

Lo Sagrado en el museo: más allá del objeto literal

DOI: 10.2436/20.8070.01.74

Neus Crous Costa

Máster en Turismo Cultural por la Universidad de Girona, España.
Profesora de la Universidad de Girona, España.
E-mail: neus.crous@udg.edu

Sílvia Aulet Serrallonga

Doctora en Turismo por la Universidad de Girona, España.
Profesora de la Universidad de Girona, España.
E-mail: silvia.aulet@udg.edu

Maia Kanaan Amat

Máster en Humanidades por la Universidad de Girona, España.
Técnica en el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, España.
E-mail: kanaanmaia@gmail.com

Resumen

Este artículo quiere presentar una reflexión sobre un tema poco o nada tratado hasta el momento desde el punto de vista académico: ¿cómo debe presentarse en un museo un artefacto religioso para que el público general comprenda su dimensión cultural-sagrada? Algunas de las cuestiones que se abren como vías de reflexión e investigación incluyen la naturaleza de los propios objetos y la importancia del contexto para el que fueron creados, la interpretación en los museos, la ética museológica y el turismo como agente para el diálogo intercultural. Como primera reflexión, las autoras abren multitud de interrogantes para los que no parecen existir todavía respuestas firmes.

Palabras-clave: artefactos sagrados, arte, museología, turismo cultural, diálogo intercultural.

1 INTRODUCCIÓN

Los viajes por motivación religiosa son, sino la forma más antigua de turismo, al menos una de las más reculadas. Tal como mencionan Aulet & Hakobyan (2011), el concepto de viaje religioso ha sido objeto de reflexiones y estudios entre los científicos y académicos no tan sólo del mundo del turismo y las instituciones sociales sino también por parte de otros ámbitos como la geografía, la sociología o la economía entre otros. También ha sido estudiado y definido desde la perspectiva eclesiástica que formuló las primeras definiciones y contradicciones que presentaba en los años 50 - 60 del siglo XX. Sin embargo, desde el punto de vista académico, el fenómeno del turismo religioso ha recibido atención de forma relativamente tardía: el primer artículo sobre “turismo religioso” publicado en la revista *Annals of Tourism Research* está fechado en abril de 2008 (Leppäri, 2008). Aunque existen documentos y estudios anteriores, podemos tomar esta fecha como indicativa de los inicios de un estudio académico sistemático del viaje religioso entendido desde la perspectiva turística, puesto que ámbitos como la peregrinación han sido estudiados desde bastante antes (véase, Turner & Turner, 1989). Generalmente, este estudio contempla los lugares sagrados como templos, paisajes, monasterios y otros elementos que pueden considerarse como destinos turísticos en sí mismos.

Excepto en algunas ocasiones (ver, por ejemplo, Kiely, 2014), los objetos religiosos en sí mismos reciben poca atención desde la perspectiva académica. Sin embargo, existen en todo el mundo un gran número de museos que incluyen o se focalizan en exponer artefactos de tipo religioso.

Fue precisamente el Papa Francisco quien, en 2015 (p.9), hizo hincapié en el rol del arte no solamente en la evangelización, pero como algo capaz de ofrecer consuelo y esperanza a todos, conectando el pasado con el presente e incentivando el acercamiento entre sociedades y clases sociales:

Los museos deben acoger las nuevas formas de arte. Deben abrir de par en par sus puertas a las personas de todo el mundo. Ser un instrumento de diálogo entre culturas y religiones, un instrumento de paz. ¡Estar vivos! No deben ser polvorosas colecciones del pasado sólo para los “elegidos” y los “sabios”, sino una realidad vital que sepa custodiar ese pasado para contarlo a los hombres de hoy, comenzando por los más humildes, y así, todos juntos, con confianza, disponernos al presente y también al futuro. El arte tiene en sí una dimensión salvífica y debe abrirse a todo y a todos, y ofrecer a todos consuelo y esperanza.

El objetivo del presente texto es reflexionar sobre la naturaleza central de las piezas religiosas para las sociedades que las crearon, contraponiéndola a la forma en que estas piezas se exhiben hoy en día en los museos. Sin duda, esto tiene efectos hacia la propia obra y también para los visitantes a los museos. Para ello, haremos una reflexión a partir de textos académicos de distintos ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales: teoría estética, filosofía, museografía, antropología y folklore, turismo, etc. Además, estas consideraciones de tipo más teórico se complementarán con ejemplos conocidos de primera mano por las autoras.

2 LOS MUSEOS COMO HERRAMIENTA DE INTERPRETACIÓN

El museo se define como una institución al servicio de la sociedad. Su función principal es adquirir, conservar e investigar sobre el patrimonio y, estando abierto al público, estas tareas pueden llevarse a cabo con finalidades educativas, de estudio o esparcimiento (ICOMOS, 2007). Esta es la definición clásica y probablemente más internacionalmente aceptada de museo y en ella encontramos la principal diferencia con el centro de interpretación: éste último no tiene colecciones sino que, como apunta Terrisse (2017), se sirve de procesos inmersivos para comunicar un determinado aspecto al visitante. Es frecuente la utilización de reproducciones, textos, sistemas multimedia (desde vídeos hasta realidad aumentada), instalaciones interactivas (*hands-on experiences*), juegos y, a grandes rasgos, cualquier otro recurso a su alcance. En su búsqueda por conseguir el *engagement* de los visitantes con el tema tratado puede llevar incluso a hacer una comparación errónea entre un parque temático y un museo (Puydebat, 1995), con el consiguiente riesgo de incurrir en la banalización de los objetos y los valores asociados a ellos.

Existe también una diferencia en la función de estos centros. Partiendo de la definición que Tilden (1984, publicado inicialmente en los años 50) elaboró de interpretación, se constituyó en América del Norte el concepto de centro de interpretación (distinto al de centro de visitantes). Así, su función principal es la de <<decodificar la realidad actual y el pasado histórico de un territorio>> (Martín Piñol, 2009, p.53) de tal modo que potencialmente pueden poner en valor cualquier tipo de patrimonio de un lugar: cultural (material, etnográfico...) y natural (paisaje, ecología...), tanto para la población local como para turistas y excursionistas. Una de las finalidades secundarias es despertar el deseo por el conocimiento del territorio y, por ende, el consumo de productos turísticos.

Por cuanto respecta a los museos clásicos, en el plano turístico tiene la capacidad de convertirse en un lugar de referencia para interpretar un destino turístico, si bien desde un punto de vista concreto (sea arte, etnografía, arqueología, tecnología, ciencias naturales, etc.), en vez de comprensivo. Y, además, con otra particularidad: los museos pueden conservar artefactos de la geografía en la que se encuentran circunscritos o de cualquier otro lugar del mundo, reflejando actuales o anteriores relaciones coloniales, obsequios diplomáticos, etc.

En 2008 ICOMOS presentó su Carta para la Interpretación y Presentación de Lugares Culturales en la que reconocía siete principios ineludibles. Si bien la intención de este texto no es valorar los sistemas de interpretación empleados, sí lo es considerar el contenido. Este documento recoge la necesidad de contextualizar los artefactos (Principio 3), en el que se incluye la preservación de los valores intangibles asociados al patrimonio material: tradiciones espirituales, historias, música, danza, teatro, literatura, gastronomía y un largo etcétera.

En el ámbito del patrimonio religioso, tal como apunta Aulet, Mundet & Vidal (2017) existe una diferencia fundamental entre patrimonio religioso móvil e inmóvil, tangible e intangible.

Tabla 1 - Clasificación del patrimonio religioso en el turismo

	Patrimonio movable	Patrimonio inmóvil
Función religiosa	Objetos litúrgicos utilizados en la misa	Espacios y lugares sagrados en uso (propiedad de comunidades religiosas)
Función cultural o turística	Objetos litúrgicos fuera de uso, expuestos en museos	Espacios sagrados fuera de uso, monumentos (no suelen pertenecer a comunidades religiosas) Edificios secundarios pertenecientes a comunidades religiosas

Fuente: Aulet (2012)

En esta tabla ya se apunta a la importancia que los objetos o artefactos religiosos pueden tener en el ámbito turístico como objetos de contemplación, principalmente por su valor histórico y cultural, pero se da poca importancia a su valor religioso. Siguiendo a Aulet, Mundet & Vidal (2017), el visitante puede adoptar dos posibles posturas en presencia de un elemento sagrado: venerarlo en el sentido religioso original de la palabra o venerar como representación de la memoria colectiva de la comunidad.

En ambos sentidos es necesario incorporar la dimensión inmaterial. La UNESCO (1982) el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculadas a la artesanía tradicional, creencias y rituales, etc. En este sentido, los elementos patrimoniales tangibles incorporan, más allá del espacio sagrado, los objetos como pinturas, artefactos, imágenes, decoración, elementos de la liturgia y similares; que requieren del conocimiento de los valores intangibles para poder ser comprendidos. ¿Qué papel desarrollan en la liturgia? ¿Cuál es su simbolismo? ¿Cuál es su significado?

Incorporar la dimensión inmaterial de un objeto a los discursos museísticos (no “crear” narrativas sino recuperarlas) no es solamente interesante a nivel conceptual, sino necesario en la dimensión práctica. Una correcta puesta en valor del valor etnológico y simbólico de un objeto puede ayudar a subrayar las semejanzas entre grupos culturalmente alejados, superando las diferencias que en lo religioso suelen ser meramente estéticas (Buhigas, 2016). Así, las colecciones museísticas podrían dejar de mostrar objetos para reflejar personas humanas (Crous-Costa, 2015). Recordemos que en 2007 el ICOM subrayó la responsabilidad de los museos por lo que respecta al fomento del diálogo intercultural (Franz, 2007) que Pànikkar (2014) estimaba indispensable en todos los campos de la vida en esta época de individualismo. Y es que el diálogo intercultural no es solamente buscar la forma de entablar una conversación, de buscar una forma de comprender, al otro, sino también a uno mismo en una suerte de ejercicio meditativo (Pànikkar, 2014, p.32):

Quan limitem el nostre camp a les relacions humanes, veiem que

l'altre no és tan sols un productor d'idees amb les quals estem més o menys d'acord, ni un portador d'afinitats que fan possible un cert nombre de transaccions; no és ni simplement un (altre) subjecte ni un (altre) objecte. És una persona que no és el meu ego, i que això no obstant pertany al meu Si. Això és el que fa possible la comunicació i la comunió. Aquesta consciència és l'aurora del *diàleg dialògic*. El tu apareix com una cosa diferent d'un no-jo¹.

3 LOS ARTEFACTOS RELIGIOSOS COMO PIEZA DE MUSEO

285

Existen distintas teorías sobre el origen etimológico del término religión, pero si tomamos como referencia la propuesta por Lactancio (S. III dC) y posteriormente aceptada por San Agustín (S. IV dC), la palabra nace con la voluntad de significar aquel vínculo de piedad que une los hombres con Dios y, al mismo tiempo, también une los hombres de una comunidad religiosa entre ellos.

Entendemos, pues, que los artefactos religiosos tienen su motivo de existir en el sí de una comunidad, que los crea para que cumplan con una función concreta. Otto (1965) menciona la importancia que adquiere el hecho de tener una experiencia, un encuentro con aquello trascendente, con el *mysterium tremendum et fascinans* y esto nos lleva a referirnos al fenómeno religioso no sólo como un sistema de creencias, costumbres, tradiciones y rituales de una sociedad en particular, sino también a unas experiencias colectivas y personales de los individuos donde los artefactos religiosos tienen un papel fundamental.

Los objetos religiosos pueden ser creados por artesanos o artistas anónimos o por artistas conocidos. Podemos tomar dos ejemplos bien diferenciados: una máscara ritual africana *Dan*, de Costa de Marfil, creada a partir de una talla de madera, y la *Piedad* de Michelangelo.

En el primer caso, este tipo de elemento religioso no se creó para estar expuesto al público, más bien para permanecer oculto y ser usado en los rituales. El hecho de incorporar esta máscara ritual en un discurso expositivo transforma su significado, pasando a convertirla en un elemento artístico. Así pues, podemos hablar de la pérdida de su significado original para adoptar un nuevo significado, dado por el discurso museográfico.

En el caso de la *Piedad* de Michelangelo, coincidimos en señalar que es un elemento escultórico con unas claras intencionalidades artísticas y devocionales, creado para ser expuesto, observado y admirado. Así, su misma naturaleza incorpora la figura del observador o visitante (creyente), motivo por el cual el hecho de estar expuesto en la Basílica de San Pedro no se desvía de su función original.

En su obra *Historia del arte* (1999, publicada originalmente el año 1950), Gombrich explica cómo los objetos religiosos fueron originalmente producidos para

¹Cuando limitamos nuestro campo a las relaciones humanas, vemos que el otro no es solamente un productor de ideas con las cuales estamos más o menos de acuerdo, ni un portador de afinidades que hacen posible un cierto número de transacciones; no es ni simplemente (otro) sujeto ni (otro) objeto. Es una persona que no es mi ego, i que eso no obstante pertenece a mi Si. Eso es lo que hace posible la comunicación y la comunió. Esta consciencia es la aurora del *diálogo dialógico*. El tu aparece como a cosa diferente de un no-yo [traducción propia].

algo, tenían una “función”. Hemos dicho que quien produce estos artefactos religiosos, estas “obras de arte” o “signos de una cultura”, es, en realidad, un transmisor entre lo humano y lo divino, sobrenatural o mundo superior. Esta persona puede recibir varios nombres: mago, shaman, artesano o artista, según su situación geográfica y temporal, e incluso social. Los estudiosos del arte sacro afirman que no existe “el arte por el arte”, cuando se trata de arte sacro nada es casual, todo tiene un sentido. Igual que la belleza de las diferentes características geográficas puede inspirar y transformar a las personas espiritualmente, también lo puede hacer la belleza de las estructuras erigidas en espacios sagrados. A través del arte sacro las personas pueden expresar físicamente el amor a la divinidad y su exaltación de la belleza del mundo. Y, más allá de la belleza visual, cualquier obra de arte sacro tiene las funciones de contenedor y conducto de poder espiritual.

“El arte no es sagrado por el hecho de estar destinado al culto, de la misma forma que muchas pinturas no son sagradas por el hecho de que traten un tema religioso. El arte es sagrado cuando no nos deja intactos, cuando nos hace participar en una vida más grande” (Garaudy, 1994:94).

Es un hecho común que los artefactos religiosos se expongan en museos, sacados de los contextos y las acciones para los que fueron concebidos. Las razones por las que han acabado dentro de una vitrina pueden ser muy diversas: caída en desuso por desaparición de la práctica religiosa, hallazgos arqueológicos, desplazamiento desde el lugar original por razones de conservación y evitar saqueos, y como trofeos resultado de exploraciones o guerras, entre otras.

Estos museos, además, pueden ser de temática muy variada (arte, arqueología, historia, etnografía, artes aplicadas, música y, en algunos casos, incluso ciencia y tecnología). El mismo Gombrich (2003, p. 83) recoge una cita de Haskell en que nos habla de la distinción que, tan a la ligera, hacemos entre arte y religión:

También el arte pertenece a las expresiones necesarias de la humanidad; de hecho cabría afirmar que el genio de la humanidad se expresa de un modo más completo y más característico en el arte que en la religión.

La religión, como componente del sustrato cultural de un grupo humano, está indiscerniblemente conectada con muchos de los modernos ámbitos del saber.

Los observatorios astrológicos de la antigüedad, tenían profundos cimientos en la visión sagrada del mundo de cada pueblo. Hoy exhibiríamos los objetos relacionados con ellos en un museo de ciencia y tecnología (o en el centro de interpretación situado junto al observatorio – monumento). Las tallas en forma de la divinidad pueden encontrarse tanto en museos de arte (como producto de técnicas artísticas) como en los museos de etnografía (como manifestación de las creencias religiosas de un grupo). En cualquier caso, ambos ejemplos fallan a la hora de circunscribir un objeto a un campo determinado del saber, en vez de enmarcarlo en el cuadro completo: la cosmovisión de un grupo cultural concreto.

Minucciani (2013) describe como la disposición de los objetos religiosos en un museo – cualquiera que sea su temática – provoca una alteración de sus características, sino físicas, al menos prácticas, y los discursos que se crean a su entorno contribuyen a desproveerlos de su dimensión trascendente o espiritual. En definitiva, se encuentran alejados de su valor central (espiritual) que raramente es conservado o restaurado más allá de lo puramente anecdótico.

Sin duda, existen propuestas museográficas que intentan reproducir el efecto original. Es el caso de las pinturas románicas expuestas en el Museo Nacional de Arte de Catalunya. Extraídas de las paredes de las iglesias de los Pirineos a principios del siglo XX por razones de conservación, se dispusieron en las salas del museo reproduciendo lo más fielmente posible la estructura del templo original. Incluso así, se pierde su función original, más aún cuando son contempladas por personas desconocedoras del mensaje que las pinturas revelan.

Este ejemplo nos lleva a exponer una discusión que se está convirtiendo en recurrente. Cuando un objeto se saca del templo para exhibirse en un museo por cuestiones de conservación, a menudo, si el templo todavía está en uso, se reemplaza por una copia lo más fiel posible. Esta copia está hecha en un momento del tiempo distinto, por un artista con destrezas distintas al taller original. Por tanto, no deja de ser una “mera copia”. Ahora bien, ¿qué imagen debe considerarse “real”: la que fue originalmente concebida para el templo y ha pasado quizás siglos en él, pero que ahora se encuentra alejada de la espiritualidad en una fría vitrina, o su copia, quizás de menor valor literal, pero a la que ahora se dirigen las plegarias y rituales? Desde el punto de vista de una religión viva, ¿cuál es la imagen “en funcionamiento”?

Distintos autores tratan el patrimonio como un concepto en evolución y transformación que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos. Distintos autores hablan del patrimonio como una construcción social: es decir, son las distintas sociedades (grupos culturales) quienes deciden qué es para ellos patrimonio. Así, se trata de un concepto dinámico a lo largo del tiempo y a lo ancho de la geografía (Prats, 1998; Gómez-Mendoza, 2012; Peñalba, 2012). Además de los textos académicos, un repaso a los títulos de la lista de declaraciones de la UNESCO referentes a la preservación del patrimonio cultural desde la década de 1950 nos da una radiografía de este dinamismo.

Y finalmente, como se pregunta Raoul Lehuard en el catálogo de la exposición Arte Africano de la Fundació Caixa de Girona (2005), ¿Podemos considerar de la misma forma el hecho de exponer en un museo objetos religiosos de nuestra propia cultura que de otras culturas?

Incorporar piezas de otras culturas y civilizaciones en un museo propio puede tener múltiples significados: puede representar la voluntad de conocer al otro, de acercarnos a otra cultura, de propiciar un diálogo intercultural; pero también puede verse como una herencia del colonialismo, un discurso de occidente sobre el resto del mundo, ya que este tipo de artefactos religiosos los encontramos mayoritariamente en los museos occidentales. Difícilmente encontraremos una talla de una virgen románica en un museo chino.

Cabe destacar la diferencia entre el expolio de objetos religiosos de las potencias occidentales a los países colonizados, y la exhibición de los trofeos en sus museos (momias, etc.), y las exposiciones que buscan los puntos de diálogo entre las culturas a partir de propuestas como la exposición “Cartografía de los Caminos. Dunhuang y el Románico en la Península Ibérica”, comisariada por la profesora Isabel Cervera Fernández, inaugurada en julio de 2016 en la sede del Instituto Cervantes en Pekín.

A menudo los artefactos o objetos religiosos de distintas culturas y civilizaciones son considerados como obras de arte primitivo, que al incorporarse en el discurso museográfico se convierten en obras de arte universal.

En el libro de ensayo de Estela Ocampo *El Fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*, la autora ofrece una aproximación sobre la relación de Occidente con lo

primitivo, un análisis del concepto de arte primitivo, desde sus primeros usos en referencia a los artistas no naturalistas pre-renacentistas, pasando por la apropiación de objetos de culto de sociedades que habían sido colonizadas por los europeos, hasta su nueva aplicación dentro de un contexto post-colonialista.

De esta manera, el fetiche en el museo no es únicamente aquella obra de arte de la que se apropiaron los artistas modernos de Europa, como Picasso, Gauguin, Modigliani, Gris o Braque, entre otros, para generar un nuevo estilo artístico de ruptura con la tradición naturalista; sino que constituye también un cambio sustancial tanto en el propio concepto de arte de occidente, como en su relación con los otros mundos.

A más de uno posiblemente nos parece más adecuado el término “primero” como sustituto del término “primitivo”, ya que este último adjetivo se ha asociado a connotaciones negativas a lo largo de los siglos, y bañado inevitablemente de una mirada superba de occidente hacia el resto del mundo. El denominado arte primitivo es ciertamente el arte primero, un arte inicial, enraizado, puede que menos refinado y con menos artificio pero generalmente muy esencial.

Este arte primero se relaciona con el rito, el mito y la vida cotidiana. ¿Cómo casar este tipo de prácticas con el concepto de arte occidental?

3.1. Religiones europeas en museos europeos: el Cristianismo

Para entender el papel que juegan los artefactos religiosos en los museos contemporáneos europeos hay que entender la situación de la religión y del Cristianismo en la sociedad actual. Autores como Esteve Secall (2000) y Díez de Velasco (1998) explican y justifican los fenómenos religiosos vinculados a los sistemas productivos de la sociedad. Así, Díez de Velasco (1998) clasifica las religiones en tres grandes grupos: las sociedades preagrícolas, las sociedades tradicionales y las religiones de las sociedades industriales y postindustriales. En parte, la crisis religiosa del mundo actual se explica porque parte de las religiones que hoy consideramos universales fueron “diseñadas” para una sociedad de base agrícola que tiene muy poco que ver con la situación actual.

El papel de la religión en las sociedades industriales y postindustriales sigue siendo muy importante hoy. El panorama religioso actual es complicado, por un lado se constata la tendencia de crecimiento de algunas tendencias religiosas mientras que, por otro lado, se habla de crisis de fe y de valores en determinadas religiones.

Es bien conocida en la literatura académica la pirámide de las necesidades o motivaciones de Maslow. Este autor identifica dos tipologías de necesidades, las primarias y las secundarias. Las primeras están formadas por las necesidades fisiológicas y las de seguridad; las segundas son las sociales, de estima y autorrealización. Una vez satisfechas las necesidades primarias surgen otras necesidades más sutiles. Durante un tiempo, y como consecuencia del modelo industrial y de la aplicación de las premisas capitalistas, se ha asociado la realización de las necesidades más elevadas en la pirámide con la acumulación material; modelo que está en crisis a favor de la autorrealización. Por eso, la adaptación de las formas religiosas actuales pasa por la formulación de disciplinas de autoconocimiento. Díez de Velasco (1998) defiende la hipótesis que las religiones tradicionales provienen de un sistema agrario que se ve modificado por la introducción de la sociedad industrial. La industrialización conlleva cambios en las formas de vida, tanto a nivel productivo como social, pero estos cambios no se han dado en el modelo religioso predominante en estas sociedades industriales, como sería el

modelo del cristianismo.

Así, tal como apunta Sharpley (2011, 54) a pesar de que la religión en el sentido tradicional está en declive, las sociedades modernas siguen siendo religiosas a su manera, llevando a la desinstitucionalización de las religiones tradicionales.

En este contexto, ¿qué pasa con las obras y artefactos de arte sacro del cristianismo expuestos en los museos? En general, debido a este proceso de desinstitucionalización de la religión y de laicidad de la sociedad contemporánea parece que en muchos países europeos, a pesar de declararse cristianos es más una cuestión de legado cultural que de práctica real. Tal como apuntan Nelsen et al. (2001) la influencia de la religión en los factores culturales es innegable, así como el rol que desempeña en la economía y en el desarrollo de las políticas europeas.

En este sentido, muchos de los objetos de arte sacro expuestos en los museos, lo son en representación de sus valores artísticos y culturales. La Comisión Europea (1988) clasifica los recursos culturales en cinco tipologías: arte, arquitectura, lengua y literatura, historia y arqueología y religión. Es importante hacer notar que la muchos recursos vinculados con la religión están clasificados como arte o arquitectura más que por su importancia religiosa.

En general los elementos de arte sacro se pueden encontrar en museos públicos o bien en museos que dependen directamente de las instituciones religiosas y obispados (los llamados museos episcopales). Para citar algunos ejemplos de estos últimos podríamos mencionar los Museos Vaticanos. La dirección de Los Museos Vaticanos reclama la función evangelizadora del arte sacro, más allá de la belleza. Tal y como expone Martínez López (2008) los Museos Vaticanos son un tipo de museo que adopta los sistemas tradicionales de exposición, sobretodo desde el punto de vista conservador e investigador; estructurando las colecciones por orden cronológico y con importante ausencia de soportes informativos. Se trata de una propuesta de visita basada en la contemplación estética pero sin ánimo didáctico o educativo. En este sentido, y el ejemplo es aplicable a otros museos, las obras de arte sacro se presentan descontextualizadas y sin realmente cumplir con su función original. Esta sería la tendencia general en la presentación de estas obras de arte.

En contraposición con este ejemplo, una segunda tendencia sería la que podríamos encontrar representado por el Museo Catharijneconvent en Utrech, Países Bajos, impulsado por el Ministerio de Cultura que, aprovechando el edificio de un convento que fue sede del arzobispado, expone diferentes obras de arte sacro. La filosofía del museo se basa en la idea de que el patrimonio cristiano en los Países Bajos es sumamente importante y se debe conocer por su belleza, historia y significado. La sociedad holandesa es sumamente intercultural y el paisaje religioso evoluciona rápidamente. El museo ofrece espacios para diferentes interpretaciones y experiencias sin requerir adhesión a una fe o pensamiento filosófico o histórico concreto.

Las tareas del museo van más allá de la simple colección o difusión de conocimiento (Museo Catharijneconvent):

- Gestiona una de las colecciones de arte e historia más importante de los Países Bajos
- Gestiona una colección de obras de arte de importancia internacional pertenecientes a la Colección Nacional y que incluyen obras que van desde el catolicismo romano hasta las corrientes más ortodoxas del protestantismo.
- Colabora en red con otros museos y equipamientos religiosos para la transmisión e intercambio de conocimientos, trabajando para lograr una relación responsable

con el patrimonio cristiano in situ.

- Es un centro de conocimiento e investigación multidisciplinar que engloba desde el arte, la cultura y la historia de la iglesia hasta la teología y las ciencias religiosas. Esta investigación se trabaja conjuntamente con otras instituciones científicas nacionales e internacionales.

Más allá de las colecciones expuestas, la actividades, visitas, etc. propone asesoramiento a aquellos que lo soliciten en el ámbito de cómo exponer, cómo explicar y cómo tratar el patrimonio religioso formulando preguntas como cuál es el valor actual o emocional del objeto, cuál es el valor histórico o artístico o cuál era su función en relación con el conjunto o edificio al que pertenecía.

Finalmente, para ilustrar el papel que desempeñan las obras de arte cristiano en los museos europeos, queríamos señalar una tercera tendencia basada en el relato iconográfico. El Monasterio de Montserrat (Cataluña, España) es un monasterio benedictino que entre sus instalaciones cuenta con un Museo (Museo de Montserrat) con distintas colecciones de arte. Estas colecciones no son de arte sacro sino piezas que han sido donadas o legadas al monasterio por su valor artístico y que, en muchas ocasiones, tratas temas profanos.

Sin embargo existe una colección que se denomina *Nigra Sum* dedicada a la iconografía de la imagen de la Virgen que se halla en la iglesia del monasterio. La imagen de la Virgen es una talla románica de madera de finales del s. XII que es venerada por ser la Patrona de Cataluña. Este espacio recoge una muestra variada de materiales artísticos y populares que permiten explicar la evolución iconográfica de esta imagen, permitiendo ver la antigüedad y universalidad de la devoción a la Virgen de Montserrat, o también conocida como Moreneta por su color. En este caso es un intento de explicar la historia de la devoción a una talla a partir de la contemplación de distintas piezas relacionadas.

3.2. Religiones lejanas en museos europeos: una perspectiva general

A la hora de exponer los artefactos producidos por una cultura, producidos con una función práctica (no un mero souvenir decorativo) Szczepanowska (2013) relata las diferencias museológicas y museográficas desde las perspectivas europea-occidental y las de otros grupos culturales. No solamente el rol de los museos puede diferir de un entorno a otro, además también la ética y la sensibilidad en relación a los artefactos y seres que pueden exponerse son muy distintos. Posiblemente, los casos más llamativos son los centros que exponen restos humanos.

En general, en Europa no se cuestiona si es apropiado o no exponer restos humanos encontrados en sitios arqueológicos. Parece algo natural (o naturalizado) exponer en vitrinas restos esqueléticos de nuestros antepasados prehistóricos. Probablemente los moradores del Neolítico hubieran tenido otra opinión acerca de cuán público debe ser un ajuar funerario y el mismo cadáver. Igualmente, cuando se habla de las momias y entierros del Antiguo Egipto presentes en muchos museos. Seguramente el caso más reciente, aunque poco conocido a nivel internacional es el caso del guerrero san, disecado a mediados del siglo XIX, que fue exhibido en el Museu Darder (Banyoles, España) entre 1916 y el año 2000, cuando finalmente fue devuelto a su tribu originaria en la actual Botswana.

Estremecernos ante la exhibición de restos humanos puede resultarnos más fácil que hacerlo ante objetos, aunque se trate de objetos sagrados para “otros” (por tanto, no

es algo que apele directamente al centro de nuestro ser). Pero no debemos olvidar que muchos grupos, por ejemplo los Nativos Americanos o los Aborígenes Oceánicos confieren a los objetos sagrados vida. Ponerlos en una vitrina, descontextualizados y a la vista de todos en cualquier ocasión, a riesgo de ser manipulados por personal que, aunque competente desde el punto de vista museológico, no solamente no parece adecuado, sino que afecta al bienestar físico y emocional de los miembros del grupo cultural. Es aquí donde entrarían en operación mecanismos diversos, como por ejemplo los tabúes y las normas culturales sobre quién puede tener acceso a qué objetos (ya que el objeto es el medio para llegar a lo divino, si no la divinidad misma). No es en vano que los Maories han desarrollado un código ético específico para la museización de sus objetos (Szczepanowska, 2013).

Como ejemplo: en el Centro Cultural Chickasaw (Sulphur, Oklahoma, Estados Unidos) puede leerse una cartela que explica porqué el grupo elige no incluir objetos relacionados con los entierros entre los objetos expuestos. Vinculados con sus antepasados y, por tanto, sagrados pertenecen al dominio de lo sagrado y moverlos de los lugares funerarios equivale a interrumpir el desarrollo espiritual de los antepasados. La vitrina junto a esta explicación contiene algunos fragmentos de cerámica originales y reproducciones de algunos objetos que pueden formar parte de un entierro. Acompañando esta misma vitrina se halla otro texto: la copia de una carta mandada por el jefe del grupo Chickasaw a los dirigentes políticos del país, denunciando que diversos individuos habían perturbado el descanso de los ancestros en diversos lugares funerarios, violando la legalidad estadounidense.

Todas estas informaciones, junto con la selección de objetos originales, reproducciones e instalaciones (desde un bosque a la reproducción de una danza tribal contemporánea) contribuyen a que el visitante pueda hacerse una idea no solamente de la lista de hechos históricos, sino que también puede conocer o intuir la cosmovisión de este grupo. Cabe destacar que este centro está dedicado a la difusión cultural de la tribu nativa americana Chickasaw y son los mismos miembros de la tribu quienes lo gestionan.

4 CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo expuesto en este texto se abren, como mínimo, dos vías de reflexión que aquí no podemos más que esbozar.

En primer lugar, en este artículo se ha hablado desde un punto de vista reformista, pero igualmente europeocéntrico, abordando la cuestión sobre cómo deben presentarse en un museo (europeo u occidental) los artefactos sagrados producidos por culturas de otros lugares del mundo. Debería aplicarse la misma visión a las religiones tradicionales europeas, presentes en muchos museos (y centros de interpretación). Se ha reflexionado sobre el cristianismo, pero podríamos hablar de cualquiera de las otras Religiones del Libro (Judaísmo e Islam) y otras más antiguas o minoritarias: los cultos grecoromanos, celtas o incluso las tradiciones neopaganas. En sociedades extremadamente secularizadas, en las cuales a menudo la religión se ha dejado de lado incluso como componente cultural (llegando, en ocasiones a percibir erróneamente la cultura misma como algo opcional), ¿cómo puede comprenderse la presencia de una cruz pintada en un museo de arte, o de una menorá en un museo de historia? En los yacimientos arqueológicos, ¿qué cosmovisión se transmite de las gentes que vivieron en la prehistoria?

En segundo lugar, es un fenómeno relativamente reciente en occidente la (re)valorización de los espacios naturales como lugares de conexión con uno mismo, prácticamente a modo de meditación, y con aquello trascendente. Cabe preguntarse también hasta qué punto estamos transmitiendo en la forma que sea esta dimensión, tanto desde la perspectiva histórica como contemporánea. Además, debe tenerse en cuenta que esta línea interpretativa no se limita solamente a los discursos, sino que pueden transmitirse a través de actividades deportivas y creativas, por ejemplo.

En futuras reflexiones sobre la naturaleza del objeto religioso integrado en el discurso museográfico, sería interesante incorporar una mirada sobre las reflexiones del filósofo Martin Heidegger, autor de *El origen de la obra de arte*, y de su pensamiento sobre el ser-objeto y el ser-obra de las obras de arte (dentro de Soler Grimmer, 1953).

Szczepanowska (2013) menciona consideraciones museográficas y museológicas distintas a las europeas, si bien las grandes tendencias a nivel mundial todavía siguen presentando marcados tintes occidentalizantes. No es en vano que los museos nacen en la Europa de los siglos XVIII y XIX, a raíz de la Era de las Grandes Exploraciones. Posiblemente algunos aspectos sagrados o cosmológicos que hoy intentamos explicar a través de objetos estáticos se comprendan mejor a través de las experiencias, de igual modo que Buhigas (2016) postula que la comprensión del símbolo ha de ser necesariamente por medio de un proceso experiencial. Esta es ya una tendencia existente en los museos: se programan más visitas guiadas y más talleres para todas las edades que nunca; y también lo es para el sector turístico con el crecimiento de los acotados nichos de turismo activo y turismo creativo.

En el caso de las culturas vivas la transmisión a través de experiencias no solamente especialmente relevante, sino relativamente fácil de realizar. Sin embargo, desde el momento en que personas ajenas al grupo cultural tienen acceso a las prácticas sagradas entran en escena las sombras de las grandes amenazas socioculturales que comporta el turismo: acciones u omisiones que pueden ser leídas como faltas de respeto, banalización y sobrefrecuentación. Para ilustrar esta tensión, contraponamos la profunda impresión que la misa en Notre Dame de París causó a Stendhal con las numerosas iglesias igualmente cristianas que restringen el acceso de viajeros

Empero no puede excluirse de esta responsabilidad a los gestores y técnicos turísticos. La industria del viaje fue reconocida como un factor para la paz mundial en la conferencia "Tourism: A Vital Force for Peace" (1988) y voces recientes se unen a este reconocimiento-llamada (Sarah, 2015). Para fomentar la tolerancia a través del viaje es imprescindible que se creen y se difundan los discursos apropiados. Y en el aspecto de difusión de valores y fomento del diálogo intercultural la industria turística debe reconocer sus responsabilidades no solamente como mera transmisora, sino también como mediadora entre un visitante desconocedor y una cultura que puede hacer aportaciones valiosas a la vida diaria del visitante si es comprendida correctamente.

Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida.

El director general de la OMT, Taleb Rifai, apuntaba que "sufrimos carencias de distinto tipo: la falta de tolerancia y de entendimiento es una de las principales. El turismo religioso es uno de los motores que une a personas de distintos orígenes en una misma causa: la admiración y protección del patrimonio material e inmaterial». Más allá del turismo religioso, lo que es un hecho es que el acercar los objetos religiosos a las

personas poniendo en valor su dimensión espiritual puede ser una potente herramienta para trazar puentes entre culturas y religiones diferentes..

Para terminar, existen algunos estudios sobre los efectos de la museización de espacios sagrados para “mejorar” la visita del viajero (Aslan, 2014). Sin embargo, esto conlleva consideraciones por lo que respecta a la experiencia del visitante: ¿es realmente espiritual o en algún sentido, o simplemente histórico artística? Los estudios parecen incluso más escasos cuando hablamos específicamente de la comprensión de los objetos sagrados expuestos en museos.

En resumen, este artículo parte de la identificación de una situación real (la interpretación poco profunda e inconexa de los objetos sagrados en los museos) para la que en estos momentos se abren más interrogantes (vías de investigación) que no respuestas definitivas.

BIBLIOGRAFÍA

ABADIA DE MONTSERRAT. (n.d.). Museu de Montserrat. Retrieved November 9, 2017, from <http://www.museudemontserrat.com/>.

ASLAN, R. (2014). The Museumification of Rumi’s Tomb: Deconstructing Sacred Space at the Mevlana Museum. *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage*, 2(2), 2. Retrieved from <http://arrow.dit.ie/ijrtp/vol2/iss2/2/>.

AULET, S., & HAKOBYAN, K. (2011). Turismo religioso y espacios sagrados: una propuesta para los santuarios de Catalunya. *RITUR-Revista Iberoamericana de Turismo*, 1(1), 63–82. Retrieved from <http://www.progep.ufal.br/seer/index.php/ritur/article/viewArticle/241>.

AULET, S., MUNDET, L., & VIDAL-CASELLAS, D. (2017). Monasteries and tourism: interpreting sacred landscape through gastronomy. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 11(1), 175–196.

BUHIGAS, J. (2016). Mitología y simbología de las religiones monoteístas. Escuela de Atención. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8A2883fF43o>.

CROUS-COSTA, N. (2015). Los museos y el turismo emisor: una propuesta. *Ritur - Revista Iberoamericana de Turismo*, 5(2), 86–102. Retrieved from <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/2010/1519>.

DÍEZ DE VELASCO, F. (1998). *Introducción a la historia de las religiones: hombres, ritos, dioses* (2a ed.). Madrid: Trotta.

ESTEVE SECALL, R., & González Ruiz, J. M. (2002). *Turismo y religión : aproximación a la historia del turismo religioso*. [Málaga] : Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1169072~S10*cat.

FRANZ, M. (2007). Inauguration speech. In ICOM (Ed.), *Museums and Universal Heritage* (pp. 22–23). Vienna: ICOM. Retrieved from

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_2007/2007_Proceedings_eng.pdf.

GARAYDY, R. (1994). Transcendència i intranscendència en l'art actual. In J. Corredor-Matheos (Ed.), *El sagrat en l'art*. Barcelona: Cruïlla.

GOMBRICH, E. H. (1909-2001). (2003). *Los usos de las imágenes : estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona : Debate. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1202603~S10*cat.

GOMBRICH, E. H. (1999). *Història de l'art*. Barcelona : Columna. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1224180~S10*cat.

GÓMEZ MENDOZA, J. (2012). Del patrimonio-paisaje a los paisajes-patrimonio. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 59(1), 5–20.

ICOMOS. (2007). Definición del Museo. Retrieved June 15, 2017, from <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>.

ICOMOS. (2008). *The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites*. Quebec. Retrieved from http://icip.icomos.org/downloads/ICOMOS_Interpretation_Charter_ENG_04_10_08.pdf.

KIELY, T. (2014). “Resurrecting Harry Clarke”: Breathing life into stained glass tourism in Ireland. *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage*, 2(2), 6. Retrieved from <http://arrow.dit.ie/ijrtp/vol2/iss2/6/>.

LEHUARD, R. (2005). A propòsit de la bellesa a Àfrica. In A. Calzada (Ed.), *Art africà : col·leccions privades de Barcelona : exposició : del 22 de juliol al 18 de setembre de 2005* (p. 127). Girona: Fundació Caixa de Girona. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1207112~S10*cat.

LLULL, J. (2012). Las causas de las pérdidas del patrimonio artístico. In M. vicente Sánchez Moltò & M. J. Torrens Álvarez (Eds.), *El Patrimonio Perdido y Explotado de Alcalá de Henares* (pp. 11–34). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.

MARTÍN PIÑOL, C. (2009). Los centros de interpretación: urgencia o moda. *Hermes*, (1), 50–59. Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/Hermus/article/view/314655/404813>.

MARTÍNEZ LÓPEZ, V. (2008). *Estudios de público en los museos vaticanos / Julio Martínez López*. (Ediciones Consulcom, Ed.). Sevilla: Editorial Bubok. Retrieved from <https://www.bubok.es/libros/189984/Estudios-de-publico-en-los-museos-vaticanos>.

NELSEN, B. F., GUTH, J. L., & HIGHSMITH, B. (2011). Does religion still matter? Religion and public attitudes toward integration in Europe. *Politics and Religion*, 4(1), 1–26.

NELSEN, B. F., GUTH, J. L., CLEVELAND, F., & FRASER, C. R. (2001). Does Religion Matter? *European Union Polotics*, 2(2), 191–217. Retrieved from <http://userpage.fu-berlin.de/~europe/lehre/2005ss/hofmann/leistungsnachweis/FraserGuthNelsen/Fraser2001.pdf>.

OCAMPO, E. (2011). *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*. Barcelona : Alianza. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1305904~S10*cat.

OTTO, R. (1965). *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de dios. (Original edition, 1917)*. Madrid: Revista de Occidente.

PÀNIIKKAR, R. (2014). *Diàleg Intercultral i Interreligiós*. (Xavier Serra Narciso, Ed.) (1st ed.). Barcelona: Fragmenta Editorial.

PAPA FRANCESCO. (2015). *La mia idea di arte*. Ciudad del Vaticano - Milán: Edizioni Musei Vaticani – Mondadori.

PRATS, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política Y Sociedad*, 27, 63–76. Retrieved from https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36826312/prats_el_concepto_de_patrimonio_cultural.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1510316877&Signature=s04Qdo9J94QbKt3NDyG%2FUuGjLMQ%3D&response-content-disposition=inline%3Bfilename%3DPra.

PUYDEBAT, J.-M. (1995). Le château d’Auvers : une entreprise culturelle et touristique innovante. *Cahier Espaces*, (58). Retrieved from <https://www.tourisme-espaces.com/doc/1654.chateau-auvers-entreprise-culturelle-touristique-innovante.html>.

SARAH, A. A. (2015). For more tolerance, we need more ... tourism? TED. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=TVtgb153S6I>.

SHARPLEY, R., & JEPSON, D. (2011). Rural tourism: A spiritual experience? *Annals of Tourism Research*, 38(1), 52–71. <http://doi.org/10.1016/j.annals.2010.05.002>.

SOLER GRIMMA, F. (1953). *El Origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger ; seguido de la traducción del ensayo de Heidegger "El origen da la obra de arte" y del vocabulario filosófico de Heidegger*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Extensión Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1012405~S10*cat.

SZCZEPANOWSKA, H. M. (2013). *Conservation of Cultural Heritage* (1st ed.). Oxon: Routledge.

TERRISSE, M. (2017). *Le centre d’interprétation dans tous ses ses états*. París: Éditions Complicités.

TILDEN, F. (1977). *Interpreting our heritage* (3rd ed.). Chapel Hill : University of North Carolina Press. Retrieved from http://cataleg.udg.edu/record=b1213988~S10*cat.

TUNER, V. & TURNER, E. (1989). *Image amb Pilgrimage in Christian Culture*.

UNESCO. (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Retrieved from http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf.

MUSEUM CATHARIJNECONVENT. (n.d.). Retrieved November 9, 2017, from <https://www.catharijneconvent.nl/>.

RELIGIOUS TOURISM AND PILGRIMAGE MANAGEMENT: An International Perspective. (2008). *Annals of Tourism Research*, 35(2), 611–612. <http://doi.org/10.1016/J.ANNALS.2008.01.001>.

The Sacred in the Museum. Beyond the Literal Object

Abstract

This article aims to present a reflection on a subject that has received little attention so far from the academic point of view: how should be in a museum present a religious artifact to the general public so that they can understand their cultural sacred dimension? Some of the questions that open up as ways of reflection and investigation include the nature of the objects themselves and the importance of the context for which they were created, the interpretation in museums, museological ethics and tourism as an agent for intercultural dialogue. As a first reflection, the authors open a multitude of questions for which there do not seem to be firm answers yet.

Keywords: *religious artifacts, art, museology, cultural tourism, intercultural dialogue.*

Artigo recebido em 29/07/2017. Aceito para publicação em 28/10/2017.