Este accidente, el mismo Joseph Beuys lo reconoce como un capítulo de su vida llamado *la herida*²³. La revista Estilo declara sobre esta historia que “lo narrado por el artista ha funcionado como un mito constitutivo del origen de sus concepciones artísticas”²⁴. De esta manera, Beuys crea una mitología individual en la cuál a partir de experiencias personales confiere de ciertos simbolismos a las materias protagonistas.

El fieltro es utilizado, por ejemplo, en la acción *I like America and America Likes me (1974)*, la cuál es el primer performance del artista en Estados Unidos de América.

En el registro de esta acción se puede ver a Beuys cubriendo sus ojos al llegar al aeropuerto. Es cubierto en fieltro y trasladado en una ambulancia del aeropuerto a la galería. Cargando un bastón y con un triángulo de metal en el pecho, accede a una sala en la que procede a pasar 3 días junto a un coyote salvaje. En distintas ocasiones, el coyote rasga y arranca trozos del fieltro que cubre el cuerpo de Beuys,

20 Ibid.

21 Leon, “Joseph Beuys: Ideas y Acciones”

22 Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (Nueva York, Guggenheim, 1979), 16–17.

23 Nathalia Moreno Martín, “Sinfonía siberiana, primer movimiento”, *Historia-Arte*, 2019, <https://historia-arte.com/obras/sinfonia-siberiana-primer-movimiento>

24 Leon, Javier. “Joseph Beuys: Ideas y Acciones”

quien se inclina hacia el coyote y cuyo bastón sobresale por la parte superior del fieltro. En este acto performático se ven activados estos objetos. Hablando de esta, explica que en ella aborda lo siguiente:

*“la historia de la persecución de los indios norteamericanos, además de la relación completa entre Estados Unidos y Europa [...]. Quería concentrarme sólo en el coyote. Quería incomunicarme, aislarme, no ver de Estados Unidos más que el coyote [...] e intercambiar roles con él.”*²⁵



Fig.16: Joseph Beuys, *I like America and America likes me* (1974)

Como ocurre en este caso, en el cuál aparentemente Beuys lo activa protegiéndose del coyote, pero Lamarche-Vadel considera acerca del fieltro lo siguiente: “lo utiliza más a menudo como sistema de protección, como aislador térmico, pero también lo emplea por su valor de indeterminación formal, (...) o como simple pantalla”²⁶, además de que, por su composición matérica partir de conglomeraciones de fibras animales, este material también funge como una conexión entre el humano y la naturaleza²⁷ que, al mismo tiempo que se aísla del coyote, durante

25 Fulwood Lapkin. “Me gusta América y a América le gusto yo - Joseph Beuys”. *Historia- Arte*. Consultado el 17 de febrero de 2022. <https://historia-arte.com/obras/me-gusta- america-y-a-america-le-gusto-yo>.

26 Berbard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 33.

27 Ibid.

estos tres días surge una reconciliación entre el humano y la naturaleza.

El valor que Beuys le confiere al fieltro es cambiante a través de las diversas piezas en las que es presentado. Otro caso en el que aparece el fieltro acompañado del bastón, por ejemplo, es en *Langhaus (Vitrine)*, de 1953. En esta obra se puede apreciar un tronco con un trozo de fieltro pegado en la parte superior, un metro (usado normalmente para medir tela) y el bastón. Expuesta en el museo TATE, es este mismo museo quien refiere lo siguiente acerca del bastón y su iconografía: “El bastón recostado a un lado del fieltro es un tradicional símbolo <Beuysiano> de liderazgo y protección, como el de un pastor cuidando de su rebaño”^{28, 29}. Mientras que, acerca del fieltro y la grasa que usa en distintas ocasiones, la curaduría que presenta el MoMA acota lo siguiente: “Fieltro y grasa, por ejemplo, son materiales con propiedades aislantes significaban “cobijo espiritual” para el artista”^{30, 31}. Estas propiedades curativas que el artista le confiere a estas materias, por lo cuál en parte es considerado como una imagen chamánica dentro del arte³², al igual que se ha mencionado



Fig.17: Joseph Beuys, *Langhaus (Vitrine)*, de 1953

28 “The walking stick lying alongside the felt is a traditional Beuysian symbol for leadership and protection, much as a shepherd looks after his flock”.

29 MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art.

30 “Felt and fat, for example, which are materials with insulating properties, signified ‘spiritual warmth’ for the artist”.

31 MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art.

32 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 29-30.

en el fieltro, no son tampoco definitivas e inamovibles en el caso de la grasa. Sobre esto, Lamarche-Vadel argumenta lo siguiente: La grasa representa un principio simbólico, pero la denotación de este puede variar según los objetos o situaciones donde interviene esta materia. Beuys afirma sobre la grasa que para él esta fue la primer materia ideal para mostrar los estados de la condición caótica, para mostrar el movimiento y el principio de la forma³³.



Fig. 18: Joseph Beuys, *Fat corner* (1968)

Esta aseveración puede vincularse a las acciones en que la grasa aparece contrastada de manera geométrica y con una distribución orgánica y entrópica, como lo es en el caso *Fat corners* (1968). Para esta, Beuys delimita un espacio depositando porciones de grasa en las esquinas y aristas de una sala, confrontando formas geométricas y moldeadas con otras irregulares y orgánicas. Sobre este material, Lamarche-Vadel coincide y asegura que “en razón de su maleabilidad, representa el grado cero de la escultura”. Por otro lado Gotz Adriani vincula con la energía producida por las abejas dentro de panales que constan de figuras geométricas, mencionando que en estas existe un principio escultórico³⁴, sin embargo, el uso del concepto de las abejas y la miel es un concepto que Beuys asocia a la organización social, como se verá más adelante.

33 Andres Veiel. *Beuys*.

34 Javier. “Joseph Beuys: Ideas y Acciones”

III.4.1.2. Pizarras: el objeto como un vehículo y el dibujo como forma visible del pensamiento

La práctica del dibujo en Joseph Beuys aparece desde su infancia con acuarelas de paisajes y botánica y continúa inclusive durante la guerra y la posguerra. Los soportes y el carácter en lo que los ejecuta tienen un vuelco importante en el lapso de 1955 a 1958, pues comienzan a ser de una índole más esquemática³⁵. Lamarche-Vadel considera que el montaje de de sus acciones posteriores es también una extensión de su dibujo³⁶.

La pizarra que funge como pantalla al fondo de *Sinfonía siberiana, primer movimiento* presenta anotaciones que ejemplifica esta manera de usar el dibujo de manera esquemática. Se ha mencionado antes ya la importancia que Beuys le adjudica al pensamiento, siendo este la primer forma de la creatividad y considerándolo como escultura por sí mismo; pues el artista también considera que el dibujo es la primer forma visible que tiene su obra, como él menciona

“el momento de cambio de los poderes invisibles a la cosa visible [...] Es en realidad una forma del pensamiento llevada a una superficie plana o redondeada, ya sea un soporte sólido como una pizarra o una cosa flexible como papel o cuero o pergamino o cualquier tipo de superficie...”³⁷.

Durante seminarios y conferencias impartidas por Joseph Beuys, el artista se apoya de una pizarra, en la cuál hace visibles los procesos mentales y esquematiza los conceptos a la vez que los expresa de manera fonética. Estos soportes quedaban como vestigio tras su acción: “(...) él llamaba dibujos auditivos al estar trazados ante el público en el transcurso de

35 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 15-18.

36 Ibid., 30.

37 Entrevista de Bernice Rose con Joseph Beuys. 8 de Junio 1984. Dnusseldorf.

acciones o conferencias”³⁸. El objeto aparece solo como medio, menos como un material lúdico como se revisó en Fluxus y más cercano a uno pedagógico; aún manteniendo este sentido de activación de la pieza, pues “Beuys no buscaba producir objetos(...), sino acciones”³⁹. Inclusive, él mismo nombraba a estos objetos que posteriormente se exponían como vehículos o excrecencias⁴⁰ al ser solo un apoyo para su acción. A partir esto se puede entender que, en el artista, cada gesto durante el performance ya es arte: su entrar, su exploración del espacio, sus movimientos; es por esto que se dice que buscaba una obra de arte total.

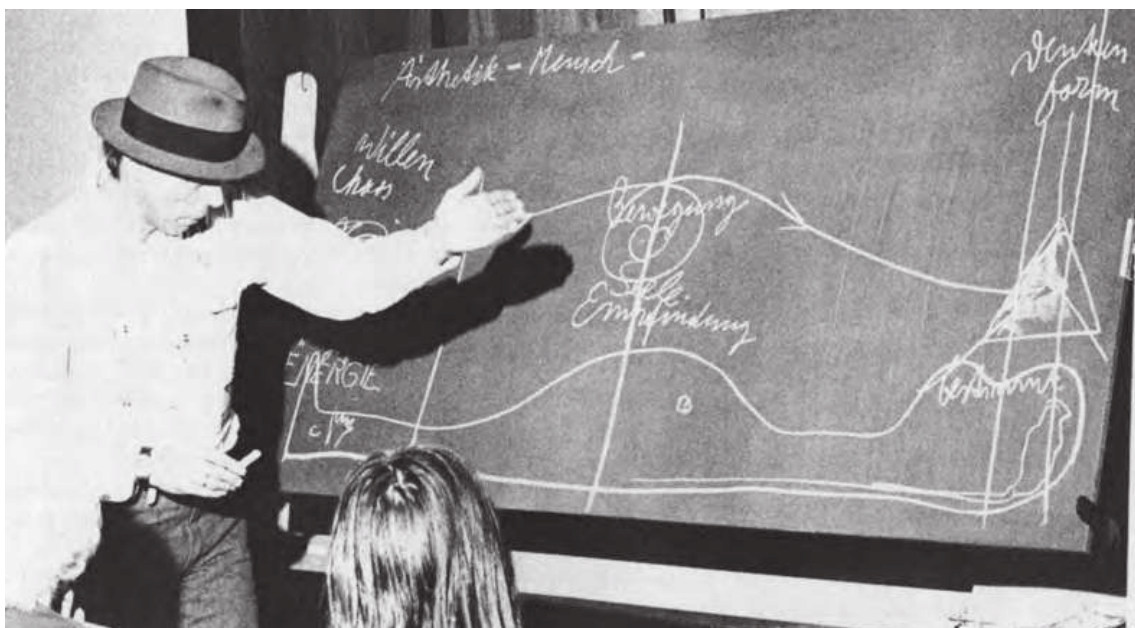


Fig. 19: Acción de Joseph Beuys.

Otro tema a destacar de estas pizarras es la pedagogía. Como lo denotó al criticar la labor de Duchamp, la enseñanza para él era un gran valor, inclusive, en una entrevista para Willoughby Sharp en 1969, menciona: “la enseñanza es mi mayor obra de arte”⁴¹.

38 Moreno Martín, “Sinfonía siberiana, primer movimiento”.

39 Vásquez Rocca, “Arte conceptual y post-conceptual”.

40 Leon, “Joseph Beuys: Ideas y Acciones”.

41 Leon, “Joseph Beuys: Ideas y Acciones”.

III.4.1.3. La liebre, el arte como cuerpo u objeto cargado de energía



Fig.20: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965)

El siguiente elemento de la pieza mencionada es una liebre. Con las patas atadas a unas largas varas, esta se mantiene en la parte superior de la composición a la cuál, como se ha visto, le fue extirpado el corazón en la acción de Beuys. Esta obra es vinculada a: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965).

Esta acción será descrita a partir de su registro videográfico. Fue realizada sin público presente en la sala, pues se encontraban fuera viendo la transmisión emitida en pantallas y parlantes, y a través de un cristal. La parafernalia de Beuys y los elementos formales utilizados en esta acción son los siguientes: Beuys se presenta en una silla con el rostro cubierto en miel y polvo de oro; Bajo la suela de su zapato derecho está amarrada una placa de acero, contrapuesta a una de fieltro en el izquierdo; su pantalón sostiene un micrófono junto a un par de huesos, el cuál se conecta a los parlantes al exterior de la sala; en sus brazos sostiene una liebre muerta. El contexto en que se encuentran es una galería con las paredes llenas de cuadros. Beuys procede a reactivar el cuerpo de la liebre, animando sus patas y haciéndola transitar por el espacio. Vuelve a tomarla en sus

brazos y camina hacia los cuadros, produciendo un sonido que es emitido hacia los parlantes. Beuys explica el arte a la liebre muerta, susurrando a su oído. De esta manera recorre toda la sala en el transcurso de tres horas.

El MoMA considera que la liebre es para Beuys un animal totémico⁴², a lo que Lamarche-Vadel añade, acentuando la polisemia en los símbolos de beuys: “La liebre por ejemplo, no solo representa el ciclo que va del nacimiento a la muerte, sino también el movimiento (...) la oposición del calor y del frío, de lo móvil y de lo inanimado”⁴³. El concepto del calor es reforzado en esta obra con los elementos que Beuys porta bajo su suelas, siendo la placa de metal un conductor de energía que va del suelo hacia el hombre. Es prudente recalcar que una de las inscripciones en el esquema de la pizarra que aparece en *Sinfonía siberiana, primer movimiento*, señala lo que el museo de arte moderno considera como una temperatura alta de un humano⁴⁴.

El artista alemán consideraba no solo que cualquier ser humano podía ser un artista, sino que también cualquier cosa puede ser arte, especialmente aquello que conserve energía⁴⁵. Estas palabras se vinculan a lo revisado en anteriores capítulos, donde se denota la idea de que una reliquia conserva una energía o poder tras haber establecido contacto con un ser superior, lo que lleva a los devotos a alabarlas.

Si bien, como se verá más adelante, la figura de Joseph Beuys es relacionada con la figura de Cristo, en el caso de esta acción Lamarche-Vadel considera la siguiente connotación de la liebre: “Si el ciervo representa a Cristo, la liebre denota el nacimiento en la tierra (...) y también el movimiento y el nomadismo”⁴⁶.

42 MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art.

43 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*. 31.

44 MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art.

45 Andres Veiel. *Beuys*.

46 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 32.

Otra parte de la parafernalia que acompaña esta acción es el oro y la miel. Estos elementos se encuentran en lo que se ha visto en esta investigación bajo los términos de Heidegger como la mera cosa; el material en su forma más primitiva⁴⁷. Estos dos elementos conforman un casco que protege lo que para Beuys considera es la fuente de la creatividad: el pensamiento⁴⁸. El concepto de la miel y las abejas es en ciertos casos para Beuys, como menciona Lamarche-Vadel, “la imagen de una sociedad cuya estructura es un modelo absoluto de organización”, además de “la perfección formal y la estrecha relación complementaria entre materia y forma”⁴⁹. A esto constata Gotz Adriani, mencionando lo siguiente sobre la organización de las abejas para producir miel: “el calor se organiza en un organismo de este tipo y que dentro de tal organización existen estructuras escultóricas”⁵⁰, reiterando la importancia que tenía para Beuys el concepto de la energía en la obra de arte.

III.4.1.4. La cruz, Beuys como un Cristo

En la obra *Sinfonía siberiana, primer movimiento*, se puede reconocer la parte superior de una cruz cortada de manera transversal y la inscripción “DIVISION THE CROSS”. La cruz como signo es retomada en distintas obras del artista, sus cruces y crucifijos en la temprana obra del artista, pues en su pueblo de origen se dedicaba a hacer cruces por encargo para el cementerio⁵¹, además de haber llevado una formación católica por parte de su familia⁵². Por esta razón, María Lopez Ruido menciona: “no nos extrañará la múltiple utilización de símbolos cristianos, algunos de ellos medievales y en desuso en la actualidad (por ejemplo, la cruz partida)”⁵³.

47 Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 8.

48 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 32.

49 Ibid.

50 Leon, “Joseph Beuys: Ideas y Acciones”.

51 M. López Ruido, “Josep Beuys : el arte como creencia y como salvación”. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte* no. 8 (1995) <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.1995.2270>

52 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 16.

53 López Ruido, “Josep Beuys : el arte como creencia y como salvación”.

De nuevo es notable cómo el artista trae cuestiones autobiográficas a su obra.

En el caso de la obra que parte esta investigación, Sinfonía siberiana, primer movimiento, el MoMA considera que esta es una representación de la división entre este y oeste⁵⁴. Pese a esto, se tomará como pretexto la aparición el esquema de esta cruz para abundar en otras referencias a la religión y a figura de la cruz que tienen protagonismo en las acciones del artista.

La obra Manresa (1966) parte de un viaje que Beuys emprendió al poblado que da título a la obra el mismo año. La razón de este viaje fue el interés de Beuys por San Ignacio Loyola. La cronología de hechos de Loyola destaca su función militar entre Nájera y Pamplona hasta 1521, año en el que, por heridas de guerra, es trasladado de Pamplona a Loyola, donde tiene visiones de la Virgen Santísima⁵⁵. En 1522, llega a Manresa, donde se dedica a la oración y penitencia, además de comenzar a escribir los célebres *Ejercicios Espirituales*. En 1537 forma la compañía de Jesús o Jesuitas⁵⁶.

“Es comprensible que Beuys estuviera interesado por el paralelismo compartido con el santo ya que ambos vivieron una etapa de guerreros seguida de otra de ascetas (...)”⁵⁷

Las similitudes en la biografía de Loyola y Beuys, las cuales comparten un pasado militar para devenir en un uso de la espiritualidad posteriormente, así como sus distintas crisis en las que se aísla, son el vínculo del cuál el artista se apoya para crear la siguiente acción.

Junto al compositor Henning Christiansen, miembro del movimiento

54 MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art.

55 Ignacio Iparraguirre, *Obras completas de san Ignacio de Loyola* (Madrid: La editorial Católica S. A. 1963)

56 Ibid.

57 Ortuzar González, “Joseph Beuys y el todo dialéctico”.

Fluxus y el escultor Björn Nörgard, llevan al cabo en la Galería Schmela de Düsseldorf la acción *Manresa* (1966). Los elementos formales o vehículos que aparecen en esta obra son: *Elemento 1*, una cruz de madera de gran formato partida longitudinalmente por la mitad y su contraparte dibujada con gis en la pared, y *Elemento 2*, una caja de aparatos electrónicos que él llamaba también Caja Fluxus⁵⁸, además de esquinas con fieltro, grasa y otros aparatos. Durante la acción: “Los dos artistas, acompañados de acordes musicales y pronunciando palabras como la pregunta: ¿Dónde está el Elemento 3?”⁵⁹.

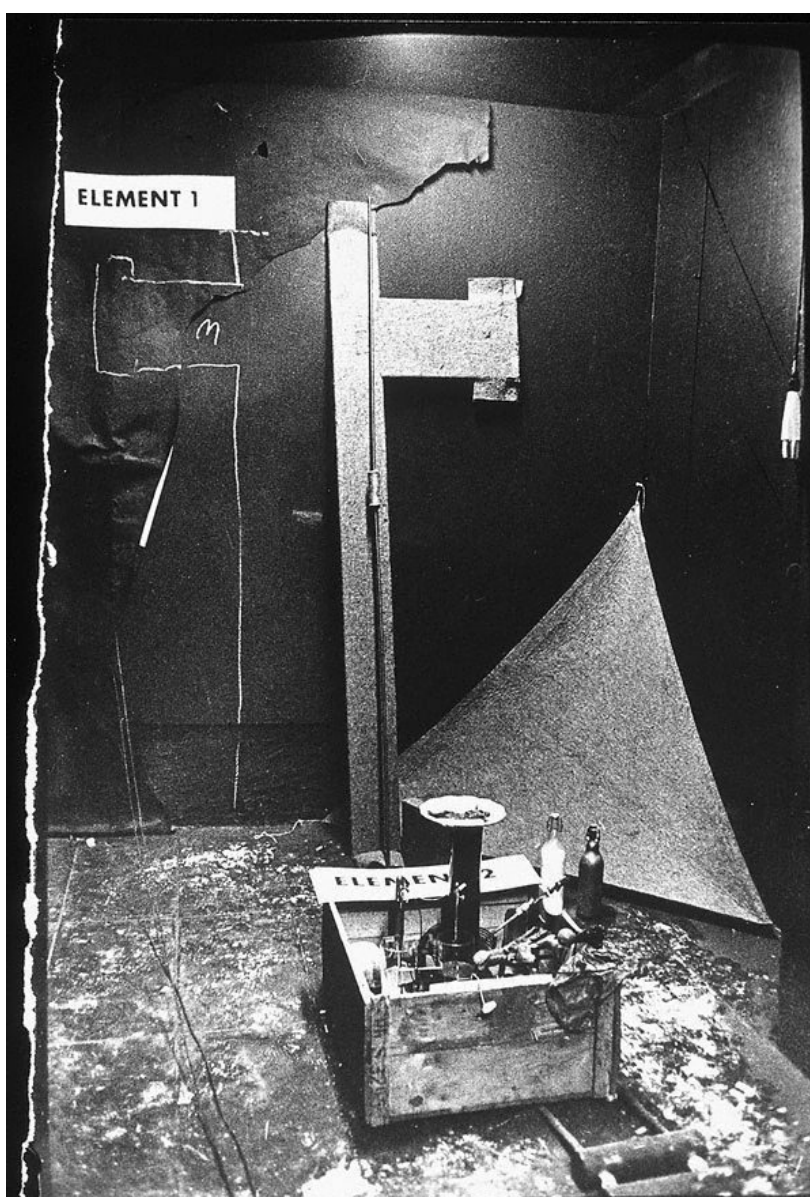


Fig. 21: Vestigios de la acción Manressa (1966).

58 Ibid.

59 Ibid.

Beuys propone la existencia de un tercer elemento intangible, un objeto no visible a partir de los otros dos elementos aparentemente contrapuestos con los que interactúan los artistas. Mónica Ortuzar relaciona este elemento, además de con el catolicismo, con la polarización dialéctica⁶⁰ propia de Hegel y precedente al movimiento romántico:

“El planteamiento de Hegel de la dialéctica consiste básicamente en partir de una contradicción interna del mundo existente expresada en pares polares de opuestos y dentro de una necesidad de superar los límites presentes”⁶¹.

Siendo el *Elemento 3* buscado por Joseph Beuys el resultado de una tesis y una antítesis: una síntesis de estos dos.

Tanto en esta acción, como en la antes mencionada, *I like America and America likes me*, se plantea un concepto similar al del dogma de Jesucristo y otros profetas que se apartan de la sociedad para luego volver a ella. Lamarche-Vadel considera sobre este aislamiento lo siguiente: “es un modo de regresión activa que permite al artista reconstruir la impronta de su ídole”⁶².

La figura de Joseph Beuys es vinculada por distintos teóricos a la figura de Cristo. Por ejemplo, María López Ruido señala lo siguiente: “El Beuys enfermo y doliente encarna al propio Cristo o al «hombre-crisis» que supera ésta en el dolor y renace de sus cenizas fortalecido espiritualmente”⁶³.

Otra de las razones por las que es asumido como esta figura es por el liderazgo con el cual se le facilitaba generar movimientos.

60 Véase más en: *La Dialéctica en la filosofía de Hegel* (1970) de Carlos Astrada.

61 Ortuzar González, “Joseph Beuys y el todo dialéctico”.

62 Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, 22.

63 López Ruido, “Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación”.

“La toma de riendas de Beuys, como líder carismático que era dirigiendo y haciendo participar a grandes grupos de toda índole hacia una meta que, más o menos clara, deja vislumbrar como visionario, como mesías, como chamán, como profesor”⁶⁴

La imagen con la que se presenta en plenarias y entrevistas de arte en las que propone una revolución del arte⁶⁵ refuerzan esta imagen activa, en la que el escultor, el profesor, el político, el chamán, no parecen sujetos funcionales individuales, sino que fungen como uno mismo en torno al arte.

64 Ibid.

65 Veiel, *Beuys*.



IV. Representación de las reliquias de la pasión en un contexto michoacano

IV.1. Breve historia del Señor de la Salud de Puruándiro, Michoacán.



Fig. 22: Bajada del Señor de la Salud.

Con la intención de acotar la presente investigación a un contexto local, se presentará un caso particular del estado de Michoacán. En este se han identificado conceptos vinculados a los abordados en capítulos anteriores, por ejemplo, el caso de la reproducción de las reliquias de la pasión y la adoración de estas mismas. Por lo tanto, se considera prudente una aproximación a partir de entrevistas con habitantes locales y directamente relacionados con el tema.

La narración y descripción siguiente se sustenta en el testimonio de tres personas: Francisco Javier Lunar, excoordinador del patronato del Señor de la Salud; Javier Gómez Méndez, miembro del patronato desde hace

seis años y encargado principal de los grupos que cargan al Señor de la Salud tanto en la bajada como en la subida; y José Antonio Zavala, cronista de Puruándiro y parte de la asociación civil Cronistas por Michoacán. Las entrevistas fueron hechas en Puruándiro, Michoacán, durante el mes de Agosto de 2022, a unos meses de haber concluido las fiestas patronales. Este municipio, a principios de la década de 2020, contaba, según datos gubernamentales, con 69,260 habitantes¹. Está situado en la región del bajío, colindando, en su frontera norte, con el estado de Guanajuato².

Para recrear la historia del patrono del pueblo, Lunar³ menciona que llegaron tres Cristos, uno a Villachuato y dos a Puruándiro. El cronista de Puruándiro⁴ coincide con estos y alarga la lista, menciona que fue toda una estirpe en la que se unen los de Cuitzeo, Villa Morelos y Huandacareo. Este último, llamado el *Señor del Amparo*, tiene el mismo tono pálido y otras características del señor de la salud que serán mencionadas más adelante, como la cruz formada por barras hexagonales.

Los tres entrevistados coinciden en que el pueblo solía venerar como santo patrono a San Juan Bautista, el cuál se encuentra tanto en formato de escultura expuesta en la parroquia, así como en los vitrales de esta. La historia del actual patrono de Puruándiro, José Antonio Zavala la sitúa a principios del siglo XIX, pues el cólera morbus azotaba la región. El pueblo le pide a su patrono, San Juan Bautista que los aliviara, pero él considera que no se obraron milagros pues, en sus palabras “San Juan Bautista andaba en el agua, bajaron a todos los santos, a la Virgen de Guadalupe y no pasaba nada, entonces optan por sacar a un Cristo que

1 Gobierno de México, "Puruándiro: Economía, empleo, equidad, calidad de vida, educación, salud y seguridad pública | Data México". Data México. Consultado el 17 de marzo de 2023. <https://datamexico.org/es/profile/geo/puruandiro>.

2 Ibid.

3 Francisco Javier Lunar (excoordinador del patronato del Señor de la Salud), en conversación con el autor, agosto de 2022.

4 José Antonio Zavala (pintor y cronista de Puruándiro y parte de la asociación civil Cronistas por Michoacán), en conversación con el autor, agosto de 2022.

hay ahí en Puruándiro”⁵. A lo que Lunar⁶ añade la historia popular de que ese Cristo al que sacaron lo encontraron sudando y con “el color de la pandemia”, y lo sacaron a pasear por el pueblo. Durante la entrevista, Zavala descuelga un calendario del 2006, el cuál menciona que fue entregado por la parroquia del Señor de la Salud, del reverso, lee lo siguiente:

“Acudieron al párroco Licenciado Aureoles que había tomado el curato en octubre de 1830 para pedirle sacar al patrono San Juan Bautista, para acabar con la peste, optaron por sacar a un Cristo que no tenía culto ni nombre, y agradecieron a este, llamándolo el Cristo de la Salud”⁷

La fecha en la que se celebra esta fiesta se debe a que, como comenta el excoordinador del patronato, al enterarse de estos milagros, el Señor de la Salud fue requerido en distintos lugares para sanar la peste, y fue en Zamora, Michoacán, donde lo retuvieron durante semanas sin intenciones de devolverlo⁸. A esto, el cronista de Puruándiro añade lo siguiente:

“Cuando regresa un 1ro de mayo en 1834 la gente lo recibe con mucho júbilo y lo adoptan como patrono del Pueblo, de ahí que sea en esta fecha su primer fiesta y se acordó celebrar una segunda fiesta el viernes siguiente, la fiesta de los esclavos y posteriormente se fueron agregando distintas tradiciones y más fiestas”⁹

Esta primer fiesta es conocida como la *bajada del Señor de la Salud*, es el momento en que se puede observar más de cerca el patrono del pueblo y su parafernalia, pues tras una procesión alrededor del pueblo, es colocado en el presbiterio.

5 Zavala, conversación.

6 Lunar, conversación.

7 Zavala, conversación.

8 Lunar, conversación.

9 Zavala, conversación.

IV.2. Bajada y procesión del señor de la salud

De los dos Cristos que llegaron a Puruándiro, uno se encuentra dentro de la sacristía, es llamado el *Señor del Perdón*. El Señor de la Salud se encuentra en el camarín de la Iglesia. Javier Gómez Méndez¹⁰ comenta que desde hace 6 años que organiza, junto a su suegro, presidente del patronato, grupos para llevar al cabo el episodio de la bajada. Éste año organizó cincuenta y cuatro grupos de ocho personas, varios de estos, miembros del patronato. Narra que el primer grupo desciende al *Señor de la Salud*, lo baja por una escalera y es colocado sobre su peana. Zavala acota que en esta ocasión se realizó este proceso a puerta cerrada, únicamente con él, los miembros del patronato del Señor de la Salud y los sacerdotes dentro de la iglesia¹¹.

Una vez abajo, los sacerdotes limpian con algodón el polvo de la superficie de la escultura de Cristo. Estos algodones, como mencionó Gómez¹², son quemados en una charola¹³. Posteriormente, se tomaron lo que el cronista menciona como “cientos de paquetes de algodón”¹⁴, repiten el mismo proceso, pero esta vez, en lugar de ser quemados, fueron empaquetados como aparece en la fig. 23 y repartidos a la gente del pueblo.



Fig. 23: Algodón bendito por el *Señor de la Salud*.

10 Javier Gómez Méndez (miembro del patronato desde hace seis años y encargado principal de los grupos que cargan al Señor de la Salud), en conversación con el autor, en Agosto de 2022.

11 Zavala, conversación.

12 Gómez, conversación.

13 Este mismo ritual católico de quemar los algodones en una charola se puede ver en los bautizos, donde se queman con los santos óleos los algodones con los que se limpia el cuerpo del bebé.

14 Zavala, conversación.

Aquí aparece una de las características mencionadas en la investigación, cuando se cita a Hans Belting¹⁵ hablando de cómo las reliquias adquieren un poder milagroso al tener un roce con un ser divino. Estos algodones para el pueblo adquieren un valor al tener este contacto con su patrono.

Posteriormente, se le retira el cendal¹⁶ y se le coloca uno nuevo. Mientras que Lunar comenta que esto lo hacen los miembros más antiguos del patronato¹⁷, el integrante actual de este menciona que fue cambiado por los sacerdotes¹⁸. Gómez y Lunar¹⁹ afirman que estos cendales coinciden con los colores litúrgicos, los cuáles, cada uno es el signo que da inicio a una festividad: verde, rojo, morado, blanco y dorado y rosa, dependiendo de la fecha²⁰, mientras que el cronista del pueblo considera que la gente va vistiendo al santo del color que quiera²¹. Esta afirmación se debe a que es la gente quien va donando los cendales con la intención de recibir un favor o un milagro, según comenta²². Lunar, quien coincide con lo anterior, agrega que son donados por gente que pide milagros o se siente comprometida por un milagro recibido²³. Gómez agrega que mientras ha estado a cargo, ve cómo la gente lleva dos cendales al templo, uno se lo ponen y se lo quitan para que la persona se lo lleve, mientras que el otro se queda en la iglesia²⁴. De nuevo encontramos la característica mencionada por Hans Belting cuando se habla de las reliquias por contacto o *a-cheiro-poietos*²⁵. En este caso no es el Cristo nacido en Galilea y no es durante el episodio de la pasión que ocurre este contacto, sino que, para el pueblo,

15 Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 75.

16 Si bien, el cendal de Cristo es uno de los objetos con los que este tuvo contacto durante el episodio de la pasión, de este no se tienen registros de alguna iglesia que lo presuma como reliquia. Sin embargo, podemos verlo con este en todas las representaciones de la crucifixión.

17 Lunar, conversación.

18 Gómez, conversación.

19 Ibid.

20 Lunar, conversación.

21 Zavala, conversación.

22 Idem.

23 Lunar, conversación.

24 Gómez, conversación.

25 Belting, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 74.

su representación el Señor de la Salud, es quien da durante este contacto un poder milagroso a lo que toca, coincidiendo también con la vigésima acepción de signo antes mencionada: “Cualquier acontecimiento natural asumido como manifestación de una voluntad oculta, una intención divina, una fatalidad, un poder mágico”²⁶.

El siguiente paso en el cronograma es cambiar su peluca. Los tres entrevistados coinciden en que ese es el único momento en el que esta es cambiada. Sobre su origen, Zavala menciona: “Cada año hacen lo mismo, ¿verdad? alguna mujer que se sienta orgullosa que le quiten su pelo y se lo pongan al señor de la salud y la cuida todo el año”²⁷.



Fig. 24: Detalle de una de las pelucas del Señor de la Salud (2016)

El excoordinador del patronato menciona que este no es el único detalle de un humano que tiene este Cristo, sino que también sus pestañas, sus dientes, sus uñas e inclusive los huesos que afloran, como lo es la costilla de la herida de Longinos y los de las rodillas son huesos reales²⁸.

26 Eco, *Signo*, 13.

27 Zavala, conversación.

28 Lunar, conversación.

Por otro lado, el cronista José Antonio Zavala considera que estos son mitos urbanos que se arrastran desde hace más de un siglo, y que sus pestañas son de caballo o algún animal y sus dientes son de marfil²⁹. A pesar de no ser de interés en los capítulos anteriores de esta investigación, es prudente remarcar que la iglesia católica presume como reliquias de primer grado “los cuerpos de personas santas o cualquiera de sus partes o vestigios, como miembros, huesos y cenizas”³⁰. El uso de partes humanas como parte del arte sacro es común en el catolicismo, pero fuera de la peluca que adopta cada año, no es este el caso pues las reliquias que aborda esta investigación son consideradas de segundo grado³¹.

Al terminar esta preparación, a las 11:00 am comienza a sonar el repique de campanas, mismo que no cesa hasta que haya terminado el recorrido. Junto con este, el Cristo sale por la puerta principal, acción que, como menciona Lunar, es una novedad este año, pues se solía salir por la sacristía³². Con el pueblo acompañándolo y observándolo desde las banquetas, el encargado de los grupos que cargan al santo menciona los siguientes elementos que le anteceden: la cruz alta, el estandarte con el señor de la Salud pintado en él, otros dos estandartes con figuras de la Virgen María, dos siriales y el letrero de INRI que acompaña a este Cristo, todos estos cargados por hermanas y miembros del patronato³³. Las siglas del *Titulus Crucis*, INRI, significan: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, o Jesús Nazareno Rey de los Judíos. Es una de las reliquias que se exponen en la basílica de la Santa Cruz en Jerusalem, donde se encontraba el antiguo palacio de la emperatriz Elena, sin embargo, esta no es una de las reliquias que recuperó durante las cruzadas, sino que fue encontrada por Gregorio Magno hacia finales del siglo VI en el sepulcro

29 Zavala, conversación.

30 J. Morán, “La jerarquía de las reliquias”, *La Nueva España*, 11 de junio de 2013, <https://www.lne.es/oviedo/2013/06/11/jerarquia-reliquias-20631823.html>.

31 Ibid.

32 Lunar, conversación.

33 Gómez, conversación.

junto con la sábana santa³⁴. Mientras que en la reliquia que presume la iglesia romana está escrito en hebreo, griego y latín sobre un madero³⁵, en la representación de la parroquia de Puruándiro se presentan únicamente las siglas, además de cambiar el material a un metal chapado en oro³⁶.

El Señor de la Salud hace su recorrido habitual, con una duración alrededor de 2 horas y media, como comentan los tres entrevistados. Detrás de él, suele hacerse un desfile de *mojigángas*³⁷, banda de vientos y percusiones, y una danza tradicional, llamada *el paloteo*, de la cuál el cronista del pueblo comenta que fue una danza purépecha guerrero religiosa basada en la mitología tarasca³⁸, teniendo aquí un ejemplo evidente del sincretismo que ha transformado símbolos del catolicismo en Michoacán.

Al terminar su recorrido, el Cristo es colocado en el presbiterio, durante los días que pasa en él, aproximadamente 3 semanas, es el lapso en que se puede observar con mayor cercanía.

IV.III. Composición del *Señor de la Salud*

Gómez³⁹ menciona durante la entrevista que es un Cristo vivo y coincide con lo acotado por Zavala⁴⁰, quien dice que está en el momento de espiración⁴¹, momentos antes de morir crucificado. Sus ojos se encuentran en éxtasis. Al preguntarle a Lunar qué implicaba que éste Cristo tuviera

34 María Luisa Rigato. INRI. Il titolo della croce. Bologña 2010

35 Nicoletta De Mattheis, "El Titulus Crucis", Reliquiosamente, 3 de enero de 2020, <https://reliquiosamente.com/2020/06/03/el-titulus-crucis/>.

36 Gómez, conversación.

37 Representaciones de cartón de un cuerpo masculino y uno femenino de 3 metros de altura, que al ser huecos por dentro, son cargados por gente del pueblo, quienes bailan con ellos.

38 Zavala, conversación.

39 Gómez, conversación.

40 Zavala, conversación.

41 En la entrevista original utiliza la palabra exhumación, pero posteriormente, en la plática, aclaró que se refería a la espiración.

un tamaño antropométrico y detalles de humanos, como lo es el cabello, éste contesta lo siguiente:

“antes la fe era grandísima y se creía mucho en una imagen (...) el hecho de que ahorita o antes implicara que le pusieran cosas de personas te hacía sentir o hacía sentir a la gente antes que lo veías más vivo, que lo veías más real (...) más humano, más mortal, que no tiene nada de mortal”⁴²

Esta afirmación coincide con la intencionalidad mencionada en la que la iglesia propone de adoptar las imágenes de Cristo como un apoyo al catolicismo narrando episodios sagrados para atraer más devotos⁴³.

En este Cristo se encuentran representaciones de tres de las reliquias del catolicismo que han sido revisadas en capítulos anteriores: La cruz (Lignum Crucis), los clavos de Cristo y la corona de espinas.

IV.III.I. La Cruz

La cruz es el signo más utilizado por el catolicismo, en dos líneas puede abstraerse el episodio más reconocido del Nuevo Testamento. En el caso de la reliquia que presume la iglesia, el *Lignum Crucis*, se aprecia únicamente la materia de la Vera Cruz, lo que se ha revisado con Heidegger como la mera cosa⁴⁴, sin embargo, no se aprecia una forma, la que se ha abordado como “la distribución y el ordenamiento de las partículas materiales en los lugares del espacio”⁴⁵, solo es posible ver cómo la iglesia la presenta protegida y adornada como en la Fig. 25. A pesar de ello, en representaciones pictóricas de la crucifixión, como en las expuestas en

42 Lunar, conversación.

43 Gombrich, *La historia del arte*, 133.

44 Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 8

45 Ibid, 9.

el Museo del Prado de Roger Van der Weyden⁴⁶, El Greco⁴⁷, Bartolomé Esteban Murillo⁴⁸, Francisco de Goya⁴⁹, por mencionar algunos, la cruz se muestra como dos maderos rectangulares pegados con cierta premura, lo suficientemente largos para sobrepasar las medidas anatómicas. En todos aparece el *Titulus Crucis* sobre la cabeza de Cristo y no separada como en la procesión del Señor de la Salud.



Fig. 25: Detalle de la cruz.

En el caso de la representación escultórica del Señor de la Salud, se muestran dos barras octagonales barnizadas, con nueve anillos y tres puntas doradas. Sobre esta cruz, el cronista de Puruándiro menciona que es de madera fina y sus puntas son labradas, a lo que agrega que es “muy española”⁵⁰. Esta mutación se vincula a dos de los conceptos

46 van der Weyden, *El descenso* (Óleo sobre tela)(Madrid: Museo del Prado, Antes de 1445),
—*La crucifixión* (Madrid: Museo del Prado, hacia 1510)
—*La piedad* (Madrid, Museo del Prado, 1440-1450).

47 Doménikos Theotokópoulos, *La Crucifixión* (Óleo sobre tela) (Madrid: Museo del Prado, 1597 - 1600)

48 Bartolomé Esteban Murillo, *La Crucifixión* (Óleo sobre tela) (Madrid: Museo del Prado, 1670 - 1672)
—*Cristo en la Cruz* (Madrid: Museo del Prado, Hacia 1675)

49 Francisco de Goya, *Cristo crucificado* (Madrid: Museo del Prado, 1780)

50 Zavala, conversación.

revisados en el capítulo II., en el cuál Guy Julier habla de los objetos que no invitan a su uso, pero al ser parecidos a uno que sí lo hace, se convierte este en un pretexto para ser usado como decoración⁵¹, pues el parecido con las representaciones de este castigo romano sigue siendo evidente. También, a diferencia de la reliquia Lignum Crucis, la cruz del Señor de la Salud, al tener estos acabados, puede concebirse como Heidegger considera a las herramientas y a la obra de arte, como algo acabado⁵², no como la materia o la mera cosa que se presenta en los vestigios.

IV.III.II. Los clavos

La representación de los clavos del Señor de la Salud también cambia la materia y forma usual de estas herramientas. Lunar menciona que estos también fueron una donación que se hizo con la intención de recibir un milagro a cambio, por lo cuál no se tiene un registro de su historia⁵³. En la parte que sobresale del estigma de Cristo se aprecia la materia dorada, la cuál el excoordinador del patronato menciona que está chapada en oro. Sobre la cabeza de los clavos se aprecia una piedra preciosa tallada. Retomando la cita de Heidegger en el capítulo II., la forma determina el ordenamiento de la materia y la elección de la misma, dependiendo el uso que vaya a tener. Si en los clavos, utilizados como herramienta de fijación, se escoge una materia dura que soporte el impacto de un martillo, en los clavos del señor de la salud se disloca esta funcionalidad del clavo, pues un material endeble como el oro y uno quebradizo como una piedra preciosa no invitan a su uso. Contrario a como es descrito por Palazola, este objeto no anuncia su función o su finalidad. Otro concepto revisado, la *intentio lectoris* o intención del lector, dada por la cultura, por

51 Julier, *La cultura del diseño*,

52 Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 8.

53 Lunar, conversación.

convención se asume este objeto como uno de adoración, por lo que podemos encontrarlo en calendarios de este templo o tarjetas de rezo.

IV.III.III. La corona

La narrativa que se cuenta a continuación refiere a la corona que porta actualmente el Señor de la Salud, ya que la anterior corona fue robada. Zavala⁵⁴ comenta que a partir de una fotografía le fue encargado dibujar el frente de la corona tal y como estaba, mientras que para la parte de atrás tuvo libertad de dibujarla como creyera conveniente. Los dos miembros del patronato aseguran que la corona actual es idéntica a la anterior^{55 56}, a excepción de que solía llevar piedras parecidas a las de los clavos en las formas de llama que acompañan esta corona.

Para construir esta corona se requirió de la participación del pueblo de Puruándiro. Zavala cuenta que se colocó una canasta y una alcancía en el la parroquia. En la primera, la gente depositaba llaves de cerradura que ya no les sirvieran, mientras que en la segunda depositarían objetos de oro que fuera su voluntad donar⁵⁷. Lunar afirma recordar este suceso y agrega lo siguiente:

“Luego antes no comprabas las cosas, no decías: te doy 100 pesos. Decías: ¿sabes qué? aquí te doy esta cadenita trozada, aquí tengo este anillo que ya no me sirve, entonces todo eso se fundió y de ahí hicieron la corona del señor de la salud.”⁵⁸

54 Zavala, conversación.

55 Lunar, conversación.

56 Gómez, conversación.

57 Zavala, conversación.

58 Lunar, conversación.



Fig. 26: Detalle de la corona.

Formando de esta manera una corona hecha a partir de objetos personales del pueblo que le rendiría culto.

Zavala, quien estuvo presente en el proceso, comenta que se fundieron las llaves para hacer una lámina de latón en la cuál se copiaría su dibujo y se cortaría. Después de esto, con las cadenas y anillos de oro se chaparía la corona, dándole este acabado final⁵⁹. Gómez menciona que con más donaciones que llegaron, pues toda la gente quería ser partícipe, se elaboró una segunda corona idéntica, la cuál intercalan entre fiestas⁶⁰.

Ahora bien, retomando los capítulos anteriores de la investigación, esta corona también rompe con la función que le fue asignada por los romanos. La disposición y materiales que tiene respecto a la descrita en el Nuevo Testamento no cumple la función lastímera, ni la función burlesca que intencionaba la cargó el galileo. Al ser formada a partir de

59 Zavala, conversación.

60 Gómez, conversación.

una placa y posteriormente redondeada no hay partes del material que apunten hacia el cráneo, como es apreciable en la Fig. 23. La función burlesca como castigo a Jesucristo por proclamarse rey de los judíos, como se menciona en la tradición católica, es revocada al utilizar el oro, un material convencionalmente utilizado por los reyes y con una connotación de jerarquía. Lunar, acorde con esto, comenta que él cree que estos materiales son utilizados, tanto en los clavos como en los por lo siguiente:

“si el sacrificio de nuestro señor ya fue tan... tan doloroso, ¿no?, pues hay que hacerlo bonito ¿verda”?, hay que... hay que celebrarlo ahora”⁶¹

Denotando el cambio de estos materiales como una manera de enaltecer y adorar la figura del patrono de Puruándiro.

V. Conclusiones

A partir tanto de la investigación como de la producción de un portafolio profesional se han identificado constantes, coincidencias y nuevas posibilidades a partir del objeto y el signo. Algunas de ellas se exponen a continuación.

La relación entre forma, materia y concepto puede producir tanto obras de arte como objetos, signos y símbolos. El arte y las reliquias de la pasión fluctúan entre estos mismos. La obra de arte, además de su calidad de objeto, es polisémica y es interpretada según el contexto en el que es insertada. La intencionalidad del autor de esta no es definitiva, pues se somete a la de un lector. La significación que el sujeto funcional artista o autor da a su obra de arte es tan válida como la de su lector, las cuáles no son necesariamente contraposiciones, sino diversas posibilidades en las que una obra deviene. En el caso de las reliquias de la pasión, como objetos, signos y símbolos, no existe una voluntad artística previa a su concepción (*intentio auctoris, kunstwollen*), por lo tanto, su funcionalidad recae en la interpretación de sus creyentes (*intetio lectoris*). En su reproducción y representación en el Señor de la Salud de Puruándiro, esta lectura está condicionada por la tradición católica que sostienen sus habitantes.

El objeto útil, como se presenta en herramientas, utensilios y en su forma cotidiana no termina en su uso, sino que puede ser asumido como un signo y ser redefinido, ya sea de manera estética a partir de su materia y forma o replanteando su valor. Si para los devotos del catolicismo, en las reliquias de la pasión ocurre que al haber tenido un roce con Cristo estos objetos son cargados de una energía divina y poderes milagrosos, artistas del arte conceptual, como Joseph Beuys, también consideran la obra de arte como un objeto cargado de una suerte de energía. Plantea,

en sus materiales, una significación a partir tanto de conceptos sociales como experiencias personales. También, en su obra, se considera al objeto como un vehículo que es activado durante una acción y el cuál es expuesto como el vestigio de esta, coincidiendo con las reliquias de la pasión, las cuales se presumen como los vestigios del acontecimiento que fundamenta el catolicismo en el Nuevo Testamento: la pasión de Cristo. Así mismo, en el caso de Marcel Duchamp, se comprende el objeto como signos y símbolos que pueden aislarse y cambiar dicho valor a partir de una deliberada intencionalidad o una poética. El uso del objeto dentro del arte no es estático, sino que se ha ido replanteando a través de periodos, movimientos, artistas y poéticas propias de estos.

A pesar de que en Puruándiro, Michoacán, se sustituye la figura de Cristo por una representación escultórica de este clavado en la cruz, el Señor de la Salud, se presenta el mismo fenómeno de atribuir que a través de un roce o contacto un poder milagroso es transferido a las reproducciones de las reliquias de la pasión: su cendal, corona, clavos, cruz; además de otros objetos como sus pelucas o los algodones con los que es limpiado.

Los objetos son nombrados o referidos no como sustantivos, sino por su función. Un clavo cambia su funcionalidad al asumirse utilitario, como herramienta; como signo, forma o materia dentro del arte; como reliquia, signo o símbolo en la religión.

V.I. Anotaciones sobre la producción y el portafolio

A partir del siguiente capítulo retomo la redacción en primera persona, puesto que, si con las obras y objetos anteriores tengo una distancia cultural y, en medida de lo posible, objetiva en torno a la investigación, a partir de este capítulo refiero a los distintos materiales, conceptos y formas que recojo y cómo a partir de éstos he planteado las obras que corresponden al portafolio que sostiene esta investigación. Ahondo los conceptos, signos y símbolos que retomo de la parafernalia católica para usarlos como características formales dentro de estas obras. Si bien, hay otros conceptos que utilizo en la producción de mis obras, como lo es el sincretismo, únicamente abordo estas obras a partir de lo revisado en esta investigación.

En el objeto intervenido *Reliquia #1: la esclava del Señor*, la forma dispuesta es la de un objeto o herramienta de carpintería: un serrucho de 51 cm de largo, con residuos de óxido que evidencian su uso y el tiempo. La disposición y forma puntiaguda de los dientes de una sierra, así como el material del que está hecha, permiten a esta cortar fácilmente la madera al blandirse y deslizarse entre ella para romper sus betas.

En este caso, altero este objeto a partir del material. Coloco pedrería de cristal cortado en los dientes, de manera que inutilicen la función de cortar, además de añadir una capa de hoja de oro en su mango. Así, como menciona Julier, el tener una esencia de objeto utilitario que no invita a su uso es un pretexto para su fin, en este caso, artístico¹. Este recurso lo retomo de la manera en que son presentados los clavos del *Señor de la Salud*.

En el caso de la obra titulada *Reliquia #3: en gracia de Dios concebida*, disloco la función de dos objetos. La forma parte de un talacho, el mango

1 Julier, *La cultura del diseño*,

de este tiene una forma recta y alargada para ser blandido y utilizar la fuerza de gravedad como un péndulo e impactar, comúnmente, sobre el suelo. La función la altero a partir de la forma, utilizando su misma materia. Cambio la disposición ergonómica por la abstracción de un perfil anatómico en posición de oración, utilizando los dobleces del talón, la rodilla y la cadera para evocar a esta postura y así mismo acortar la longitud del mango. En esta obra La cabeza del talacho permanece intacta para que una parte de este siga evocando a la herramienta de la que parto y sirva como coartada para suponer el vestigio de un uso.

Por otro lado, en la base de este objeto coloqué un zapato, del cuál altero materia y forma al añadir un material de origen ritual. Utilizo una roca ígnea, la obsidiana, para interrumpir la función de este al colocarla en su talón, de manera tal que este no invite a su uso.

En la obra *Reliquia #4: por la señal*, utilizo una de las formas en la que la reliquia de la Vera Cruz se presenta en mi contexto y en el imaginario colectivo mexicano. La cruz de caminos advierte y conmemora la muerte de una persona sobre una vialidad, siendo colocada a un lado de caminos, carreteras y avenidas. El signo de la cruz, en este caso se presenta como distintas acepciones: “Símbolo, entidad figurativa u objetual que representa, por convención o a causa de sus características formales, un valor, un acontecimiento, una meta o cosas similares”² y “Cualquier procedimiento visual que reproduzca objetos concretos, tales como el dibujo de un animal, para comunicar el objeto o el concepto correspondiente”³, pues está no solamente marcando el lugar de un accidente, sino haciendo referencia a través de una abstracción de líneas a la crucifixión y al catolicismo. A estas características formales les adhiero valores propios de las herramientas, tales como el color bermellón y un mango extraído de un talacho. De esta manera, genero un obra que fluctúa entre un objeto utilitario o herramienta y un objeto ritual o de culto.

2 Eco, *Signo*, 13.

3 Ibid.

Fig. 26:

Reliquia #1: la esclava del señor (2018). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 27:

Reliquia #3: en gracia de dios concebida (2019). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 28:

Reliquia #4: por la señal (2019). Objeto intervenido. Archivo personal.





En la *Reliquia #5: máximo romano*, las formas presentadas son vestigio de una acción. La conceptualización de la pieza reside en los materiales utilizados. El máximo romano consta de 39 azotes, 3 series de 13. Cristo, se supone, recibió más que esto⁴. Para ésta acción creé un azote con 7 cuerdas, las cuáles llevan 3 nudos cada una a lo largo. El soporte está hecho de lana de cordero, aludiendo a las primeras representaciones de Jesucristo mencionadas en el primer capítulo⁵. La tinta impregnada sobre este manto está hecha con hollín de un sirio santo, bendecido por el sacerdote de la parroquia del Señor de la Salud en Puruándiro Michoacán mezclado con un aglutinante. En la mano con la que tomé el azote llevaba polvo de hoja de oro. Coloqué pegamento sobre el mango para evidenciar la zona en la que tuve contacto. Con el lienzo extendido por 8 clavos, vertí la tinta sobre el azote y propiné 40 azotes que quedaron registrados sobre el lienzo. Al igual que aparecen las marcas mecánicas causadas por el azote romano en la reliquia presumida por la iglesia católica: ***la columna de la flagelación***, en esta obra genero signos, en el sentido la acepción número 3 de Umberto Eco “Cualquier trazo o huella visible que deja un cuerpo sobre una superficie”, sobre la lana de cordero. Los materiales que utilizo están acotados en su ficha técnica para dar un hilo conductor al espectador.

En la siguiente obra, *Reliquia #7: El cuerpo de Cristo a través de Longinos*, parto de la forma de una pala, la cuál perteneció a mi abuelo materno. Su uso se evidencia por los cúmulos de cemento que la cubren, lo desgastado de sus puntas y lo acortado de su mango. A través de un signo propio del catolicismo disloco la función de de contener materiales de una pala. Utilizo la manera en que está representada la herida de las costillas del Señor de la Salud, signo o rastro que queda al darle muerte al galileo, para perforar el objeto del cual parto. Este signo no aparece en el Nuevo Testamento, solo en los evangelios apócrifos y en la mayoría de las

4 Lars Von Trier, dir. *Nymphomaniac*, (Francia: Canal+, 2013), DVD.

5 Labarga, *El rostro de Cristo en el arte*, 272.

representaciones pictóricas de Cristo. La tradición narra que un soldado romano o centurión clavó su lanza en las costillas del galileo mientras este estaba crucificado, de esta herida se supone salió sangre y agua. Esta arma, llamada *Lanza del Destino* o *Lanza de Longinos*, es también una reliquia de la pasión. El mango de esta pala lo sellé con blanco de España para darle el color que caracteriza al Señor de la Salud.

Para la *Reliquia #11: más mis pies que mis pasos*, parto de la forma de la parte baja de las representaciones de la crucifixión, donde descansan los pies de Cristo. Utilizo el mismo blanco de España para sellar esta forma. Sobre este soporte clavo un zapato, cuyo interior es forrado con terciopelo morado, color litúrgico con el que, como comenta Gómez, es utilizado en el cendal para vestir al señor de la salud en la cuaresma⁶. En esta abstracción de la escena de la crucifixión, sustituyo el signo convencionalizado de los pies descalzos de Cristo por éste zapato.

La obra titulada *Reverencia #7: peregrinos*, es también el vestigio de una acción. La forma refiere a las reliquias de la pasión en las que queda registrado el cuerpo de Jesucristo, como lo es la Sábana Santa o manto de Turín y la Santa Faz o Manto de Verónica. Registré sobre una base de fumage el rastro que deja un anónimo pagando una manda, antes de entrar al Templo de Los Ángeles en Puruándiro, Mich., de rodillas y descalzo. Como materia, el sirio santo usado para el fumage de esta obra fue bendecido por fray Raúl V. Lunar, tío abuelo mío, Prior católico.



Fig. 29:
Reliquia #5: máximo romano (2019). Tinta hecha con hollín de sirio bendito sobre lana de cordero. Archivo personal.

Fig. 30:
Reliquia #7: El cuerpo de Cristo a través de Longinos (2020). Objeto intervenido. Archivo personal.

Fig. 31:
Reliquia #11: más mis pies que mis pasos (2019). Archivo personal.

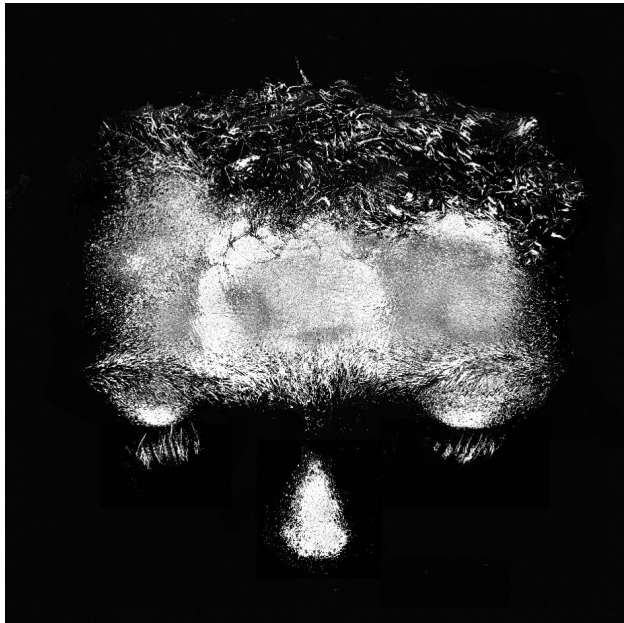


Fig. 32:
Reverencia #7: Pergrinos (2020) y ensayos. Fouflage con hollín de sirio santo.
Archivo personal.

Para la *Reliquia #6: VHS JHS*, la forma presentada alude a una pantalla de televisión RCA. De nuevo, es en el origen de sus materiales en donde reside la carga conceptual de la misma, pues hace alusión también a las reliquias por contacto. La lona utilizada para este montaje la conseguí en Pátzcuaro, Michoacán. Sobre la carretera Pátzcuaro-Quiroga hay múltiples puestos que trabajan el tallado en madera y el labrado en cantera. En uno de estos, en el cuál vendían representaciones de Cristo, intercambié la lona que envolvía estas esculturas por una lona nueva que llevaba conmigo. Así como ocurre en la bajada del Señor de la Salud de Puruándiro, Michoacán, en la que el contacto de una escultura de Cristo con algodón consideran le transfiere un poder milagroso al material, replico esta creencia al utilizar un material que ha envuelto esculturas y representaciones de Cristo en esta propuesta visual.



Fig. 33: Reliquia #20: Mercado de domingo (2022). Materiales del mercado de artesanías de Pátzcuaro, Michoacán. Archivo personal.

La forma de la *Reliquia #20* parte del signo de la Cruz. En este caso, utilizo la disposición y materiales propios del montaje de un puesto de tianguis: perfil de acero de 3/4 de pulgada y una pulgada, lona, mecate, etcétera. La lona que utilizo para recubrir el esqueleto de perfiles es también retomada de los talladores de Cristos en Pátzcuaro, Michoacán.



Fig. 34: Materiales utilizados en las obras *Reliquia #6: VHS JHS* y *Reliquia #20: Domingo* (2022). Archivo personal.

Las formas que utilizo en los óleos *Signos #1* y *Signos #2* son elementos pictóricos abstraídos de más de 50 pinturas pertenecientes al renacimiento, periodo en el que el uso de las telas predominaba en la composición de las obras⁷. Por ejemplo, en Rogier van der Weyden, del tríptico de la crucifixión, tomo la forma del cendal de Cristo y los ángeles que enmarcan la escena por la parte posterior; otras obras tuyas que traigo a esta propuesta son *El calvario*, *El descendimiento* y *Visitación*. Todas las anteriores son una representación pictórica de un momento de la pasión de Cristo. Otras escenas bíblicas retratadas en el renacimiento que aparecen en estas pinturas son las siguientes: *Adán y Eva* de Alberto Durero, un fragmento de la *Capilla Sixtina*, por Miguel Ángel Escultor, *La última cena* de Leonardo da Vinci, entre otras.

Las formas las tomo, como se revisó en esta investigación al citar a Panofsky, como el sujeto primario y natural, el cuál menciona que funciona solamente como el reconocimiento de formas⁸, pero cambio el sujeto secundario o convencional⁹, pues cambio el tema original y la combinación de estas formas e inevitablemente cambia el significado intrínseco o contenido¹⁰, al no encontrarme en el mismo periodo, nación, cultura y contexto que condicionó a los pintores antes mencionados a producir su obra de esa manera. Éstas afirmaciones son equivalentes a lo anteriormente citado con Luciano Nanni, quien menciona que el contexto y la intención de la cultura determina a una obra de arte¹¹.

Las Reliquias #16 y #17 son una referencia directa a las formas que tiene la corona del Señor de la Salud. Redibujó y replanteo estas formas, así como hizo Zavala para crear la actual corona del patrono de Puruándiro

7 E.H. Gombrich, *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance* (Nueva York, Cornell University Press; First Edition, 1 Septiembre 1976)

8 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 1979) op. cit. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, 39.

9 Idem.

10 Idem.

11 Luciano Nanni, *El silencio de Hermes*, 38.

a partir de las imágenes de la corona que fue robada¹². Estas coronas las presento en una serie fotográfica soportadas por figuras fantasmales a partir de telas de colores litúrgicos, tales como son el blanco, el rojo y el morado. Estos colores suelen ser utilizados, como menciona Lunar¹³, para elaborar los cendales que lleva el Señor de la Salud a lo largo del año, el blanco para las fiestas patronales, el morado para la cuaresma y el rojo para las fiestas de los apóstoles y mártires.

Abordo, desde la semiótica y la estética, la parafernalia católica. De manera adánica replanteo signos y símbolos del imaginario colectivo de mi contexto. Retomo y abstraigo de la tradición católica sus formas, valores, dogmas, rituales y materia, para usarlos como signos dentro de mi obra. Me valgo de estos últimos para alterar las funciones de objetos cotidianos y utilitarios, vaciando así el contenido de estos otros signos y cargándolos de nuevos.

El sincretismo es un concepto que se asoma inevitablemente en mi obra, pues procedo de una familia materna mexicana y una paterna francesa, siendo formado por ambas culturas.

12 Zavala, conversación.

13 Lunar, conversación.



Fig. 34 y 35:
Reliquias #16 y #17 (2021). Plastilina epóxica bañada en hoja de oro. Archivo personal.





Fig. 36: Signos #1 (2022). Óleo sobre tela. Archivo personal.



Fig. 37: Signos #2 (2022). Óleo sobre tela. Archivo personal.

Bibliografía

Alain Badiou. "Las condiciones del arte contemporáneo". Semana Alain Badiou. UNSAM: Teatro Tornavía, Campus Miguelete, 2013.

Barilli, Renato. El arte contemporáneo. Santa Fé de Bogotá: Editorial Norma, 1998.

Barroso V., Julia. Tema, Iconografía y Forma en las Vanguardias. Asturias: Editorial Castrillón 2005.

Belting, Hans. Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

Beuys, Joseph. "Me gusta América y a América le gusto yo - Joseph Beuys". Historia-Arte. Consultado el 17 de febrero de 2022. <https://historia-arte.com/obras/me-gusta-america-y-a-america-le-gusto-yo>.

Blanchot, Maurice. El espacio literario. Madrid: editora Nacional, 2002.

Cabo Villaverde, Javier. "Magritte, Lecciones de surrealismo", ADAXE, ISSN 0213-4705, n.11. 1995.

Calabrese, Omar. El lenguaje del arte. Barcelona, Ediciones Paulos Ibérica, 1985.

Calvo Santos, Miguel. "Joseph Beuys" Historia-Arte. 2016. <https://historia-arte.com/artistas/joseph-beuys> (Consultado el 10 de febrero de 2022)

Cerdeña, Rosario y Hernández, Ignacio. "Noticias Históricas Sobre la Imagen de Cristo atado a la Columna de la Flagelación," Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 14 (2001): 207-220.

Coogan, Michael D.. ed. La Nueva Biblia Anotada de Oxford. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Danto, Arthur C.. The Philosophical Disenfranchisement of art. New York, Co-

Iumbia University Press.

de Duve, Thierry. "Joseph Beuys and the German Past, Tentatively" en 7th Annual Kirk Varnedoe Lecture Series. Nueva York, Institute of Fine Arts, 22 de octubre de 2013.

De Matthaeis, Nicoletta. "El Titulus Crucis", Reliquiosamente, <https://reliquiosamente.com/2020/06/03/el-titulus-crucis/>. (Consultado el 3 de enero de 2020)

Deleuze, G.. Lógica del sentido. Barcelona: Editorial Bote de Vela, 1970.

Eco, Umberto. Los límites de la interpretación. Barcelona: editorial Lumen, 1992.

———Signo, Barcelona, Editorial Labor, 1988.

Frale, Barbara. Los Templarios y la Sábana Santa. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

Gombrich, Ernst H.. La historia del arte. México: Editorial Diana, 1999.

———The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance, Cornell University Press; First Edition. 1 Septiembre 1976.

Gómez I., Sarriugarte Gómez I.. "Fluxus: entre el Koan y la práctica artística". Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada, 42, (2011) 193-214. Recuperado a partir de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/2659>

Heidegger, Martín. El origen de la obra de arte. Madrid: Alianza, 1996.

Iparraguirre, Ignacio. Obras completas de san Ignacio de Loyola. Madrid: La editorial Católica S. A. 1963.

Julier, Guy. La cultura del diseño. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 2013.

Labarga, Fermín. "El rostro de Cristo en el arte". Anuario de Historia de la Iglesia no. 25. 2016. 265-316.

Lamarche-Vadel, Berbard. Joseph Beuys. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

Leon, Javier. "Joseph Beuys: Ideas y Acciones". Fundación Cultural Estilo. <https://revistaestilo.org/2021/07/23/joseph-beuys-ideas-y-acciones/> (Consulta-

do el 17 de mayo de 2022)

Loconsole, Michelle. *La corona di spine di Cristo. Storia e mistero*. Siena: Contagalli, 2005.

López Ruido, M. (1995). Josep Beuys : el arte como creencia y como salvación. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (8). <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.1995.2270> (consultado el 5 de abril de 2021).

Mayer, Mariano. “Una proposición, un problema, un peligro y una idea,” *Eterna cadencia* (2019). <https://www.etercadencia.com.ar/blog/ficcion/item/una-proposicion-un-problema-un-peligro-y-una-idea.html> (consultado el 10 de Febrero de 2022)

Menetti, Nanni. *L'artista non ha mai avuto mani*. Passian di Prato: Campanotto editore, 2012.

MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York. New York: The Museum of Modern Art, 2019.

Morán, J. “La jerarquía de las reliquias”. *La Nueva España*, 11 de junio de 2013, <https://www.lne.es/oviedo/2013/06/11/jerarquia-reliquias-20631823.html>., consultado el 13 de septiembre de 2022.

Moreno Martín, Nathalia. *Sinfonía siberiana, primer movimiento*. *Historia-Arte* (2019) <https://historia-arte.com/obras/sinfonia-siberiana-primer-movimiento> (consultado el 11 de Febrero de 2022)

Nanni, Luciano. *El silencio de Hermes*. Morelia: UMSNH/ Silla vacía editorial, 2019.

Ortuzar González, Mónica, y “Joseph Beuys y el todo dialéctico”. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte* , no. 13 (2014):241-253. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65342954015> (consultado el 5 de abril de 2021).

Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, (Madrid, Alianza Editorial, 1979) op. cit. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, p. 39

Paquet, Marcel. *Magritte*. Köln: Taschen. 2000.

Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2006.

Revidatti, Diocles A.. *Y todo esto por nosotros, La ciencia médica frente a la pasión de nuestro Señor Jesucristo*. Buenos Aires, 2006.

Rodríguez Peinado, Laura. "La crucifixión". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 29, no. 4 (2010) <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf> (consultado el 24 de julio de 2021)

Runciman, Steven. *Historia de las cruzadas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Samuelsson, Gunnar. *Crucifixion in Antiquity*. Alemania, Mohr Siebeck, 2013.
Sanouillet, Michel y Paul Matisse. *Marcel Duchamp, Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

Souriau, Etienne. *Clefs pour l'Esthétique*. Francia, Seghers, 1970.

Tate Museum. "'7000 Oak Trees', Joseph Beuys, 1982 | Tate". Tate (2010) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>. (Consultado el 17 de mayo de 2022)

Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys*. Nueva York: Guggenheim, 1979.

Toscano López, Daniel Gihovani. "Michel Foucault y René Magritte: algunas afinidades electivas" *Folios: revista de la Facultad de Humanidades* 90, no. 30 (2009), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3819114>, (Consultado el 16 de mayo de 2022).

Vásquez Rocca, Adolfo. "Arte Conceptual y Post-conceptual", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 37 (2013) <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/viewFile/42567/40468> (consultado el 7 de noviembre de 2021)

von Haartman, Estrella Arcos, and Francisco Capilla Luque. "La Exaltación de la Santa Cruz de Juan Niño de Guevara. Análisis histórico-artístico y proceso de restauración." *BAETICA. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea* 1.28 (2006): 21-40.

Notas

Beuys, Joseph. Entrevista por Bernice Rose, 18 de Junio 1984. Düsseldorf.

Gómez Méndez, Javier (miembro del patronato del Señor de la Salud desde hace 6 años y encargado principal de los grupos que cargan al Señor de la Salud durante las fiestas patronales), en conversación con el autor, en Agosto de 2022.

Lunar, Francisco Javier (perteneciente al rezo de los mecánicos y excoordinador del patronato del Señor de la Salud), en conversación con el autor, agosto de 2022. Nacido en Puruándiro, Michoacán.

Zavala, José Antonio (pintor y cronista de Puruándiro y parte de la asociación civil Cronistas por Michoacán), en conversación con el autor, agosto de 2022.

Fuentes iconográficas

Bartolomé Esteban Murillo, La Crucifixión (Óleo sobre tela) (Madrid: Museo del Prado, 1670 - 1672)

———Cristo en la Cruz (Madrid: Museo del Prado, Hacia 1675)

Doménikos Theotokópoulos, La Crucifixión (Óleo sobre tela) (Madrid: Museo del Prado, 1597 - 1600)

Francisco de Goya, Cristo crucificado (Madrid: Museo del Prado, 1780)

Lars Von Trier, dir. Nymphomaniac, (Francia: Canal+, 2013), DVD.

van der Weyden, El descendimiento (Óleo sobre tela)(Madrid: Museo del Prado, Antes de 1445),

———La crucifixión (Madrid: Museo del Prado, hacia 1510)

———La piedad (Madrid, Museo del Prado, 1440-1450).

Veiel, Andres, dir. Beuys (Alemania:Terz Filmproduktion, Zero One Film, 2013), DVD.

