

**Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes:
 Lic. Pablo Fasce
 Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra en Fundación Proa**

**La resignificación del poder de la imagen religiosa en el arte
latinoamericano contemporáneo**

**Antonella Destéfano
Lucía Navarro
Carolina Zito**

Segundo Cuatrimestre de 2015

En el transcurso del mes de septiembre de 2015 el Papa Francisco, el primero latinoamericano, visitó Cuba y luego Estados Unidos, dando cuenta de que aún hoy la Iglesia Católica se entrelaza con la política generando un entramado de relaciones de poder con repercusiones en la realidad contemporánea. Tanto el poder político como el religioso apuntan desde sus instituciones a despertar ciertas actitudes o emociones en el quehacer cotidiano.

Durante el mismo mes, la exposición *Daros Latinoamérica*, exhibida en Fundación PROA, abordó problemáticas sociales y políticas contemporáneas. Dentro de ella no todo es nuevo: hay nombres, lenguajes, imágenes y símbolos conocidos. Es el caso de la imagería religiosa, indudablemente poseedora de un poder, que se constituye como objeto de apropiaciones en las obras *Blown Mold*, de Teresa Serrano, *La Anunciación* de Darío Escobar (ambas expuestas en la muestra) y *Requiem NN* de Juan Manuel Echavarría (autor de *Bocas de ceniza*, presente en la exhibición). La última obra mencionada, si bien no pertenece a la colección Daros, nos pareció que complementa a las primeras obras seleccionadas al abordar, desde una mirada testimonial, la praxis religiosa. Estas tres obras permiten una reflexión sobre el arte, la Iglesia y las relaciones de poder.

Este trabajo tiene su fundamento en la idea de que el *corpus* de obras seleccionado se encuentra profundamente atravesado por la utilización -a través de propuestas artísticas diferentes- de imágenes religiosas que se muestran como poseedoras de un poder acumulado en la historia del arte, que sobrepasa la contemplación estética. En *El poder de las Imágenes*, David Freedberg considera que las imágenes despiertan o provocan ciertas respuestas de acuerdo a la época histórica o contextual en las que están se insertan, pero a la vez menciona que subsiste un nivel básico de reacción que rebasa las fronteras histórico-sociales; esto es, pervive a través del tiempo y la geografía en un nivel que se podría considerar universal (Freedberg, 1992). Así, consideramos que estos artistas utilizan el poder acumulado en la imagen religiosa para acompañar las problemáticas contemporáneas. A raíz de esto nos preguntamos: ¿Qué papel juega la imagen religiosa en cada una de estas obras? ¿De qué manera las obras están problematizando la función devocional y afectiva que les ha sido otorgada a estas

imágenes? ¿Cómo aparece manifestada plásticamente en cada obra la relación entre el individuo contemporáneo, su contexto, su fe y la doctrina católica?

Descripción del corpus de obras

La artista mexicana Teresa Serrano, nacida en 1936, vive y trabaja desde 1989 entre México D.F. y Nueva York, seis meses en cada ciudad. Allí desarrolla un trabajo artístico multidisciplinar que empezó en el ámbito de la pintura, el dibujo y la escultura, para ampliarlo al arte objetual, las instalaciones, la fotografía y el vídeo. Sus producción se concentra en asuntos que van desde la violencia de género, la memoria, el lenguaje y la religión. Dentro de esta amplia producción realizó la propuesta objetual *Blown Mold* (2012). Esta obra está conformada por cuatro sombreros de vidrio, diferentes entre sí, realizados mediante la técnica de vidrio soplado en un taller de Guadalajara en México, dispuestos uno al lado del otro, en el mismo nivel, conformando una serie. Todos ellos, sombrero Saturno, solideo, mitra y bonete, forman parte de los tocados protocolares que utilizan hasta el día de hoy las personas consagradas de la Iglesia católica para ser usados dependiendo de los diferentes cargos y eventos. Por lo tanto, estos sombreros se convierten en símbolos del poder eclesiástico en la medida en que tanto en la vida social institucional de los miembros del clero, como en esta obra actúan evocando la idea de formar parte del sistema jerárquico que compone el ejercicio y la distribución del poder de la Iglesia.

Darío Escobar (1971) es un artista nacido en la ciudad de Guatemala. En sus obras realiza fuertes críticas al modo de vida de la clase media de su país. Trabaja con las temáticas del consumo, la influencia tanto de la cultura norteamericana como de la colonial, y la naturalización de la violencia que afectan a la sociedad guatemalteca. Guatemala es un país con grandes índices de represión y asesinatos que quedan impunes, perpetrados por parte de los militares y grupos civiles armados como las maras. Frente a estas problemáticas, Escobar trabaja a partir de la apropiación de obras de arte del pasado y de objetos de consumo masivo que actúan como conceptos clave, a través de la metáfora y la parodia, para generar una postura crítica a la que el espectador arriba a través de la reflexión, y de

los múltiples disparadores que presenta su polisémica obra. Por su parte, *La anunciación* (2000) consiste en una bolsa de dormir que presenta una particularidad: prolijamente cosida en su interior se encuentra la obra homónima del pintor Francisco Valladares, realizada durante el siglo XVII. En realidad es una copia, que imita el soporte y la pintura envejecida. La tela pareciera ser gruesa, estar reseca, áspera y dura. Por otro lado, la bolsa de dormir, de carácter industrial -incluso se deja ver la etiqueta con los datos de fabricación- es sedosa, arrugada, suave, esponjosa, y de color azul fuerte, frío, que contrasta con el carácter de la pintura, en la que abundan los colores cálidos.

Por último, Juan Manuel Echavarría, artista colombiano nacido en 1947 en la ciudad de Medellín, -que alterna su residencia entre su país natal y Estados Unidos- es el autor de *Requiem NN*. El artista comenzó desenvolviéndose en el arte de las letras, hasta que descubrió una nueva vocación que lo llevaría a dedicarse a las artes visuales (principalmente la fotografía). La obra en cuestión se encuentra profundamente atravesada por la realidad colombiana, mostrando por medio de la fotografía el proceso por el cual los nichos de los NN contenidos en el cementerio del pueblo de Puerto Berría se deterioran, mutan, varían de aspecto por la acción de las manos de los pobladores que se apropian de los cuerpos de aquellos asesinados a manos de guerrilleros, paramilitares y carteles de droga. Por eso, Echavarría visita, a partir del 2006, este cementerio que él considera “vivo”, contribuyendo también a preservar la memoria colectiva. Incluso su inquietud alrededor de esta temática lo llevó a realizar su primer cortometraje, -que lleva el mismo nombre que la obra plástica-. Echavarría produjo doscientas sesenta fotografías de doscientos sesenta nichos y sus transformaciones a través del tiempo a través de la técnica de la imagen lenticular. Con algunas de dichas fotografías monta en diversas muestras de arte un mural, que sufre variaciones según cuales sean las fotografías que se elija utilizar, y el espacio disponible para ellas. En el caso de *Requiem NN*, la obra consta de cuarenta fotografías ubicadas en contigüidad, que construyen un mural que necesita de la interacción del espectador y el involucramiento del cuerpo en movimiento para poder percibir en su totalidad los testimonios de los nichos que se encuentran en el cementerio. Sus colores,

texturas, profundidades y los objetos que cada uno presenta son variables, no sólo en relación con los nichos adyacentes, sino también a través del paso del tiempo.

El poder de la imagen religiosa: sus diferentes manifestaciones en cada obra

Las imágenes religiosas han sido y son parte de la doctrina católica en la medida en que desde los comienzos de su historia han sido utilizadas por la misma institución de manera didáctica para adoctrinar, despertar pasión, devoción y para apelar a su recuerdo y memoria. Pero además ellas han sido utilizadas por los devotos, tomando su carácter objetual y funcional, con fines mágicos, curativos, sanadores y han formado parte de los ritos en procesiones, tumbas y otros usos litúrgicos. Lejos de establecer la particularidad de la recepción de las obras aquí estudiadas, retomaremos características generales de la práctica religiosa que nos permitan comprender el uso que realizan los artistas de esta imagería.

Según hemos referido la obra de Teresa Serrano presenta los cuatro sombreros que son símbolo de la jerarquía del poder eclesiástico y, como parte de la vestidura protocolar de los miembros del clero, devienen en símbolos reconocibles universalmente en la medida en que apelan a una memoria colectiva que ha impregnado fuertemente de una forma u otra en distintos espacios y temporalidades. El reconocimiento de estos símbolos se vuelve bastante unívoco considerando que, desde el principio de su historia, la Iglesia ha tenido pretensiones de universalidad difundiendo su doctrina para instalar su sede, su tipo de fe y también su imagería y simbología en la mayor cantidad de pueblos y sociedades posibles. Es a partir de esta evocación a una construcción cultural devenida universal por parte de la Iglesia Católica que la artista está intentando decir algo al respecto en su expresión plástica. En el marco de la exhibición retrospectiva “Albur de amor”, realizada en el año 2012 en el Centro Atlántico de Arte Moderno en Gran Canaria de España, Serrano declaró que en sus producciones utiliza el material que ella considera necesario para que se ajuste a la expresión del tema, usando a veces esta materialidad como metáfora de los planteos generales que trabaja en su

obra. Si consideramos esta importancia consciente que la artista reconoce sobre el aspecto material de sus producciones y además se tiene en cuenta que el título de la obra hace plena referencia a la técnica en que fue realizada (molde soplado), podríamos pensar que la utilización de estos símbolos religiosos devienen la vía para plantear ciertos paralelismos entre el vidrio, que mediante la técnica adquiere su forma objetual, y la institución eclesiástica, que se plantea como temática a partir de la representación de los sombreros. El vidrio es noble en su dureza y transparencia, pero traicionero en su fragilidad. Mediante la técnica de fabricación adquiere su forma gracias a un sople de aire, un sople humano que en este proceso lo vuelve vulnerable. Si se vuelve a pensar la idea de institución eclesiástica a través de las contradicciones del material utilizado, este sistema de poder adquiere, en la obra de arte que plantea una metáfora sobre él, una revelación de sus propias contradicciones: una doctrina arbitraria que en el contexto de las relaciones humanas contemporáneas, su dogma, su universalidad y su mensaje de fe e igualdad resultan un tanto frágiles. De esta manera, el poder de la imagería religiosa se presenta apropiado aquí para, desde la propia especificidad de la materialidad, otorgarle nuevos sentidos a la condición de poder de la Iglesia Católica.

En la obra de Escobar la imagen religiosa que se incorpora es la pintura de Valladares cosida al interior de la bolsa de dormir. La pintura remite a un pasado colonial donde la devoción cumplía un papel clave en el rol de las imágenes, pero además éstas poseían una función didáctica que apelaba a la religiosidad del espectador. La iconografía religiosa era un elemento importante en el proceso de evangelización, y su representación usualmente seguía cánones establecidos. En la actualidad muchas de estas pinturas se encuentran en los museos, dejando de cumplir esa funcionalidad para situarse como meros objetos estéticos. Pero además poseen, en la cultura de Guatemala, un rol específico. De acuerdo con Kevin Power los ángeles barrocos y Vírgenes “(...) representan las ambiciones culturales del nuevo rico, así como de la clase alta guatemalteca, cuyas casas están generalmente atiborradas de antigüedades coloniales que consciente o inconscientemente testifican y admiten el saqueo del

patrimonio nacional”¹. Ahora bien, al reunir la pintura colonial, cargada de estas representaciones sociales, con la bolsa de dormir se conjugan nuevos sentidos que parten del contraste de colores, textura y materialidad ya comentadas entre ambos. La imagen religiosa se manifiesta entonces de dos maneras en esta obra. Por un lado recobra la funcionalidad devocional que rememora a la pintura de Valladares en su contexto colonial, al situar a la pintura en un contexto de uso que podría brindar protección sobrenatural o religiosa al que la utilice. Por otro lado, la pintura se manifiesta como símbolo de status social debido al uso que se le ha dado al arte colonial a través del paso del tiempo; pero, por sobre todo, por su valor como mercancía que es exhibido sin tapujos a partir de su cercanía con el objeto de consumo.

La utilización de la imagen religiosa conlleva una aplicación compleja de significados. Si bien esta temática tal vez no sea primer enfoque que viene a la mente al pensar en *Requiem NN*, dada su innegable connotación político-social, el nombre de la obra remite a la religión por llamarse réquiem al rito católico que encomienda a Dios el descanso de los difuntos. Esta dimensión sacra de la obra también se evidencia en los epitafios legibles en las superficies de las tumbas immortalizadas por Echevarría: “Gracias N.N por los favores recibidos”, “Descansa en la paz del Señor”, “Milagros”. El historiador del arte David Freedberg analiza en *El poder de las imágenes* el “(...) problema de la relación entre la eficacia que se le atribuye a la imagen y su importancia estética visible” (Freedberg, 1992: 141). En este caso, los pobladores de Berría tuvieron y tienen la necesidad estética de ornar las tumbas para que el muerto dentro de ellas les otorgue favores. En la decoración de los nichos se evidencia una estética popular que está indiscutiblemente ligada con la creencia que considera los ritos póstumos necesarios en el acompañamiento del alma en el camino hacia el descanso eterno. No importa quién perpetuó la matanza ni quien pereció, los cuerpos y sus almas tienen un lugar en el pueblo, en el rito cotidiano ellos permanecen sin caer en la soledad del olvido. En la obra de Echevarría el mecanismo lenticular refleja esa desaparición que se evita al ornar una tumba,

¹ Power, Kevin. *Darío Escobar: simulacro local y glocal*. Disponible en: <http://www.darioescobar.com/> (Consultado agosto-septiembre 2015)

nombrarla y visitarla, para lo cual es necesario recorrer el mural. Por otro lado, la repetición seriada acrecienta la posibilidad de que el espectador cobre dimensión de la cantidad exacerbada y sin fin de NN que produce Colombia. La presencia virtual del observador en el cementerio, así, convoca a las emociones y apela a la sensibilidad humana. Alrededor del ritual observado, los caminos de la obra (incluso el del largometraje y el de *Novenario en espera*, obras cuyo disparador fue la misma problemática), las personas que conoció y entrevistó y el paso del tiempo hicieron que el artista se preguntara durante una entrevista: “¿no será este ritual también una forma simbólica de hacer el duelo?” y testimoniara “yo mismo soy escéptico, debido a ciertas situaciones: ¿qué diablos estaba haciendo el Papa durante la ocupación nazi? ¿Qué papel jugó el Papa en la iglesia de Colombia durante la década de 1950?” (Echavarría, 2000). De este modo, según las palabras del artista y lo que plasma en su obra, la importancia de la religión no radica en las instituciones en sí mismas, sino en las acciones humanizantes llevadas adelante por los creyentes, guiados por su fe.

Contraposición entre la devoción práctica en la cotidianidad y la doctrina como dos formas antagónicas y complementarias de vivir lo religioso

Considerando las formas que adquieren plásticamente la imagería y la vivencia de lo religioso en las obras seleccionadas, proponemos una vía de análisis posible para explicar las decisiones artísticas de transformar estos elementos en materiales visuales que dialogan con otros aspectos de sus mismas obras. Freedberg dice: “hemos visto y aprendido demasiadas cosas; no podemos mirar con los ojos del ayer. La historia no nos ofrece esta posibilidad- y por ello permanece intacta la cuestión de saber si existe otro medio para vislumbrar el poder ahogado en un contexto, en un acontecimiento o en la idiosincrasia” (Freedberg, 1992: 477). A la vez, entiende que el observador moderno, al hablar del arte, intenta negar las fuentes del poder que sus elementos poseen, por dentro y por fuera de nosotros mismos. Sostiene que en general evadimos el desorden que transmiten ciertas emociones suscitadas por las imágenes y, a la vez, rechazamos nuestra capacidad de extraer lecciones

de nuestra respuesta para desarrollar una opinión sobre el pasado. A partir de esta idea, es pertinente pensar que *Blown Mold*, *La Anunciación* y *Requiem NN* ponen en relieve, por medio de la apropiación de esta imagería, la tensión de las respuestas intelectuales y emocionales, a partir de la contraposición de elementos plásticos que se rechazan y complementan. Esto se expresa, particularmente, en la contradicción que se produce entre la teoría de la doctrina eclesiástica y la vivencia de la práctica en la cotidianeidad al interior de cada una de las obras.

Blown Mold representa por un lado uno de los códigos que la Iglesia Católica impone desde su doctrina para reconocerse como tal y para ser reconocida universalmente, y por otro expresa a través de su materialidad y su técnica, puesta en un primer plano a través del título, dos condiciones de la obra: lo rígido y lo frágil, propiedades inherentes del vidrio que provocan una tensión con la estabilidad de la iglesia universal simbolizada a través de los sombreros. Si se unen ambos elementos y se piensa así en la obra como metáfora del sistema de poder eclesiástico, elaborada a través de la materialidad, surgen nuevos sentidos. En primer lugar, un paralelismo entre la dureza del material y la vigencia inmaculada de la Institución Católica. En otro sentido, entre la fragilidad del vidrio (su posibilidad de ruptura si estos sombreros se llevaran al uso funcional real) y el dogma que está detrás de los símbolos que representa: una doctrina universal de fe, redención e igualdad que no escapa, sin embargo, de constituirse como un sistema de relaciones jerárquicas de poder. Si los sombreros protocolares en la Iglesia efectivamente fueran de vidrio estaría latente el resquebrajamiento, su atributo de poder correría el riesgo de caer y provocar una ruptura. Mediante estas tensiones la autora está deconstruyendo uno de los códigos de la Iglesia a través de su lenguaje plástico, proponiendo una lectura diferente sobre estos sombreros cargados de sentido a través de la utilización de un material frágil. Esta contradicción implica pensar la idea de las jerarquías eclesiásticas: las personas consagradas de la Iglesia como responsables del ejercicio de un poder sustentado por una gran cantidad de individuos que practican la fe católica. Sin embargo, en los tocados de esta obra no hay

personas ni rostros, son sombreros sin su apoyo, son símbolos vacíos de vidrio que, llevados a la práctica, podrían romperse.

Por otro lado, Darío Escobar al trabajar sobre la identidad de la cultura guatemalteca contempla también la dualidad praxis-institución religiosa retrotrayéndose a la conquista española del siglo XVII, la cual relaciona con la situación de Guatemala en la contemporaneidad y su acción como artista. En sus palabras:

“Mi trabajo (...) siempre ha sido un constante diálogo desde Guatemala con el arte occidental. Fundamentalmente en un principio trabajé la idea del barroco y la idea de fabricar y de conversar desde esta posición, mejor dicho, desde Guatemala, replantearme la idea de un colonialismo, de un colonialismo vigente y sobre todo proponerme como un artista que aún hacía objetos barrocos, (...). Lo que yo proponía es que el colonizador ni siquiera vive acá, ahora el colonizador está dado por las cadenas de McDonalds y ese tipo de situaciones que te invaden. Mi trabajo era fundamentalmente una reflexión sobre la mercancía y ese objeto hoy en día dentro del arte” (Escobar: 2013)

La pintura religiosa y su estilo barroco dan cuenta de un período histórico preciso, aquel en el cual la religión formaba parte de un método de dominación y de imposición de la cultura española por sobre la local. Entendiendo que Escobar prefiere “(...) desviar el interés hacia efectos más complejos que enmarcan este término [apropiación], como la posibilidad de extender los límites estéticos, funcionales, semióticos, y antropológicos de los objetos, y por consecuencia de la imagen, que es al parecer un punto donde centramos nuestras expectativas”, la pintura podría señalar la pervivencia de la colonización en la contemporaneidad, efectuada por las empresas transnacionales. La colonización a la que se refiere Escobar no es sólo económica sino también cultural y se encuentra en estrecha relación con la globalización de la cultura. De esta manera, la bolsa de dormir es un objeto relacionado con las vacaciones y el viaje, con el traslado, es decir con la globalización de la cultura, que juega con los sueños de una clase media inmersa en el capitalismo que utiliza día a día objetos de consumo masivo que, al igual que esta bolsa de dormir, ocultan en su interior la práctica colonizadora -en la obra de Escobar, representada metafóricamente a través de una pintura colonial-. Ambos (la pintura y la bolsa de dormir) son dos caras de la misma moneda, son dos formas de colonización y de globalización. Aun así, la cercanía de la Virgen y el ángel a tamaño real, en relación con la persona a

partir del uso de la bolsa de dormir, da cuenta de cierto poder: ya sea protectora o atemorizante, ciertamente no es indiferente su presencia. Este elemento se utiliza de manera unipersonal en casos en donde su poseedor se encuentra en situación de vulnerabilidad, ya que a diferencia del descanso cotidiano a la estancia en la carpa implica una experiencia en donde el cuerpo se expone a la intemperie, y por ende espera protección o acogimiento. La proximidad física es inherente al objeto y en la obra esto es crucial, ya que implica una carga afectiva o emocional donde la bolsa se vuelve el cuerpo. Por eso, más allá de la vinculación entre la pintura y el pasado de dominación colonial, la imagen religiosa en esta obra se expresa con un poder de significación propio, que es consustancial al recorrido que cumplieron las imágenes religiosas a lo largo de la historia al relacionarse íntimamente en la praxis con los sujetos.

En la obra *Requiem NN* hallamos, por lo menos, dos transgresiones a los designios o modelos instaurados por la Iglesia católica: por un lado, en cuestiones rituales que son resignificadas culturalmente, y por el otro, en las características ideales que debe detentar un camposanto. Ambas transgresiones son particularidades del caso, que tal vez contribuyeron a la decisión tomada por el artista, de mostrarlo al mundo a través de su arte. Los católicos celebran el 1 de noviembre la fiesta de Todos los Santos. El origen de esta celebración se remonta a la práctica de los primeros cristianos que celebraban misa en las catacumbas, acompañados por los restos mortales de sus mártires. Durante el mes de noviembre, el cementerio de Berría adhiere a esta práctica, agregando al ritual a un hombre laico vestido de negro (llamado “animero”) que convoca a las almas de los difuntos y ora por ellos y para ellos. El artista no encontró práctica semejante en otro poblado colombiano de los tantos que visitó persiguiendo la historia de los desaparecidos. Lo mismo sucedió con las cuestiones relacionadas a la adopción y el bautismo de NN, ya mencionadas anteriormente. Aquí es donde se refleja la especificidad del rito en un sitio particular, donde las costumbres religiosas instauradas no alcanzaban para sostener la realidad local, y fue necesario crear nuevas nociones que sustentaran las costumbres y tradiciones que culturalmente comenzaron a florecer por necesidad. Lo mismo ocurre

con la ausencia de reglas en torno a las libertades que los visitantes poseen para transformar el cementerio, en comparación a otros que suelen ser más estrictos en sus reglas o persiguen mantener una estética específica, propia de un sitio de descanso monótono en el que la creatividad individual y/o popular quede afuera. Echavarría captura una práctica, intentando oponerse al deterioro impuesto por el paso del tiempo, por medio del registro fotográfico y el uso de imágenes lenticulares. A la vez, el artista se lamenta² por aquellas tumbas que no alcanzó a fotografiar, inquietud asimilable a la piedad que provocó que los habitantes de Puerto Berrío recogieran a los difuntos e hicieran lo posible para que no perdieran sus débiles identidades al ser arrojados en fosas comunes. Ellos fueron los fundadores de un rito -que pervive y es sostenido por generaciones-, que el artista hace visible preservando las tumbas y compartiendo sus imágenes por el mundo. La imagen lenticular causa efectos momentáneos, por lo que es importante permanecer ante ella, de la misma manera que permanecen los cuidadores de los nichos, rescatando del olvido, siempre y cuando el rito permanezca en el tiempo. En conclusión, la praxis se ve reflejada en la fluctuación de la imagen, a través del uso de la imagen lenticular.

Conclusión

En diferentes obras contemporáneas del arte latinoamericano la religiosidad es una problemática vigente. En las obras escogidas, esta religiosidad se expresa a partir de apropiaciones de imágenes que ya involucran una carga propia de poder por ser símbolos universales. De este modo creemos que logran desarmar la aparente solidez del poder eclesiástico para revelar sus fragilidades, sus disparidades y sus contradicciones en la práctica. Así es como están deconstruyendo los lugares fijos de la religión, basados en la doctrina, actualizando sus configuraciones con las problemáticas del presente.

² Entrevista realizada para la revista *Bomb*, 2000, n° 7 Disponible en: <http://bombmagazine.org/article/2276/juan-manuel-echavarr-a> (consultada agosto- septiembre 2015)

Es entonces en la contraposición entre doctrina y praxis que se encuentra la clave de la vivencia religiosa del individuo contemporáneo. Esta tensión se revela a partir de las polaridades formales presentes en cada obra: ya sea la fragilidad y la dureza del vidrio, el objeto de consumo masivo y el aura de la obra de arte o de la imagen fija y la imagen en el movimiento activan una polisemia que problematiza la forma de concebir las temáticas que abordan las obras. Así, las imágenes religiosas que fueron apropiadas se vuelven objeto de reflexión y de cuestionamiento. Aun así “(...) ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2011: p. 32). Estas imágenes continuarán participando, entonces, en la lucha simbólica, a la espera de nuevas resignificaciones, pero ya imbuidas de las marcas que las obras precedentes dejaron en ellas.

Bibliografía

Berta Sichel

- 2012 *En el contexto: una conversación con Teresa Serrano* en *Teresa Serrano: Albur de Amor*. Centro Atlántico de Arte Moderno, las Palmas de Gran Canaria.

Didi-Huberman, Georges

- 2011 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

Reid, Calvin

- 2000 *Juan Manuel Echavarría por Calvin Reid*. Revista Bomb, nº 70. Disponible en:
<http://bombmagazine.org/article/2276/juan-manuel-echavarr-a> (Consultado agosto-septiembre 2015)

Escobar, Darío

- 2013 Escobar: una entrevista con Javier Payeras. Línea y espacio. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=i0nKNB5u6VE> (Consultado agosto-septiembre 2015)

Freedberg, David

- 1992 *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y el poder de la respuesta*, Madrid: Cátedra.

Giunta, Andrea

- 2015 *Contra el estereotipo: la marca de lo "latino"* Nota publicada en diario La Nación [5 de Julio de 2015]

Anexo de imágenes



Teresa Serrano. *Blown Mold*, 2012

Teresa Serrano
Blown Mold, 2012
 Vidrio
 Dimensiones totales: 80 x 150 x 50 cm
 Daros Latinamerica Collection, Zürich



Darío Escobar. *La anunciación*, 2000

Darío Escobar
La anunciación, 2000
 Óleo, tela y nylon
 Medidas aproximadas: 195 x 172 cm
 Daros Latinamerica Collection, Zürich



Juan Manuel Echavarría

Requiem NN, 2006-2012

mural lenticular

Medidas aproximadas: 2,58 x 8,30 mt. Aprox.

fotografías lenticulares

Medidas: 50 x 50 cm.

imagen montaje en Ciudadela Educativa y Cultural América, Puerto Berrío, Colombia. 2010