

Lo sagrado en el museo

XV Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA MINISTERIO DE CULTURA



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad
para todos



- 5 La religiosidad en el museo
PATRICIA FOGELMAN
- 36 Los sewás prisioneros
PABLO MORA CALDERÓN
AMADO VILLAFANA
- 43 Espacio sagrado-espacio museal y entremedio, arte libre
FRIEDHELM MENNEKES
- 62 El Museo Iglesia Santa Clara:
un palimpsesto de heterotopías
MARÍA CONSTANZA TOQUICA CLAVIJO
- 86 Cantos y velorios en la historia
del palenque de Uré en Córdoba
MARÍA YOVADIS LONDOÑO AGUDELO
- 94 Kolumba, el museo de la meditación
KATHARINA WINNEKES
- 105 Lo sagrado y lo profano y el espacio del museo
FERNANDO URBINA RANGEL
- 128 De lo sagrado barroco a lo profano contemporáneo, Habeas
Corpus: experiencia de una curaduría
JAIME HUMBERTO BORJA GÓMEZ

Ernesto Restrepo Tirado

Escritor, historiador, etnólogo e investigador. Nació en Medellín en el 27 de agosto de 1862 y falleció en Bogotá el 24 de octubre de 1948. Hijo de Vicente Restrepo y Dolores Tirado. Actuó como jefe civil y militar de Boyacá (1901). Fue miembro fundador (1902), presidente y vicepresidente de la Academia Colombiana de Historia, miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia de Venezuela (1911) y de la Academia Antioqueña de Historia (1922).

Autor de innumerables estudios, entre los que se destacan *Estudio sobre los aborígenes de Colombia* (1892), *Ensayo etnológico y arqueológico de la Provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada* (1892), *Los quimbayas* (1912), *Descubrimiento y Conquista de Colombia* (1917/1919), *De Gonzalo Jiménez de Quesada a don Pablo Morillo* (1928), *Historia de la Provincia de Santa Marta* (1929), *Los conquistadores y gobernantes del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII*. Publicó 24 volúmenes, de más de 350 páginas cada uno, del archivo de Francisco de Paula Santander y realizó investigaciones sobre la cultura quimbaya.

Dirigió el Museo Nacional de Colombia desde 1910 y hasta enero de 1920, fecha en que se retiró para viajar a España con el cargo de cónsul general de Colombia en Sevilla. Su administración fue una de las más activas y prolíficas: por medio de las donaciones que solicitó a particulares e instituciones aumentó la galería de personajes históricos y gobernantes, y la sección de arqueología e historia natural; obtuvo del gobierno una nueva sede para el Museo en el Pasaje Rufino Cuervo; mantuvo al día la catalogación de las colecciones, labor que quedó publicada en cuatro versiones del Catálogo general del Museo de Bogotá, impresas en 1912, 1917 y 1918; sostuvo correspondencia con las instituciones más importantes a nivel museológico e histórico en el mundo; impulsó la creación de un concurso anual de artistas nacionales con el fin de conformar la sección de Bellas Artes y, sobre todo, aportó sus conocimientos y su prestancia como historiador en pro del engrandecimiento, el respeto y la admiración por el Museo Nacional.

Por todo lo que representa para el Museo, el nombre de Ernesto Restrepo Tirado fue escogido para denominar y presidir esta cátedra.

Presentación

Las salas de nuestros museos exhiben con frecuencia obras pertenecientes a diferentes creencias religiosas. Pinturas, esculturas u objetos rituales que cumplen o cumplieron funciones de culto en otros contextos geográficos y temporales son expuestas hoy al público en muros y vitrinas. Sin embargo, ¿cómo se enfrentan los museos a la exposición de este tipo de objetos? ¿Qué reflexiones se dan aquí en torno a lo sagrado y a la manera de exponerlo? ¿Hasta qué punto el museo banaliza o sacraliza rituales u objetos relacionados con prácticas religiosas?

La XV Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado del Museo Nacional de Colombia, Lo sagrado en el museo, que se realizó entre el 28 y 30 de septiembre de 2010 en el Museo Nacional de Colombia, abordó estas problemáticas y buscó propiciar la reflexión sobre la posición de los museos ante lo sagrado representado en sus prácticas y objetos.

Justificación

La diversidad de creencias religiosas obliga a la sociedad contemporánea a pensar la manera sobre cómo promover el diálogo entre estas en pro de la convivencia. Este reto también obliga a los museos a plantear fórmulas que contribuyan a superar la intolerancia y la exclusión. A pesar de que los temas religiosos han estado presentes en los museos, apenas estamos comenzando a explorar nuevos ámbitos en este aspecto. Tal es el caso del Museo Nacional de Colombia, que en 2008 realizó la exposición “Velorios y santos vivos”, muestra que daba una mirada a la religiosidad en las poblaciones afrocolombianas, raizales y palenqueras. Si bien el Museo Nacional incursionó en el tema de lo sagrado con esta exposición, está obligado a preguntarse acerca de los diferentes credos de la sociedad colombiana a lo largo de su historia y cómo sus objetos y rituales deben ser expuestos y pensados en este espacio. A través de la XV Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado, el Museo Nacional invitó a reflexionar sobre el papel de los museos ante el respeto, la tolerancia y la inclusión de las creencias y prácticas religiosas de la sociedad contemporánea.

Historiadora e investigadora adjunta de Conicet (Argentina). Ha realizado un postdoctorado en Arte en la Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil) y actualmente es investigadora visitante en el Centre de Anthropologie Religieuse Européene de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en Histoire et Civilisations por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Magíster en Historia Latinoamericana por la Universidad Internacional de Andalucía y graduada en Historia por la Universidad Nacional de Luján (Argentina). Fue becaria del Conicet, de la Fundación Antorchas y del gobierno francés. Enseña “Problemas historiográficos” en la Universidad Nacional de Luján e “Historia de América e historia del Brasil” en la Universidad de Buenos Aires. En esta última universidad creó—en el año 2002— el Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización y posteriormente, en 2008, el Grupo de Estudios de Historia de Brasil y Portugal. Su línea de investigación se inscribe en los estudios socioculturales de la religión iberoamericana colonial, con énfasis en las cofradías, el culto mariano y las imágenes religiosas en el Río de la Plata y Minas Gerais. Ha publicado en libros y revistas internacionales, y dirige la revista electrónica *Vitral Monográfico* sobre temas de religión, cultura y poder. Compiló *Religiosidad, cultura y poder: temas y problemas de la historiografía reciente* de Ediciones Lumiere (2010).

1 Ponencia presentada la noche del 28 de septiembre de 2010 en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

En esta exposición abordaremos la cuestión de la religiosidad y las diversas definiciones conceptuales de la que es objeto, para luego centrarnos en los problemas de su representación en el espacio del museo. Comenzaremos por una revisión de un conjunto selecto de definiciones sobre la religión y la religiosidad que circulan en los medios académicos y en la bibliografía, para esbozar una definición tentativa –pero comprensiva y comunicable– de lo que entendemos por religión, tratando de dar especial luz sobre los matices que encubre el término de religiosidad popular, apartándonos de ciertos prejuicios que se ciernen sobre las formas de expresión de la religión.

Ciertamente, el acento estará puesto en las formas de la religión cristiana y las posibilidades que se desprenden para su estudio y representación en el espacio del museo, por ofrecer –en las sociedades latinoamericanas– un enorme capital de piezas museológicas en colecciones diversas, referidas a épocas distintas de la historia. Además de la definición de religión y religiosidad, se abordarán otras nociones importantes y entrelazadas: las de sagrado y sacralización.

Luego, se hará especial énfasis en la consideración de las prácticas y representaciones religiosas, de las cuales esperamos obtener una visión más vívida para una fértil comprensión de lo religioso y, consiguientemente, mejores condiciones para su estudio y comunicabilidad en el espacio de los museos, donde más que mostrar colecciones de piezas sueltas pero relacionadas de algún modo con la religión, podríamos abordar el conocimiento y comprensión de las prácticas en las que se insertaron los objetos religiosos, tratando de pensar su escenografía, de recrear ciertos elementos de la gestualidad y ritualidad de la que hicieron parte sustantiva, siempre teniendo en cuenta la importancia de su historicidad.

Se trata de un planteamiento que probablemente no sea nuevo en Colombia, pero que historiadores, historiadores del arte, antropólogos y museólogos podríamos continuar analizando cooperativamente en pos de mejorar exposiciones y producciones museográficas en algunos otros espacios que aún lo necesitan.

Consideraciones sobre las nociones de religión y religiosidad popular

Me parece conveniente advertir y explicitar una preocupación personal: me refiero a la enorme carga de preconceptos que se agitan en la noción –utilizada, muchas veces, desde diversas perspectivas teóricas e ideológicas– de religiosidad, acompañada o no del adjetivo “popular”.

Son dos grandes nudos conceptuales (la religiosidad y la religiosidad popular) cuyo uso suele ser ambiguo, deformante o –más o menos, sin quererlo– peyorativo, aunque confortable. He planteado muchas veces en diversas exposiciones o simposios que los

historiadores –a diferencia de nuestros colegas antropólogos y sociólogos– solemos inquietarnos ante el uso de ciertas categorías conceptuales o explicitaciones teóricas. Con cierta dosis de razón rehuimos el exceso, el mecanicismo y la extrapolación atemporal de categorías, pero con ninguna justificación suficiente abandonamos el esfuerzo –legítimo y necesario– de revisar periódicamente las categorías o definiciones que se van imponiendo en el uso o que nos llegan por el contacto, y a las que, en definitiva, recurrimos para comunicarnos dentro de nuestro pequeño mundo y en el espacio más amplio y diverso de las ciencias sociales o humanas.

Una de ellas es la noción de religiosidad: suele condensarse detrás de su uso una serie de consideraciones cargadas de prejuicio. Suele diferenciársela de la noción de religión (o Religión) como una modalidad de expresiones prácticas de la creencia. Como si la religión misma no lo fuera... Es más, a veces –según el contexto de escritura, por ejemplo– dudamos si la palabra religión merece ser escrita con minúscula o con mayúscula, lo que implica una visión jerárquica de ese concepto en el ámbito del sentido común, que sobrepasa al de religiosidad, mientras que este va atado –muchas veces, explícitamente o no– al adjetivo “popular”.

He intentado aproximarme a este problema conceptual recurriendo a los aportes de diversas disciplinas sobre el análisis de estas nociones, entre ellas la sociología, la psicología y la antropología, y he tratado de recurrir a conceptualizaciones provenientes, además, de diversas matrices teóricas para pensarlo mejor.

Simplemente voy a tomarme la libertad de señalar a vuelo de pájaro una posición personal al respecto de esta cuestión conceptual que no representa a la polifonía de autores que se expresan en diversas obras, algunas recientes, que quien suscribe acaba de editar²: desde mi punto de vista –y simplificando mucho con el afán de ir a lo central–, la religión es una construcción histórica y social, conformada por un conjunto articulado de ideas, discursos y prácticas, manifestada en diversas expresiones y que implica las relaciones, imbricadas pero jerárquicas, de distintos actores sociales en escenarios comunes, tanto como individuales. Se trata de un conjunto mutable –históricamente construido y cambiante–, a pesar de los diversos ritmos que estos cambios implican.

Darle a la religión un carácter oficial o superior respecto de la religiosidad es considerar a esta última como una variable práctica o performática, y desconocer que la religión también conlleva una serie de gestos exhibidos como ritualizaciones o no, con distintos grados de espectacularidad, para mostrar una presencia o representación de lo sagrado e inducir a la creencia.

2 Para más referencias sobre esta forma de abordar el estudio de la religión y la religiosidad, ver: Fogelman (2010).

Parece que aceptamos con más porosidad el dinamismo de las prácticas, pero si los mismos dogmas –verdades de fe no explicables mediante la razón– son construidos históricamente en las arenas del debate interno de la Iglesia católica, por ejemplo, ¿cómo no habría de ser dinámica también la religión en la que se articulan y a la que sostienen? Quizás pensar la religión –y no solo el catolicismo como tema hegemónico en la tradición historiográfica argentina o iberoamericana, a pesar del laicismo del mundo de las universidades nacionales argentinas del que yo también formo parte, ciertamente– como un sustantivo común, no con mayúsculas (aunque nos cueste) nos enfocaría respecto de la carga de prejuicios que se esconde detrás del uso que todos hacemos de la noción de religiosidad.

Por eso, aunque sea provisoriamente, cuando yo utilice el término “religión” o el de “religiosidad”, quisiera que –por favor– se interprete que los estoy usando como sinónimos y no como dos nociones diferentes, ni mucho menos, jerarquizadas. Incluso la noción de religiosidad popular me despierta ciertas dudas y reservas, pues parece implicar una atribución –a veces, peyorativa, otras, empática, y las más, demagógica– respecto de ciertas representaciones y prácticas de la religión que se le atribuyen a mayorías simplemente por su cuantiosa presencia o a los grupos sociales subalternos.

La religiosidad: en busca de algunas definiciones

Está claro que hay diversidad de discursos y prácticas religiosas y que, dentro de estas, las imágenes cumplen un papel fundamental. Ellas mismas pueden constituir discursos visuales y en torno suyo (pero también sobre ellas y con ellas) se realizan muchas prácticas por parte de los actores sociales. Sin embargo, a la hora de hablar de religión y/o religiosidad, nos encontramos con que cada investigador tiene distintas interpretaciones sobre este concepto que sigue en la oscuridad.

Sucede que el uso de definiciones conceptuales no ha sido frecuente en la producción historiográfica argentina reciente (no solo en los trabajos sobre Iglesia y religiosidad, por cierto) y supongo que esta falta de precisión obedece a ciertas razones, como puede ser –entre otras– la pérdida en la confianza operativa de ciertos marcos teóricos a partir de los años ochenta. Quizás por eso se ha vuelto tan poco habitual la explicitación de conceptos y, más aún, de influencias teóricas o historiográficas transparentes en los textos históricos de nuestro medio. Es posible advertir, pero no siempre, ciertas marcas a través de las notas a pie y de las citas bibliográficas, pero muchas veces las improntas de lecturas se vuelven deliberadamente opacas o confusas, por la profusión ecléctica de términos provenientes de diversas corrientes y préstamos disciplinarios. Esto no significa un escollo para el desarrollo

de la historiografía local, pero sí pone de relieve una incomodidad, una inseguridad (tal vez saludable o, quizás, señal de un malestar historiográfico). Pero parece ser un síntoma que el uso y abuso de las categorías, tanto como de las clasificaciones y modelizaciones provenientes de otras disciplinas sociales como la propia, tiende a perturbarnos como historiadores.

Me he propuesto recoger una serie de definiciones conceptuales o aproximaciones de referencia obligada, pues considero que intentar aclarar el uso de ciertas categorías y términos es conveniente para caminar por un terreno más firme. Me refiero, principalmente, a los conceptos de religión, religiosidad y religiosidad popular.

Más allá de su etimología, religión, como sustantivo, ha sido frecuentemente utilizado en las ciencias humanas y sociales. Entre las definiciones más clásicas –y más potentes– podemos señalar las de Durkheim, Freud y Jung, y sus vinculaciones con lo profano a partir de los textos de Eliade. Con todos sus matices, estas concepciones acerca de lo religioso han impactado más en los estudios sobre religiosidad provenientes de la antropología y la sociología, que entre los historiadores.

Para Émile Durkheim,

Una religión es un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a cosas sagradas, es decir, separadas, prohibidas, creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos los que se adhieren a ellas.

E, inmediatamente, agrega:

[...] que la idea de religión es inseparable de la idea de Iglesia, hace presentir que la religión debe ser algo esencialmente colectivo. (Durkheim, 1993:98).

Y, en este sentido, la reconfiguración desde el psicoanálisis del concepto de religión, hecha por Erich Fromm, también enfatiza el aspecto colectivo y compartido del vínculo en torno a la creencia:

Entiendo por religión cualquier sistema de pensamiento y acción compartido por un grupo, que dé al individuo una orientación y un objeto de devoción. (Fromm, 1963:40).

Son los aspectos consensuales aquellos que priman en estas definiciones. Y en este sistema colectivo, son los rituales (actos compartidos) “los que expresan tendencias comunes que tienen su raíz en valores comunes” (ídem, 144) (creencias) y que contienen racionalidad, aunque esta permanezca opaca para el observador externo. Sin embargo, la posición de Sigmund Freud respecto de la religión es verla como una peligrosa institución de la ilusión: una instauración de creencias enraizadas en neurosis obsesivas colectivas por el deseo de protección (semejante a las que atraviesan los infantes frente al miedo)

(Freud, 1988:3241-3324). Es una ilusión teísta colectiva basada en los deseos del hombre, en detrimento de la libertad crítica. El porvenir de esta ilusión depende de mantener la creencia en Dios: caída la creencia, la validez ética (prescriptiva) de la religión perdería su sentido. Por su parte, Jung plantea una reducción de la religión a un fenómeno de tipo psicológico, elevando el inconsciente a un fenómeno religioso.

Estas cuestiones, por más discutibles que se nos presenten, son estimulantes si consideramos referirnos al estudio de los imaginarios religiosos, su concreción en una Iglesia u otra institución, los ritos que se van instituyendo, y la expansión de ciertas creencias y ansiedades hace que evaluemos la posibilidad del estudio de ese imaginario (que incluye la esfera de lo sagrado y excluye, pero señala, lo profano) a través de sus manifestaciones históricas y mediante la búsqueda de comprensión de sus funciones y significados históricamente situados. Y, por supuesto, también sobre el uso y funciones de las imágenes religiosas para abordar el estudio de la historia cultural.

El homo religiosus, sus actitudes frente a la división instaurada entre lo sagrado y lo profano, cuyo estudio se hizo famoso a partir de Mircea Eliade (1996), conlleva un enorme interés en el estudio de la religión (y, entendamos por ello, también, en la religiosidad): se refiere a lo sacro y lo profano en el mundo moderno y dice que la división se trata de una configuración de lo real –sea verdadera o falsa– en la medida que es una configuración existente (y tenida por buena) en el sistema de creencias del hombre que propone sostenerse “en la creencia de una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo pero que se manifiesta en él, y por eso lo santifica y lo hace real” (ídem, 170).

Por su parte, Michel de Certeau –al referirse a la desacralización de los tiempos modernos– observa que hay un desplazamiento de sacralidad “del centro a la periferia, llevando a las religiones hacia los bordes de las sociedades occidentales asignándoles un nuevo papel social” (Certeau, 2006:246-249.). A veces, el desplazamiento va acompañado de un viraje de sentido, de un cambio que significa una reutilización social de lo religioso para nuevos fines (la crítica social, la protesta) pero que esta operación no es algo nuevo, sino una reanudación de una (digamos) función preexistente y conocida en otros tiempos en el área religiosa. Certeau habla de una continuidad en el cambio que implica, también, un cambio de lenguaje y una mutación de la creencia: en definitiva, dice “las ciencias religiosas finalmente no sostienen más que un objeto inestable y huidizo” (ídem, 247).

Tal como ha considerado Jérôme Baschet, no todas las cosas que existen en la sociedad tienen implacablemente una función: hay elementos que sobreviven por inercia. En la institución de las representaciones existe una voluntad (una intención) de transmitir un mensaje, de dotar a la imagen-objeto (Baschet, 1992) de una carga de “sentidos”,

de diversas funciones históricas (porque varían según el tiempo y las circunstancias) que devienen en “usos” (Wirth, 1992) de ellas y que se manifiestan de determinadas prácticas. Incluso, podemos perder totalmente de vista ese sentido original y atribuirle uno nuevo y opuesto, sin saberlo, pero a tono con una necesidad histórica específica.

Una consideración que quisiera retomar y subrayar es el uso habitual de la palabra “religiosidad” para referirse a la religión en general o bien, en otros casos, a la expresión de la “religiosidad popular”. En principio –y tal como adelanté anteriormente en el texto–, considero que la religión es una institución en movimiento y cambio (incluso en sus aspectos rituales y dogmáticos), y por eso elegí no dar por sentado que haya diferencia entre religión y religiosidad, a diferencia de lo que consideran numerosos expertos. Tampoco planteo restringir la expresión religiosidad a su uso necesariamente combinado con el adjetivo “popular”. En mi caso, y en la segunda mitad de este texto, cuando utilice el término “religiosidad” lo haré de igual manera que si me refiriese al de religión.

Pero, por otro lado, ¿qué se entiende por religiosidad popular? Antropólogos y sociólogos –más proclives a reflexionar sobre definiciones– no acuerdan necesariamente en el tema. La religiosidad popular puede ser entendida como formas expandidas socialmente, en la que participan, sobre todo, los sectores subalternos; o bien, como una expresión de religiosidad opuesta a la religión oficial. Muchas veces en el tratamiento dado al término religiosidad se observa, según los casos, esta percepción algo deformada respecto de un supuesto modelo de religión oficial no contaminada³. Obviamente, las interpretaciones acerca de lo popular cobran sentido en relación con los sectores intervinientes en el análisis: para Luis Maldonado (teólogo español), la religiosidad cristiana ha tendido a incorporar, asimilar, ritos antiguos (paganos) resignificándolos mediante una *acertada inculturación* que lleva a una sincretización (diferente del sincretismo): *ergo*, surge una conversión junto con una continuidad... que es transmisión, fidelidad a una identidad, a una tradición plural (Maldonado, 1989:30-43).

Por el contrario, la caracterización de la religión popular podría basarse fundamentalmente en la distinción, la identificación (de un pueblo, de una nación, de una clase social, de una asociación cofradial, de una etnia, etc.) a través del señalamiento y disponibilidad de un escenario y un calendario. Es la posición sostenida por el teólogo y antropólogo Manuel Mandianes Castro (1989, 45-54).

3 El antropólogo español José L. García García plantea que la religión popular y la religiosidad oficial “se entremezclan y coexisten”, unas veces es tomada como un conjunto de restos de creencias y prácticas antiguas o externas, que se integran bajo la religión dominante. Otras, el autor señala que se refieren de este modo a una religión del pueblo, cuajada de formas inadecuadas de comprender y practicar la religión oficial. Ver García (1989, 19-29).

Por otro lado, un enfoque marxista dentro de la antropología de las culturas subalternas (es el caso de Luigi Lombardi Satriani), puede asumir la idea de que hay una religión de las clases subalternas y que significan un espacio de latencia para el antagonismo social:

[...] la religión popular [es] la religión de las clases subalternas de una determinada sociedad [...]. Se trata de una realidad cultural, connotada socialmente, cuyas modalidades son variables históricamente en conexión con las modalidades culturales, religiosas o no, hegemónicas, y con los sucesos más generales históricos. (Lombardi, 1989:55-56)

El antropólogo americano Clifford Geertz (1991 y 1994) plantea su concepto de religión (Geertz, 1991:87-117) dando, dentro del mismo, gran centralidad a la función de los símbolos que operarían generando el efecto de lo real (me parece que resuena, en esta idea, el eco determinante o normativo que el estructuralismo solía asignarle a los mitos):

Un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único. (Ídem, 89)

En este sentido, los símbolos⁴ sagrados tendrían la función de sintetizar el ethos de un pueblo –el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético– y su cosmovisión, el cuadro que se forja de cómo son las cosas en la realidad, sus ideas más abarcativas acerca del orden. (Ídem)

El impacto del libro de Geertz⁵ en el campo argentino de las humanidades durante los años noventa no puede ser soslayado pese a que su planteamiento de los esquemas culturales –y, dentro de ellos, el de la religión– como un modelo (de y para) presentaba la rigidez de un importante determinismo.

En cuanto a las influencias concretas de la antropología y los estudios de género en la historia rioplatense, advertimos su peso sobre todo para el análisis del periodo colonial, y observamos que en buena medida dinamizaron las investigaciones que abordarían algunos aspectos y agentes, particularmente, estudios sobre religiosidad local, formas de evangelización misional y, también, se prestó atención a las mujeres volcadas a la vida religiosa.

4 En cuanto al concepto de símbolo, señala que puede ser "cualquier objeto, acto, hecho, cualidad o relación que sirva como vehículo de una concepción –la concepción es el *significado* del símbolo".

5 El uso de la definición geertziana de símbolo ha sido impugnado por Chartier puesto que, debido a su enorme amplitud, pocas cosas serían excluidas de la categoría del símbolo.

Todos aquellos ejemplos tomados de bibliografía de afuera de la Argentina responden al hecho de que los historiadores no explicitan estas cuestiones en sus escasos trabajos sobre religión.

Por cierto, no podemos atribuir los mismos silencios a los sociólogos y antropólogos argentinos. A modo de ejemplo, solo referiré unos pocos trabajos de aquellos que sí señalan sus categorías con mucha contundencia, aunque sus definiciones sean discutibles: los antropólogos Rodolfo Merlino y Mario Rabey consideran a “la religión como un campo privilegiado en la construcción de la hegemonía ideológica, operado, simultáneamente, como un importante fundamento para otras estructuras de dominación política y económica” (Merlino y Rabey, 1993:146). Mientras que el sociólogo Floreal Forni rescata los valores comunicativos del lenguaje profundamente expresivo de la religiosidad popular latinoamericana, que sería un espacio de resistencia religiosa en tiempos de secularización europea. Este carácter religioso rural latinoamericano de la actualidad es visto como rasgo creativo frente a una Iglesia que intentó controlar el sincretismo y los desbordes de lo que Forni denomina “la religiosidad natural indígena superpuesta al cristianismo recibido” (Forni, 1986:9).

En cuanto a otros aportes desde Argentina, me permito rescatar el esfuerzo de Eloísa Martín quien, siguiendo en buena medida la línea interpretativa de María Julia Carozzi, critica eficazmente las visiones de la religiosidad popular como “religión del pueblo” o como “otra lógica” e, incluso, cuestiona la relación mecanicista entre religión popular y situaciones de carencia. Martín propone la posibilidad de acercarse al estudio de la religiosidad popular a través de las prácticas de sacralización comprendidas dentro de los gestos de la religiosidad popular (Martín, 2007:61-86), entendiendo dicha sacralización como “los diversos modos de hacer sagrado, de inscribir personas, lugares, momentos, en esa textura diferencial del mundo habitado” (ídem). De este modo, la autora supone que evita las concepciones dualistas que dividen sagrado/profano y contraponen lo popular con lo institucional, lo oficial y lo dominante; considera que se puede eludir el innatismo de las viejas definiciones focalizando en procesos y no en ontologías; y que así se puede acceder a prácticas combinadas de religión con otras expresiones, visibilizar los conflictos y, finalmente, designar una práctica específica pero no abstracta, pues su contenido es definido por los nativos. De todas las que he visto, me parece una de las propuestas más reflexivas.

Los estudios culturales sobre la religión en la Argentina muestran un dinamismo muy reciente. Alentados, en principio, por la perspectiva antropológica y –en cierta medida– sociológica, los trabajos de mitad de los ochenta y de los años noventa crecieron en torno a las devociones, a las manifestaciones de la religiosidad popular (concepto cuya definición es

aún demasiado ambigua y se presta a muchas interpretaciones) y, a pesar de los esfuerzos de buena parte de los antropólogos que estudian sociedades indígenas, mestizas o de tradición africana, el predominio en el conjunto se centró en la religiosidad católica.

No obstante, los historiadores han abandonado en parte los prejuicios contra este tema (generados por el agobio de una historia institucional o apologética de décadas anteriores y sumida, luego, en el letargo) y desde mediados de los años noventa comenzaron a acercarse a la historia de la religión en la Argentina.

Esta afirmación se sustenta en un trabajo historiográfico previo, que ya publiqué⁶, que constituye un balance de la producción argentina desarrollada en los últimos treinta años sobre la religión y la religiosidad en el espacio rioplatense, con fuerte énfasis en los estudios de la etapa colonial pero que abarcaba un amplio mapa de los estudios de la religión en diversos periodos, incluso sobre el siglo XX. No obstante, en aquella ocasión, señalaba el tardío surgimiento del interés en un área que se ha ido desarrollando paulatinamente, dentro del ámbito del campo profesional de los historiadores renovado a partir de la normalización y reapertura de diferentes centros universitarios, desde los estudios relacionados la historia social, avanzando en los últimos años en dos nuevas perspectivas: la historia de la cultura política y la religión, por un lado, y la historia cultural de la religión, por otro. Estas dos nuevas vertientes de los estudios sociales se apartan de un trayecto recorrido de manera un poco más estable por parte de los historiadores de la Iglesia, cuya corriente (de producción más regular en el tiempo) ha tenido también una renovación en los últimos diez años, aunque siga enfatizando el estudio de la institución eclesiástica y sus hombres (particularmente, sobre el clero).

Tiempos, contextos y apropiaciones: historizar museográficamente los objetos relacionados con lo sagrado

Con las notas que siguen simplemente me propongo rescatar la idea –que no es nueva, por supuesto– de que los museos ya no son una serie de colecciones de objetos que alguna vez podían considerarse ligados a la liturgia católica, aislados o amontonados en vitrinas, generalmente compuestos desde una mirada estética o bien, organizada como un inventario prolijo de piezas. No obstante un cambio que ya se percibe gracias a la profesionalización de curadores y funcionarios, existen todavía muchos museos en Argentina y en otros países donde encontramos objetos que son parte de la religión cristiana, que están muy vinculados a lo sagrado o que en algún momento han sido de alguna forma sacralizados por el uso, por las funciones que como objetos o representaciones les fueron atribuidas, y que

6

Balance que se puede ver en Fogelman (2008, 135-160).

muchas veces aparecen simplemente dentro de una colección de platería, dispuestos muy estéticamente, en estanterías o paneles que –en conjunto– nos alejan de la realidad histórica a la que pertenecieron esos objetos.

Hay museólogos que están trabajando muy inteligentemente para revertir esta tendencia, y ese esfuerzo merece ser reconocido, pues de la composición del espacio y la relación entre los objetos expuestos además de la adecuación de los guiones, depende en gran medida la posibilidad de pensar los objetos litúrgicos ya no como parte de meras colecciones, sino insertos en el mundo de las prácticas. No está demás resaltar que esas prácticas han sido constituidas y que esos objetos tienen sentidos complejos y múltiples funciones que fueron mutando con el tiempo.

Sin embargo, en algunos museos, esos objetos siguen agrupados en vitrinas, reorganizados según un criterio decorativo, el más brillante posible, y sería caer en el mismo error que quienes urden estas tramas pensar que este hecho no tiene sentido ninguno, dar vuelta a la página sin pensarlo más y olvidar que, en el siglo XX y la primera década del actual, esta costumbre, esta forma de reunir y exhibir los objetos no habla de la sociedad de destino.

Es decir, esta forma que estoy cuestionado (y que pienso que debemos transformar, complejizándola) ha significado y significa algo respecto de nuestra percepción de lo que es sagrado o de lo que ya no es sagrado. La disposición inventarial, clasificatoria o simplemente estética habla de una forma de pensar los objetos litúrgicos y los objetos religiosos, o aquellos vinculados a lo sagrado, desde cierto punto de vista. Y omitir las complejidades de la constelación cambiante, móvil, de la que esos objetos hicieron parte en la historia, también es una forma de reordenar mentalmente las relaciones con la representación de lo sagrado y las formas de aproximación y posesión de dichos objetos y su "aura". Quiero decir, que el desarrollo de una mirada positiva (y positivista) nos ha llevado a cortar ciertas amarras con las constelaciones de prácticas en torno a los objetos y la sacralidad (lo que no estoy juzgando, quiero aclarar este punto), y a privilegiar el orden, la clasificación y la exhibición del dominio de la técnica por encima del imaginario al que aluden (y en el que se inscriben) los objetos vinculados con lo sagrado en distintos momentos de las sociedades.

No quiero decir con esto que nos hallamos frente a una forma deliberada o consciente de "secularizar" al objeto religioso, pero tal vez un objeto que antes formaba parte de la escena del ritual, de la ceremonia, de la creación de una cierta conciencia grupal e individual, de la constitución de un lazo con la divinidad, de un establecimiento de un sentimiento de comunidad, al ser presentado fuera de su contexto pierde rotundamente sus significados sociales y culturales.

Los coleccionistas y, por otra parte, los curadores de algunas exposiciones en ciertos casos pierden de vista estas funciones, probablemente porque ellos –como todos nosotros– realmente hacen parte de una sociedad que es otra y que ha cambiado, y lo que queda del pasado es un otro distante en el tiempo. Creo que este extrañamiento del objeto no es en sí un defecto, pero a la hora de tratar de comunicar los sentidos, funciones y complejidades de los objetos religiosos y las representaciones de lo sagrado, convendría que algunos curadores y museólogos intentaran incorporar estas cuestiones en sus programas de trabajo.

Estudiando la religiosidad barroca iberoamericana, especialmente la devoción a la Virgen en la era colonial, muchas veces percibí que algunos restauradores en el afán de lograr recuperar las piezas y volverlas a su estado original realizan un denodado esfuerzo por distinguir cómo fueron hechas originalmente, tratando de restaurar las filigranas, reparar los ojos, la pintura de los mantos de la Virgen y otras ropas de imágenes de santos, devolviendo los primeros colores, en una búsqueda casi esencialista por recuperar el “estado puro, original” de esas piezas. Para mí –desde luego– todo eso tiene un valor inmenso a la hora de comprender el objeto religioso en el contexto en el que fue producido y, en segunda instancia, en el contexto en el que fue apropiado en un principio. Pero situarnos en ese momento fundacional y anclarnos en él como en el único momento histórico relevante nos priva de comprender los cambios en las funciones del objeto religioso, las transformaciones de los usos y de las apropiaciones que se hicieron de él a través del tiempo; es decir, nos aleja de la comprensión histórica de la gente, sus creencias y prácticas religiosas que son, necesariamente, cambiantes. Esa es la razón (y no solo el cansancio de los materiales, la ruina de las maderas y los colores) por la que una pieza de contenido o función religiosa muta, cambia, se deteriora o vira a otra cosa...

El hecho de que un objeto más o menos arruinado por el tiempo o por el uso, marcado por las cambiantes modas, haya mutado y haya sido “envilecido” –según el punto de vista de algunos restauradores del siglo XX y XXI– con capas “horribles”⁷ de colores que no respetan el diseño original, no implica –desde mi punto de vista de historiadora y no desde el punto de vista estético, por supuesto– que esas nuevas formas no tengan relevancia para el estudio: para los historiadores sí significan algo. Esas mudanzas en la apariencia del objeto, esas transformaciones o las intervenciones en los objetos de contenido religioso sirven. Desde el punto de vista de los historiadores, sirven para que podamos comprender mejor la religiosidad, las creencias, las formas de ver lo sagrado y construir lo sagrado en diversos momentos del pasado, dinámicamente.

7 Expresión valorativa utilizada con mucha frecuencia en las conversaciones por los restauradores de arte barroco.

Es por eso que es imprescindible que se trate de fotografiar detalladamente las etapas de cada proceso de restauración y de exponer organizada y sistemáticamente no solo las fases del trabajo técnico detallado de esa restauración de las piezas religiosas, sino la apariencia misma del objeto central del que se trata, desde todos los ángulos posibles (dialogando interdisciplinariamente para ir reconstruyendo contextos y usos posibles), porque visualizar el aspecto del objeto religioso a través del tiempo nos irá hablando de los gustos, de las percepciones, de las mentalidades de las personas que rindieron culto a la imagen o se vincularon a través de ella con la religión. Proponemos un esfuerzo por plasmar visualmente a los personajes o personalidades que aparecen representados en esos objetos y de comunicar un cierto posible uso y apropiación de las representaciones religiosas en distintas etapas históricas. Si las salas de exhibición de colecciones religiosas en los museos incluyesen una compleja constelación de representaciones y prácticas en torno a cada objeto de uso religioso, comunicarían mejor el sentido de la sacralidad que estas piezas llevan en su paso por la historia de las creencias.

Sin duda, esta política significa amplificar la escenografía del objeto multiplicando recursos y técnicas de exhibición pero, sobre todo, implica complejizar una pieza y darle historicidad, lo que promueve en el visitante una mejor comprensión de los significados y usos de cada objeto en contextos sociales (y religiosos) cambiantes. Desde luego, se comprende que se trata de un desafío que también involucra una mayor inversión en recursos y, por lo tanto, de políticas de inversión en el museo.

Controversias en la exposición de las momias de los niños del Lullailaco en el MAAM de Salta

En este apartado quisiera traer a colación un caso que tiene que ver con una situación muy controversial en un museo argentino: el Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM). Se trata de un museo que tiene pocos años de vida, queda en la provincia de Salta (en la región noroeste de Argentina) y su principal riqueza y fuente de distinción y polémica es contar con tres momias de niños del Tahuantinsuyo. De hecho, su creación como museo giró en torno a ese hallazgo científico espectacular: se trata de tres niños que vivieron hace aproximadamente quinientos años (entre mediados del siglo XV y las primeras décadas del XVI), y que fueron sacrificados por los incas en las altas cumbres del volcán Lullailaco, a 6.739 metros de altura, siendo por ello el santuario de mayor altura conocido hasta el momento. Este volcán está muy cerca de la frontera entre la provincia argentina denominada Salta y Chile.



En 1999, los cuerpos de una adolescente, un niño y una niña fueron descubiertos junto con los ajuares que los acompañaban. Estaban excepcionalmente bien preservados por el clima helado y la sequedad del lugar. Si bien suele referirse a ellos como momias, cabe aclarar que no lo son en el sentido más tradicional, en donde media un proceso artificial para su preservación con técnicas directas para su disección y su cobertura con betún.

En los tres casos del Llullaillaco, la momificación fue producida por el congelamiento, conservando intactos los cuerpos y sus órganos, con escasa deshidratación. Sin duda, los sacerdotes que efectuaron el sacrificio conocían los efectos del frío y la altura sobre la preservación de los cuerpos muertos.

Tras una larga caminata desde el Cuzco hasta la cumbre helada del volcán Llullaillaco, los niños deberían ser sacrificados en nombre del Inca a los dioses Inti (Sol), Illapa (dios del Rayo) y Viracocha (el Creador). Toda la comitiva (incluyendo a las víctimas sacrificiales) hacían parte de un ritual que se venía preparando largamente. Cerca de la cumbre, algunos acompañantes dejarían al grupo más restringido y, más arriba, los sacerdotes harían una pequeña choza de doble base circular. En ella pasarían la noche y, probablemente, habrían de efectuar el sacrificio antes del amanecer. Un paso importante sería inducir al sueño a los tres niños mediante la ingesta de alcohol⁸, la exposición al frío y la disminución del oxígeno de la altura de la montaña. Una vez dormidos, eran depositados en las bóvedas y enterrados.

Este ritual andino era conocido como la Capac-hucha o Capacocha, mediante el cual niños escogidos tempranamente por su belleza, salud o perfección, eran criados y destinados a un sacrificio de parte del Inca y las comunidades, para mantener o restablecer el equilibrio cósmico andino. Este ritual aparentemente implicaba a niños que eran hijos de curacas o miembros de algo que se podría entender como la élite comunitaria (al menos, se corrobora que jamás padecieron hambre o desnutrición). Tras ser preparados durante sus cortas vidas para esta ceremonia, eran trasladados desde sus diversas comunidades de origen al centro político y religioso que era el Cuzco y, desde allí, marchaban en larga caminata guiados por sacerdotes incas hasta una cumbre que tenían por destino. De este modo, este sacrificio instauraba una nueva huaca; es decir, los insertaba en lo sagrado y construía un nuevo punto de devoción y poder sobrenatural en la comunidad andina en un sitio específico. Aparentemente no los mataban mediante una violencia directa, sino que se buscaba sacrificarlos dormidos y acompañados de los objetos que se creía que podrían precisar en la otra vida, pues este ritual tenía por objetivo integrar a los niños al mundo de los dioses, sacralizándolos. Como consecuencia, las comunidades contarían con ellos –apropiándose de

ellos simbólicamente— como representantes y protectores de las comunidades que, a lo largo de las generaciones, los reconocerían como ancestros protectores.

La expedición de catorce personas estuvo a cargo del doctor Johan Reinhard (antropólogo norteamericano) y contó con apoyo de la National Geographic Society. En la cumbre trabajaron nueva personas y el traslado estuvo a cargo de un equipo de la Universidad Católica de Salta, mediante el Instituto de Alta Montaña, coordinado por la doctora María Constanza Ceruti.

Tras el descubrimiento, los tres cuerpos fueron llevados a Salta en una operación que contó con la colaboración de argentinos y chilenos. También se destaca la labor de los odontólogos Facundo Arias Araoz y Josefina González Díez en el estudio de las momias descubiertas y en la producción y coproducción de artículos científicos publicados posteriormente, junto con Ceruti y Reinhard. Además, hemos revelado material publicado por uno de los miembros de la expedición, el antropólogo y montañista Christian Vitry. Por supuesto, el hallazgo proporcionaría una enorme cantidad de información sobre los niños, su alimentación, la forma en que se hacían los sacrificios en el Tahuantinsuyo, la circulación de ciertos materiales u objetos relacionados con el culto a los dioses, en fin... una importante variedad de datos históricos y arqueológicos relacionados con la religión y cultura andinas. En palabras de Ceruti:

Las momias congeladas de los santuarios de altura son cápsulas de tiempo de valor incalculable para la Ciencia y para la Cultura. Los avances tecnológicos hacen posible un panorama ilimitado de nuevos estudios médicos y antropológicos que permiten profundizar la comprensión de aspectos de la vida cotidiana y del universo ceremonial de los Incas. Por otra parte, el legado incaico cobra nueva vida en el presente a través de la trascendencia de estos descubrimientos arqueológicos, que contribuyen a revalorizar la atención sobre el patrimonio cultural de alta montaña y sobre el acervo tradicional de los pueblos andinos.⁹

Pero las cosas no quedaron solo allí, en la algarabía del hallazgo. Hubo mucha controversia respecto al hecho de mostrar o no mostrar las momias en el museo, y se oyeron muchas voces al respecto: la de los investigadores participantes del hallazgo, la de las comunidades, las de otros museos de la República Argentina que intentaron mediar y también pronunciaron sus criterios acerca de qué hacer con las momias, si era necesario y conveniente exhibirlas o no. Entre las más destacadas, encontramos las de Américo Castilla:

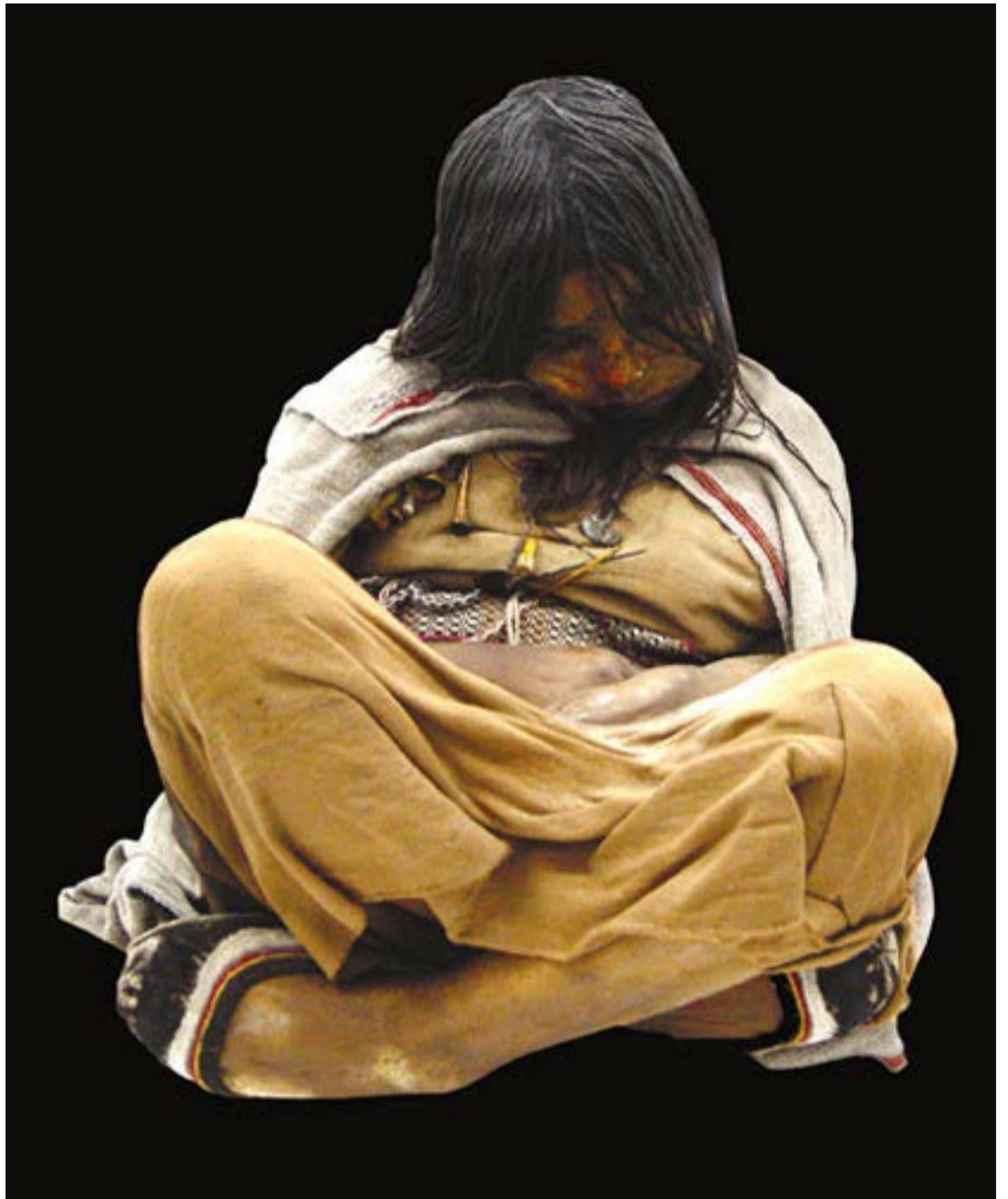
9 Ceruti, <http://www.ucasal.net/ceruti/arqueologia-alta-montania/la-arqueologia-menu.htm>, consultado el 6 de noviembre de 2011.

Hoy no está considerado ético exhibir restos humanos –argumentó Américo Castilla, director nacional de Patrimonio y Museos–. Los museos ya no deben ser sitios en donde se exhiben trofeos, como hasta hace algunas décadas. Mostrar las momias del Lulluillaco como si fueran objetos, en todo caso tiene más que ver con una visión mercantilista y de espectáculo, que científica.¹⁰

En principio, el entusiasmo por el descubrimiento de los tres niños fue tan arrollador que las medidas de rescate y traslado de los cuerpos se tomaron con suma rapidez. Los tres cuerpos momificados conocidos como los “Niños del Lulluillaco” (así llamados en su conjunto) cobraron rápida visibilidad y fueron noticia en televisión –incluso, en el plano internacional– por la importancia intrínseca del hallazgo: los cuerpos estaban congelados, no disecados, y los estudios sobre los órganos podían hacerse con la misma minuciosidad que en cuerpos de personas fallecidas en la actualidad. Es decir, las tomografías, análisis de ADN, estudios sobre el contenido de sus estómagos, intestinos y presencia de sustancias en el sistema corporal ofrecía una nítida y valiosísima información sobre la vida de estos niños hace 500 años, y muchos detalles acerca de sus últimas experiencias (tipo de viaje realizado desde el Cuzco, tipo de nutrición a la que estuvieron sometidos, ingestas durante el ritual del sacrificio, etc.). Además, el sitio del hallazgo constituía el mayor santuario de altura registrado en el mundo a ese momento.

La “Doncella”, también conocida como “la Doncella del Volcán Lulluillaco”, tenía al morir unos 15 años y su cuerpo fue encontrado extraordinariamente bien preservado junto a un ajuar donde había conchillas, figuras femeninas, telas de lana camélidos y algunos objetos de cuero.

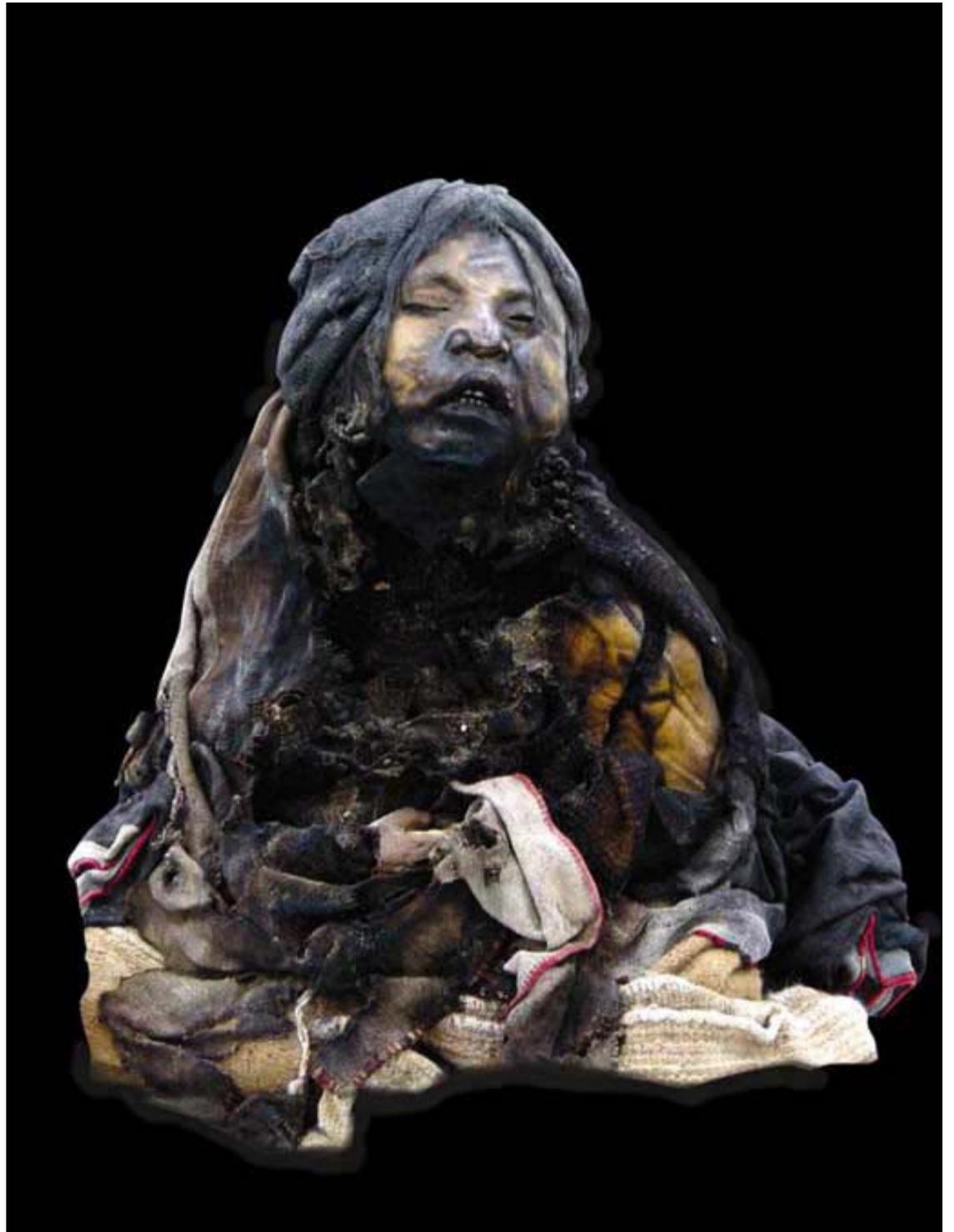
10 Tomado de una nota de Fernando Halperin en un diario argentino, titulada: “En el Museo de Arqueología. Controversia por la exhibición en Salta de momias de 500 años”. *La Nación*, martes 13 de septiembre de 2005. <http://www.lanacion.com.ar/738311-controversia-por-la-exhibicion-en-salta-de-momias-de-500-anos>, consultado el 6 de noviembre de 2011.



Luego, muy cerca de ese hallazgo, más o menos en el transcurso del mismo mes de marzo de 1999, se encontraron dos cuerpos más: uno, de un niño de unos 7 años, y otro, de una niña de 6 años, también extraordinariamente bien preservados.



En el caso del cuerpo del niño, se observa que antes de envolverlo en un manto le ataron las piernas flexionadas al tronco y se lo colocó (probablemente aún dormido) en posición fetal antes de proceder al cerramiento de la bóveda a la que estaba destinado. Al costado de su cara y ropa encontraron unas manchas. Durante mi primera visita al MAAM, uno de los guías se refirió a esas manchas como restos de un vómito producido por la ingesta de alcohol (probablemente de chicha) pero un documental para la televisión difundido por la National Geographic sugiere que las manchas son restos de sangre y saliva, producidas por un golpe antes de su muerte, lo cual junto con las ataduras de sus piernas sugiere que este sacrificio llevó una dosis de violencia mayor que los de las dos niñas, visto que ellas aparecen con la expresión de haber caído serenamente en el sueño durante el congelamiento y antes de ser enterradas.



En el caso de la niña, pasado el tiempo, su cuerpo fue herido por un rayo, afectando sobre todo su cuello, hombro, brazo derecho y parte de sus ropas, pero no hizo mayores estragos. Su descubrimiento fue, según los testimonios, muy impactante, pues su rostro no estaba cubierto.



Cabe remarcar que el laboratorio provisto por la Universidad Católica de Salta y las instituciones que financian el MAAM mantienen extremos cuidados para la preservación de los cuerpos en lo relacionado a la temperatura, la humedad, etc. La temperatura está programada muy por debajo de la que había en el santuario de alta montaña, para evitar que la presencia de los mismos investigadores desequilibre el medio en el que están ahora los cuerpos, puesto que el calor podría dar inicio al proceso de descomposición. Por supuesto, la cápsula depende de un equipo electrógeno que preserva el flujo de energía eléctrica de modo permanente. En cuanto a los análisis, las autoridades del MAAM sostienen que se hacen intentando no intervenir excesivamente los cuerpos. Para la exposición de los mismos, la política ha sido mostrarlos de a uno por vez, durante un lapso de seis meses cada uno, como medida de seguridad.

Evidentemente se trata de un gran descubrimiento para la historia, la antropología y la religión, pero por supuesto se trata también de tocar un aspecto especialmente sagrado de las comunidades indígenas que se sienten descendientes (o mejor, parientes) de aquellos niños.

Obviamente las comunidades indígenas se dividieron en dos: los que estaban de acuerdo con mostrar las momias, porque encontraban que era una forma de preservarlas, de mostrarlas al mundo y constituir un espacio sagrado dentro del museo –cosa que me sorprendió mucho porque sacralizar el museo con estos objetos religiosos me parece que es un tema que merece una reflexión específica– y, por el otro lado, las comunidades indígenas que dijeron que de ninguna manera había que mostrar estos cuerpos de sus ancestros, que se viola por completo su sacralidad y su carácter de ofrenda a los dioses incaicos. También, en cuanto al espacio sagrado del volcán se señala que el hallazgo y el traslado violaron la tumba, que es el mismo Llullaillaco, visto como una huaca; en definitiva, que el hallazgo, su estudio y exposición es una violación tras otra violación, sobre la cultura y la religión incaica.

El volcán conocido como Llullaillaco es considerado por los Pueblos Originarios (Indígenas) Andinos como una montaña Sagrada (Apu), una de las tantas que cobija, mantiene y protege los cuerpos de nuestros Hermanos y Hermanas Ancestrales (Chullpakuna Ayawak'api), los que se encuentran en el seno de la montaña manteniendo un equilibrio energético vital, en el Espacio Tiempo (Pacha), pero lógicamente, estos Conocimientos y Ciencias Ancestrales, están lejos de ser alcanzados y comprendidos por los científicos occidentales, que tan solo consideran a nuestras Herencias Sagradas como meros objetos de estudio y exhibición.

Dichas Chullpa (enterratorios) de nuestros Mallku (Ancestros Sagrados) constituyen lugares sagrados (Wak'a), según la cosmovisión y cosmovivencia espiritual de los Pueblos Originarios (Indígenas) Andinos.

Por lo tanto:

1) Denunciamos la profanación del Lugar Sagrado y del enterratorio (figura jurídica "Profanación de Tumbas") exigiendo la acción penal que corresponda, contra los responsables de dicho saqueo y profanación. Así mismo, repudiamos todo saqueo, profanación, usurpación y usufructo de la Herencia Cultural Ancestral (Patrimonio tangible e intangible) de los Pueblos Originarios a lo largo del territorio Continental en particular, y del resto del mundo en general.¹¹

11 El fragmento citado integra el texto de la primera parte del Pronunciamiento del Encuentro de Educación Intercultural Bilingüe en Salta (2005). Esta es su transcripción extensa: "En oportunidad de realizarse el 1° Foro Internacional de Educación Inter-Cultural Bilingüe de Enseñanza Indígena, y el 1° Encuentro Nacional, Provincial e Internacional del Consejo de Ancianos insertos en la tercera edad

Entre los académicos argentinos también hubo disonancias, los que decían que el hallazgo era un avance para la cultura, para el conocimiento de las sociedades indígenas, los que decían que no era necesario mostrar los cuerpos, los que decían que con mostrar las fotografías era suficiente para informar al público visitante del museo: es el caso del doctor José Antonio Pérez Gollán, director del Museo Etnográfico, quien se expresó en contra de exhibir momias en el museo que dirige.¹²

El campo está muy dividido y las idas y vueltas de la política de exposición de estas momias fue muy agitada: primero se mostraron las momias, luego fueron retiradas y se guardaron

y adscrito a la Secretaría de los Mayores, en la Provincia de Salta, Argentina, del 31/10 al 6/11 del año gregoriano 2005, y tomando conocimiento de los hechos acaecidos desde marzo del año 1999, que son los siguientes: un grupo de arqueólogos dirigidos por el norteamericano Johand Reinhardt (SIC) y la arqueóloga argentina Constanza Cerutti (SIC), auspiciados por la National Geographic Society (organización norteamericana), profanó nuestra Montaña Sagrada (Apu) Llullaillaco y saqueó el "enterratorio" (Ch'ullpa) ubicado a 6.715 m.s.n.m., extrayendo los cuerpos de 2 (dos) niñas y 1 (un) niño, miembros ancestrales del Pueblo Andino, bien conservados después de más de 500 años.

- Luego de esta profanación y saqueo, dichos cuerpos fueron depositados en conservadoras frigoríficas (*freezers*), en dependencias de la Universidad Católica de Salta.
- El gobierno de la provincia de Salta solicitó y obtuvo un préstamo de alrededor de US\$34.000.000 (treinta y cuatro millones de dólares), para construir el Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM) y refaccionar el casco céntrico colonial, entre otras obras que apuntan a incrementar el flujo turístico en la provincia de Salta.
- Actualmente, se exhiben en dicho museo las piezas sagradas que componen el llamado "ajuar" que acompañaba a estos niños y que los arqueólogos también saquearon.
- En el día de la fecha: viernes 4/11/2005 en la edición del diario *El Tribuno de Salta*, se anuncia la pronta exhibición de los niños profanados, en el nombrado Museo.

Los Hermanos de distintas comunidades de Pueblos Originarios (Indígenas) y ciudadanos de Salta, del País y del Exterior, aquí reunidos, realizamos el presente PRONUNCIAMIENTO. El volcán conocido como Llullaillaco es considerado por los Pueblos Originarios (Indígenas) Andinos como una montaña Sagrada (Apu), una de las tantas que cobija, mantiene y protege los cuerpos de nuestros Hermanos y Hermanas Ancestrales (Chullpakuna Ayawak'api), los que se encuentran en el seno de la montaña manteniendo un equilibrio energético vital, en el Espacio Tiempo (PACHA), pero lógicamente, estos Conocimientos y Ciencias Ancestrales, están lejos de ser alcanzados y comprendidos por los científicos occidentales, que tan sólo consideran a nuestras Herencias Sagradas como meros objetos de estudio y exhibición.

Dichas Chullpa (enterratorios) de nuestros Mallku (Ancestros Sagrados) constituyen lugares sagrados (Wak'a), según la cosmovisión y cosmovivencia espiritual de los Pueblos Originarios (Indígenas) Andinos.

Por lo tanto:

- 1) Denunciamos la profanación del Lugar Sagrado y del enterratorio (figura jurídica «Profanación de Tumbas») exigiendo la acción penal que corresponda, contra los responsables de dicho saqueo y profanación. Así mismo, repudiamos todo saqueo, profanación, usurpación y usufructo de la Herencia Cultural Ancestral (Patrimonio tangible e intangible) de los Pueblos Originarios a lo largo del territorio Continental en particular, y del resto del mundo en general.
- 2) Condenamos y denunciamos ante la opinión pública mundial, la pretendida exhibición de estos Niños, seres humanos con el Derecho al descanso en paz y al respeto de su intimidad [...]."

Texto extraído de la página web del boletín de *Renacer: La voz de nuestra América morena en Argentina*. <http://www.renacerbol.com.ar/ed104/editorial02.htm>, consultado el 3 de noviembre de 2011.

12 Tomado de una nota de Fernando Halperin en un diario argentino, titulada: "En el Museo de Arqueología. Controversia por la exhibición en Salta de momias de 500 años". *La Nación*, martes 13 de septiembre de 2005. <http://www.lanacion.com.ar/738311-controversia-por-la-exhibicion-en-salta-de-momias-de-500-anos>, consultado el 6 de noviembre de 2011.

dentro de las instalaciones del Museo; después, se expusieron solamente sus fotos (sin exhibir los cuerpos, y se había logrado una instalación muy didáctica y eficaz).

Por otro lado, algunas personas dijeron –y otras continúan diciendo– que habría que llevarlas a su lugar de origen, porque así se honra la religión de los originarios. Otras, argumentaban que ciertamente se correrían enormes riesgos porque las condiciones físicas de preservación en el sitio ya no serían las mismas, porque prevenir el saqueo implicaría otros recursos y el robo sería una posibilidad cierta por la importancia científica de las momias y el interés comercial que podría haber sobre las mismas.

También se argumentó que las formas de restituir lo sagrado en la reubicación de las momias y sus ajuares son extrañas y desconocidas a las mismas comunidades locales del Lullaillaco, pues el secreto religioso se ha perdido con el tiempo y, por esa razón, se desconoce la vía para satisfacer a los dioses con aquel sacrificio histórico, una vez alterado el orden.



Los ajuares se componen de textiles, estatuillas, keros (vasos de madera grabada), bolsas de plumas y platos ornitomorfos. Entre las figuritas con forma de llama (izquierda, arriba) se destaca una de color rosa, tallada en spondylus (concha marina, proveniente de la costa ecuatoriana), objeto que señala la riqueza del ajuar y su destinatario. El tejido de arriba a la izquierda (de color anaranjado, negro y rojo), manto conocido (con forma de camisa sin mangas) como “unku”, ha servido de inspiración para el diseño del logo del MAAM.



Foto: Craig Martin

Y, por cierto, los argumentos de “herencia” o, mejor, de derecho sucesorio de las comunidades sobre estos cuerpos de niños sacralizados que consideran sus ancestros también es relativo. La cumbre del Lullailaco está en lo que actualmente es la provincia argentina de Salta, pero cerca de la frontera con Chile. La comunidad más próxima es el Tolar Grande y sus habitantes reclaman el derecho a retener sus momias ancestrales. Las comunidades indígenas chilenas de frontera también aspiran a tenerlos, pues las jurisdicciones políticas y administrativas limítrofes actuales no representan con precisión los límites de la pertenencia étnica de los sacrificados en los Andes. Y, por otro lado, es verdad que la *capa-cocha* era una ceremonia que movilizaba niños de diversas partes del imperio incaico, de diversas etnias, que eran llevados al Cuzco y luego desplazados a otros destinos no necesariamente coincidentes con sus lugares de origen, por lo cual estos cuerpos muy probablemente no corresponden a las etnias próximas al Lullailaco y, por lo tanto, a sus descendientes actuales (Vitry, 2011). Así, se deriva que los reclamos de herencia y sucesión sobre estos cuerpos son bastante inciertos.

Finalmente, tras marchas y contramarchas, desde el 5 de septiembre de 2007, los cuerpos están exhibidos en el Museo, primando la idea de que el visitante puede –según su deseo– elegir ver o no ver los cuerpos de los niños:

No son simples objetos que se exponen en una vitrina. Son seres humanos cuya exhibición puede generar diferentes tipos de reacciones y sentimientos. Por ello el visitante puede elegir si desea o no observar los cuerpos, siempre con mucho respeto y silencio.¹³

Sin embargo, el año pasado (2010), cuando fui a buscar las fotografías de las momias en la página del Museo de Arqueología de Montaña, me encontré con que no están puestas en línea: de hecho, casi no encontré imágenes de la colección del Lullailaco.

En la actualidad, aunque los cuerpos son exhibidos –por turnos– en el Museo, la página web oficial del MAAM casi no muestra fotos¹⁴, salvo dibujos famosos de Guamán Poma de Ayala, por ejemplo.

En cuanto a la búsqueda en Internet, encontramos que el Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia de Salta (Secretaría de Cultura), la Dirección General de Patrimonio Cultural y el MAAM han puesto en el sitio de videos YouTube un breve film introductorio de

13 Ver cita de la página web del Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM). http://maam.culturasalta.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=18, consultada el 3 de noviembre de 2011.

14 Descripciones de las momias y los ajueres que las acompañaban pueden leerse en: http://maam.culturasalta.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=18.

presentación de la colección del Museo, que se denomina *El MAAM en detalle*¹⁵. Allí, con una voz en *off*, se muestran excelentes tomas fotográficas de los objetos del ajuar pero no alcanza a percibirse ninguna imagen reconocible de las momias en cuestión.

En la decisión final de exhibir los cuerpos ha prevalecido la vocación por informar al público libremente interesado, a la vez que dar a conocer las prácticas culturales de los pueblos andinos antiguos, planteando –al mismo tiempo– el respeto por la libertad individual de elegir lo que se quiere observar o no.

Mi opinión personal es que hay que ser muy respetuoso de las cuestiones que se plantearon en torno a esta polémica, y que si bien la ciencia avanza muchísimo con el conocimiento de las comunidades históricas y las sociedades anteriores, tiene que tomar muy en cuenta los delicados matices de lo que significa hacer exposiciones con este tipo de objetos –de alguna forma sacralizados– para algunas comunidades. En ese sentido, soy partidaria de investigar a fondo lo que los cuerpos momificados de estos niños pueden aportarnos tanto como de mantenerlos protegidos dentro de un ambiente especial, en un laboratorio seguro, a salvo de destrucción por modificación del medio y de saqueos.

No obstante, respecto a la exhibición, tal vez sea suficiente con mostrar una buena instalación multimedia para que el público pueda comprender el alcance del descubrimiento, las características principales de las formas que llevó este sacrificio incaico y algunas de las pautas culturales involucradas en este hecho histórico-religioso, pero mostrar las imágenes de esos mismos objetos sacralizados trae consigo el problema de la representación (la presencia a través de la mediación de la imagen/objeto). Entonces, las derivaciones sobre mostrar lo sagrado también pueden ser complejas, en la medida que las comunidades no quieran develar lo misterioso y lo tremendo que todo lo sagrado conlleva necesariamente. Es decir, que la cuestión podría no estar resuelta y los conflictos (si las posiciones no se flexibilizan lo suficiente) podrían proseguir.

Sin desmedro de este pensamiento que considero –con sinceridad– aún un tanto vacilante, valoro que la polémica suscitada sirva como laboratorio para pensar la cuestión de las representaciones de lo sagrado en un contexto de occidentalización avanzada. Especialmente, porque nos obliga a pensar en lo sagrado en un mundo que se globaliza con muchas contradicciones, puesto que estas momias no son estrictamente los ancestros directos de la comunidad indígena más próxima a su santuario de altura, son unos ancestros también contruidos culturalmente por la violencia de la dominación incaica sobre otras

etnias (y eso forma parte, sin duda, de la compleja realidad histórico-social andina) y, las mismas momias no dejan de ser, a la vez, formas de expresión cultural de las sociedades del pasado humano y, en ese sentido, también son patrimonio de la humanidad entera y no solamente de una parcialidad étnica.

Las momias son patrimonio cultural y traen consigo una complejidad de herencias y saberes convenientes para la socialización del conocimiento del pasado común. De cierto modo, la expresión de este interés más amplio se da en la curiosidad internacional por ellas y lo que nos pueden enseñar mediante su análisis detallado.

Hay, en esta polémica, un juego de intereses sectoriales que no se puede soslayar ingenuamente, y que va con la búsqueda de legitimidad y poder por parte de distintos actores y grupos (que incluye, por supuesto, el interés económico y político que deriva de la posesión de las momias o de la mercantilización de la información sobre ellas), pero que en su polifonía nos habla de las nuevas formas de interpretar o de instituir lo sagrado, de construir legitimidades e identidades en torno a ciertos objetos sacralizados, pero también de ciertas formas de desacralización. Todo eso es parte de la historia contemporánea y hace una realidad en cambio y tensiones permanentes.

Bibliografía

Baschet, J. "L'image-objet", en Actas del VI Seminario del International Workshop on Medieval Societies. Fonctions et Usages des images dans l'occident médiéval, Erice, Trapani, 17-23 de octubre de 1992.

Castello, Hugo. "¿Se pueden exhibir momias de niños en el Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM)?", en *La Nación*, martes 13 de septiembre de 2005, en *Museoforo. Blog dedicado a contribuir al mejoramiento de los museos nacionales, provinciales y municipales de la República Argentina en todos sus aspectos (educativos, científicos, culturales)*. Publicada en Internet, el 14 de septiembre de 2005.

Certeau, Michel de. *La debilidad del creer*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Ceruti, María Constanza. *Cumbres sagradas del noroeste argentino*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1999.

— *Lullaillaco: Sacrificios y ofrendas en un santuario inca de alta montaña*, Publicación del Instituto de Investigaciones de Alta Montaña (Salta) y Ediciones de la Universidad Católica de Salta, 2003.

— Proyecto de Arqueología de Alta Montaña de UCASAL (Universidad Católica de Salta,

Argentina), en <http://www.ucasal.net/ceruti/arqueologia-alta-montania/la-arqueologia-menu.htm>, consultado el 6 de noviembre de 2011.

Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza, 1993.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Bogotá, Labor, 1996.

Fogelman, Patricia (dir.). *Religiosidad, cultura y poder. Temas y problemas de la historiografía reciente*, Buenos Aires, Lumiere, GERE/COLMICH, 2010.

— “De la historia social de la Iglesia a la historia cultural de la religión en la historiografía argentina reciente”, en Beatriz I. Moreyra, y Silvia C. Mallo (eds.), *Miradas sobre la historia social argentina en los comienzos del siglo XXI*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos Carlos S. A. Segreti, CEHAC, FaHCE, UNLP, 2008, pp. 135-160.

Forni, Floreal. “Reflexión sociológica sobre el tema de la religiosidad popular”, en *Sociedad y Religión*, n° 3, Buenos Aires, 1986.

Freud, Sigmund. “Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos”, en *Obras completas*, vol. 19, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988, pp. 3241-3324.

Fromm, Erich. *Psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Psique, 1963.

García García, J. L. “El contexto de la religiosidad popular”, en C. Álvarez Santaló, Buxö y S. Rodríguez Becerra, (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp.19-29.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1991.

— *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.

Halperin, Fernando. “En el Museo de Arqueología. Controversia por la exhibición en Salta de momias de 500 años”, *La Nación*, martes 13 de septiembre de 2005, <http://www.lanacion.com.ar/738311-controversia-por-la-exhibicion-en-salta-de-momias-de-500-anos>, consultado el 6 de noviembre de 2011.

Lombardi Satriani, Luigi. “El hambre como derrota de Dios”, en C. Álvarez Santaló, M. J. Buxö y S. Rodríguez Becerra, (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 55-56.

Maldonado, Luis, “La religiosidad popular”, en C. Álvarez Santaló, M. J. Buxö y S. Rodríguez Becerra, (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 30-43.

Mandianes Castro, Manuel. En C. Álvarez Santaló, M. J. Buxö y S. Rodríguez Becerra, (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 45-54.

- Martín, Eloísa, "Aportes al concepto de 'religiosidad popular': una revisión de la bibliografía argentina", en Carozzi y C. Ceriani Cernadas (coords.), *Ciencias sociales y religión en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 61-86.
- Merlino, R. y Rabey, M. "Resistencia y hegemonía: cultos locales y religión centralizada en los Andes del Sur", en *Sociedad y Religión*, n° 10-11, Buenos Aires, 1993.
- Reinhard, Johan. *The Ice Maiden*, National Geographic Society, Washington, 2005.
- Reinhard, Johan y Constanza Ceruti, *Investigaciones arqueológicas en el volcán Llullaillaco*, Salta, Editorial de la Universidad Católica de Salta, 2000.
- Vitry, Christian, "Los niños de Llullaillaco: ¿Son de todos, de muchos, de pocos o de nadie? Arqueología de alta montaña", en http://www.culturademontania.com.ar/Arqueologia/ARQ_ninos_llullaillaco_salta_072011.htm
- "Breve historia de la arqueología de alta montaña", en *Revista Miradas*, n° 21, Salta, junio-julio de 1999 y *Pacarina*, n° 3, Jujuy, 2003.
- Wirth, J., "Structure et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin. Fonctions semantiques de l'image médiévale", en Actas del VI Seminario del International Workshop on Medieval Societies. Fonctions et Usages des images dans l'occident médiéval, Erice, Trapani, 17-23 de octubre de 1992.

Pablo Mora Calderón¹

Antropólogo y máster en Antropología de la Universidad de los Andes. Ha desarrollado investigaciones sobre medios de comunicación, identidades culturales, arte popular, conflictos interétnicos, narrativas populares y memoria oral. Ha publicado libros y artículos sobre temas antropológicos, entre otros, *Historia y culturas populares en Boyacá*; *Para mirarnos mejor: quinientos años después del descubrimiento*; *De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual*. Ha escrito, dirigido y realizado series y programas de radio y televisión para canales nacionales e internacionales. Algunas de sus obras documentales le han merecido premios y distinciones internacionales como *Crónica de un baile de muñeco*. En la actualidad dirige el proyecto Memoria Histórica del diario *El Tiempo* y asesora en comunicaciones a organizaciones indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Es miembro fundador y directivo de la Corporación Colombiana de Documentalistas Alados.

Amado Villafaña

Director del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi de las organizaciones indígenas Gonawindúa Tayrona y Confederación Indígena Tayrona. Pertenece al pueblo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta. Es traductor de mamos y líder indígena dedicado a la comunicación.

1 Transcripción de la ponencia presentada la noche del 28 de septiembre de 2010 en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Durante la ponencia se presentó un aparte del documental que entonces se estaba produciendo, *Resistencia en la Línea Negra*.
Sinopsis del documental *Resistencia en la Línea Negra*: Transgrediendo sus normas tradicionales, autoridades wiwas, koguis y arhuacas deciden mostrarse al mundo a través de un documental. Los límites sagrados entre mundos vecinos están en peligro. En un viaje revelador y desde una intimidad rara vez divulgada públicamente, un equipo de realizadores indígenas esgrime sus cámaras para mostrarle al mundo las acciones que sus mayores han emprendido para enfrentar las graves amenazas a su territorio ancestral.

Bueno, en primer lugar agradezco la invitación que nos ha cursado el Museo Nacional para compartir con ustedes unas reflexiones que están en proceso, que cruzan justamente el tipo de preocupaciones de esta cátedra: el tema de la representación museográfica y el tema de la sacralidad, en este caso de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Tenemos muy poco tiempo, entonces vamos a tratar de hacer una pequeña y breve introducción de dónde nace este tema y en qué punto está la discusión a nivel de las organizaciones indígenas. Amado va a hacer también una exposición donde va a explicar, desde su perspectiva, qué significa este concepto –un poco provocador– del título de esta ponencia, “Sewás prisioneros”, y finalmente queremos rematar con un video que tiene dos partes, a mi juicio, complementarias, que no se pueden separar la una de la otra. Una parte tiene que ver con lo que está pasando actualmente en la Sierra Nevada de Santa Marta a propósito de los sitios sagrados en territorios arhuacos, koguis y wixárikas; y otra con lo que está pasando con los objetos, algunos de ellos provenientes de estos sitios sagrados, en las colecciones privadas y públicas, algunas de ellas en exposición, o en las colecciones en las bodegas de los museos, en particular del Museo Nacional, del Museo del Oro y de las colecciones de la ceramoteca (creo que se llama así) del Instituto Colombiano de Antropología.

Esta reflexión surgió hace básicamente tres años. A finales del año 2008, un grupo de autoridades indígenas de la Sierra Nevada, líderes políticos y autoridades tradicionales o mamons se dieron a la tarea de empezar a proponer un espacio de encuentro con las instituciones públicas de Colombia, alrededor del tema de patrimonio cultural. Ellos querían sondear la posibilidad de que, a través de la perspectiva de las políticas públicas en Colombia, la Sierra Nevada de Santa Marta pudiera tener una salvaguarda adicional frente a los tradicionales embates que ha tenido Occidente hacia este lugar, que incluso los propios pueblos hoy reclaman como un pueblo sagrado enteramente.

De esta manera, la reflexión no surge como una reflexión puramente académica sino política, alrededor no solamente del patrimonio sino de la relación del patrimonio con el territorio ancestral de la Sierra Nevada de Santa Marta. Eso es algo que también como académico he empezado a entender, la necesidad de relacionar integralmente conceptos como territorio y patrimonio, sacralidad y representación, etc. Así, en diciembre de 2008 logramos concertar una reunión con las autoridades del Ministerio de Cultura, con el grupo de Patrimonio Material, con las directivas del Museo Nacional, con las directivas del Instituto Colombiano de Antropología y con la propia ministra de Cultura, y se echó a andar un proceso que no culmina todavía hoy y que surge de cuatro demandas fundamentales. La primera es la consideración de la Sierra Nevada de Santa Marta como territorio sagrado,

consideración que lleva al desarrollo de una conceptualización jurídica que le permita desde el ámbito cultural –y no solamente medioambiental– proteger y salvaguardar la Sierra Nevada de Santa Marta y lo que los pueblos indígenas llaman la “línea negra”, una frontera que va mucho más allá de la actual frontera territorial legalmente constituida, y que tiene que ver justamente con puntos de sitios sagrados de una importancia crucial, no desde una perspectiva patrimonial sino de una perspectiva de supervivencia cultural. La discusión que plantean los indígenas entonces no es una discusión como las que solemos hacer nosotros, en el ámbito académico, del interés o la curiosidad por ampliar las fronteras del conocimiento a propósito de ciertos procesos históricos, sino una propuesta “viva” de lo que está ocurriendo con esos sitios sagrados, con esos objetos patrimoniales que ponen en peligro la supervivencia cultural de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Las cuatro demandas que mencionaba son las siguientes: revisar el marco jurídico que le permita a los pueblos indígenas tener instrumentos que combatan o frenen las propuestas de desarrollo de megaproyectos en zonas de la frontera de la “línea negra” de la Sierra Nevada de Santa Marta. Los casos de la represa de Besotes y la de Ranchería, y el puerto “multipropósitos” de la empresa Brisa, que son proyectos que están incrustados dentro del territorio ancestral indígena, pero especialmente en zonas de densa significación cultural y religiosa; es decir, son proyectos que están atentando directamente con el espacio sagrado de la Sierra Nevada de Santa Marta.

La siguiente demanda tiene que ver con la perspectiva de un diálogo formal para llegar a un consenso o una concertación del manejo del parque arqueológico que conocemos nosotros como Ciudad Perdida y que ellos conocen como Teyuna, un espacio sagrado también para ellos. Es una iniciativa que no arranca obviamente en 2008, pues tiene viejos antecedentes, en el que las organizaciones indígenas reclaman estudiar la posibilidad del comanejo o de la entrega definitiva del parque, dada la importancia cultural vigente, viva, para los pueblos indígenas de ese enclave que para los arqueólogos es un enclave tayrona.

Otro punto tiene que ver con la pertinencia de la representación de ciertos objetos en los espacios ajenos a la Sierra Nevada; es decir, la discusión sobre los objetos que reposan en las colecciones, algunos de los cuales están visibles en las vitrinas del Museo Nacional o del Museo del Oro y de otros museos, o de colecciones particulares. Evidentemente, las peticiones para ese diálogo formal generan tensiones, que cruzan distintos intereses, imaginarios y concepciones de esos objetos, de esos lugares, de esos territorios y que podemos, digámoslo así, discriminar entre las visiones de los funcionarios asignados y competentes en el manejo de estos temas y los académicos expertos, entre los que

se encuentran antropólogos –como yo–, historiadores, museógrafos, restauradores, historiadores del arte, etc., y las propias comunidades.

En medio de todo este comienzo de proceso formal de diálogo, debo reconocer que las autoridades competentes en los temas de patrimonio, incluida la doctora María Victoria de Robayo, han tenido una amplísima disposición para estudiar y reflexionar seriamente sobre el cruce de estas miradas que compete a algunos objetos de la colección del Museo Nacional, y obviamente hemos seguido de cerca –no solamente desde estos tres años sino desde antes– ese proceso de revisión permanente en que se encuentran las personas que manejan las políticas del Museo, la reflexión sobre la museología. Una prueba de esa apertura al diálogo es justamente la invitación que han hecho para que representantes de los pueblos indígenas puedan darnos su punto de vista sobre lo que es una discusión permanente en los ámbitos en los que nos desenvolvemos, de parte de ustedes incluso, a propósito de estas colecciones y de estas formas de representación.

Creo que el punto de vista de los indígenas, tal y como se está construyendo en la realidad (porque es un proceso inacabado), contribuye a reflexionar críticamente sobre las apuestas museográficas actuales y a deconstruir los sistemas de representación que nosotros, “expertos” y desde esta orilla, hacemos de los otros, y nos plantean seriamente unos retos que incluso, llevados hasta sus últimas consecuencias, conducirían a repensar radicalmente la concepción de museo. Los indígenas, por las visitas que han hecho acá y con sus argumentaciones, pero también con sus emociones –algunas de ellas no contenidas– sobre lo que les está pasando a esos objetos, nos han puesto a pensar muy seriamente sobre la pertinencia o no de la representación museal de ciertos objetos considerados sagrados para los pueblos indígenas.

No quiero extenderme más, quiero darle la palabra a Amado y después quisiera compartir con ustedes la voz y la presencia viva de los mamos, de los custodios de estos objetos en la Sierra Nevada, y de lo que opinan de lo que les está pasando o lo que les ha pasado tanto allá como acá. Es decir, es un video que también lo pone a uno a pensar sobre la urgencia de no separar tan tajantemente lo que está pasando en la realidad de los sitios sagrados y en otros espacios mediados de representación como el del museo, ya que usualmente tendemos a separar el mundo de la representación del mundo de la realidad. Queremos compartir con ustedes lo que les está pasando a ellos en su sitio sagrado y lo que piensan ellos de estos sitios, también considerados eufemísticamente como sagrados por nosotros, por las autoridades o por quienes tienen el control de la representación de estos espacios museales.

Pablo Mora Calderón

Quisiera agradecer a los directivos del Museo Nacional todo lo que han trabajado para que este evento sea posible. Para nosotros es una oportunidad para compartir lo que llamamos “el conocimiento ancestral”. Primero que todo, quisiera expresar un poco la frase de los mamos cuando dicen “cada uno de nosotros fuimos dejados en un territorio con unas leyes y unas normas para cumplirlas; y el hermano menor también lo tiene, ellos tienen la creencia de la Biblia del nacimiento de Jesucristo, y eso es verdad, pero eso es de ellos y ahí están sus normas, y lo nuestro está en la Sierra”.

Entrando un poco sobre la visión del objeto sagrado, el Creador es otro pero los elementos son una representación del Creador. Cada elemento que existe en la naturaleza, cada uno de ellos, tiene un padre distinto y en su representación hay una figura. Esa figura puede ser de barro, piedra u oro, pero para nosotros tiene el mismo valor porque representa a nuestro Padre y a nuestra Madre. El cumplimiento de esa norma, que tiene que ver con las prácticas ceremoniales, es la que hace que los padres y las madres puedan lograr que los elementos de la naturaleza funcionen de una manera equilibrada. De esa manera puede el verano darse en su tiempo, la lluvia caer sin hacer daño y los temblores tampoco hacer daño, que todos los elementos de la naturaleza tengan una función equilibrada y que no haga daño a sus hijos, que somos nosotros.

Cuando hablamos de un elemento sagrado, bien sea de oro, para nosotros es importante que esté en su lugar, porque representa el dios y a la vez es el espíritu hijo de ese Creador. A través de él es que nosotros ofrendamos y el Padre recibe. Cuando nosotros dejamos de tener la comunicación con este objeto y llega a parar en otro sitio, como no es un elemento, es un espíritu que está ahí, entonces nosotros consideramos que está preso, que está en otro lugar. Es ahí donde nosotros no podemos seguir cumpliendo las normas para que la naturaleza tenga esa función equilibrada. De esa manera vemos nosotros los elementos sagrados. Las personas, para nosotros, nunca se convierten en sagradas, nunca. En el caso de la persona que manejó el conocimiento, su espíritu sigue en comunicación con nosotros y ayuda, pero ella nunca es la persona sagrada. Cuando se saquea una tumba y se llevan lo que llaman “momia”, que son nuestros padres, nuestros abuelos, al igual que a ustedes, a nosotros nos duele, aún más porque siempre pensamos que mantenemos la comunicación con el espíritu de nuestro antepasado.

Como decía Pablo, nosotros podemos compartir este conocimiento a través de la fotografía y el video. Por ello conformamos un equipo indígena y hemos realizado algunos videos. En este caso, en este espacio, queremos compartir las voces de los mamos, las voces de los mamos kogui y wiwa, sobre estos elementos sagrados.

Amado Villafaña

CONFEDERACIÓN INDÍGENA TAYRONA
ORGANIZACIÓN GONAWINDÚA TAYRONA

presentan



Resistencia en **LA LINEA NEGRA**

*¿Por qué no nos dejan recoger caracuchas a la orilla del mar?
¿Por qué nos roban nuestros cuarzos guardianes?
¿Por qué destruyen los corazones de la Madre Tierra?*

Un documental de
COLECTIVO ZHIGONESHI

Resistencia en la Línea Negra

Organización Gonawindúa Tayrona, Confederación Indígena
Tayrona
y Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi
2011, NTSC, 84 minutos

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN GENERAL: Amado Villafaña Chaparro (arhuaco)
DIRECTORES ADJUNTOS: Saúl Gil (wiwa) y Silvestre Gil Sarabata
(kogui)

PRODUCCIÓN: Pablo Mora Calderón

INVESTIGACIÓN Y GUIÓN: Amado Villafaña Chaparro y Pablo
Mora Calderón

FOTOGRAFÍA: Roberto Mojica Gil (wiwa)

SONIDO: Benjamín Gutiérrez Villafaña (arhuaco)

MONTAJE: Pablo Mora Calderón

MAMOS CONSULTORES: José Shibulata (kogui), José Romero
(arhuaco)
y Andrés Nolavita (wiwa)

POSTPRODUCCIÓN: Centro Ático de la Universidad Javeriana,
Jota Fernández

CONTACTO: Pablo Mora Calderón, pablomora50@hotmail.com

Espacio sagrado-espacio
museal y entremedio, arte libre

Se unió a los jesuitas desde 1961, es doctor en Filosofía, estudió además Ciencias Políticas y Teología en las universidades de Bonn, Múnich y Fráncfort. Fue director del centro de exposiciones en la estación ferroviaria de Fráncfort y de 1987 a 2007 dirigió la Estación de Arte San Pedro. Centro de Arte Contemporáneo y Música Moderna en Colonia, Alemania. Se ha desempeñado como profesor honorario e invitado de las universidades alemanas y estadounidenses de Maguncia, Brunswick, Bonn y Worcester MA. Por más de treinta años ha estado involucrado con exposiciones que se han ocupado de las interrelaciones entre el arte y la religión. Ha participado en diversidad de discusiones con artistas a través de exposiciones y conferencias dirigidas a la relación vital entre las expresiones creativas y las experiencias religiosas, documentadas e impresas en multitud de catálogos, contribuciones, ensayos y monografías. Entre otros artistas ha trabajado con Donald Baechler, Joseph Beuys, Christian Boltanski, James Brown, James Lee Byars, Francis Bacon, Eduardo Chillida, Marlene Dumas, Jenny Holzer, Anish Kapoor, Barbara Kruger, Fernando Prats, Arnulf Rainer, David Salle, Cindy Sherman, Antoni Tàpies, Rosemarie Trockel y Bill Viola.

1 Ponencia presentada la noche del 29 de septiembre de 2010 en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Traducción de Marta Kovacsics.

Teniendo en cuenta todas las diferencias posibles, hay algo que une al arte y a la religión más allá de cualquier limitación en lo propio: la pregunta del hombre por sí mismo y por una orientación de su vida. Mientras que esta, hasta la Baja Edad Media, estaba inmersa en una sociedad, que con su *ordo*² había asentado también las orientaciones dogmáticas y las imágenes fijadas iconográficamente, esta disposición estática de los sentidos se encaminó más tarde hacia una transmisión moderna y dinámica de los sentidos, que es independiente de cualquier condición previa.

Todas las religiones históricas han intentado darle a lo sagrado una figura aprehensible, una forma y figura, que a su vez le confería a lo intangible un nombre y una cara. Así se convirtió –aún atado al secreto– comprensible en su “ser” y ejecutable en su “acción”. Pero la historia y el cambio social transformaron las instituciones que se ocupaban de esto. Como consecuencia, también cambiaron la idea y el concepto de lo sacro. Ambas cosas pierden en la Modernidad contorno e inequivocabilidad, que de alguna manera se vuelve difuso. El proceso de esta difusión de lo sagrado se lleva a cabo en cuanto a su contenido en las siguientes tres direcciones: como pluralización, como profanación y como sacralización de lo profano. Pero a continuación, hay que poner especial atención sobre un aspecto de estos procesos sociales: la desarticulación del contexto del arte y de la imagen en los espacios sagrado y museal.

El espacio sacro es por sí mismo distinto al espacio acostumbrado (Mennekes, 2003:16-28.). Definitivamente se ha apartado del uso cotidiano. Transmite al hombre una sensación del yo y de su cosmos sagrado, y luego su certeza firme e identificadora. Esta es la fuerza duradera del espacio sagrado. Sin embargo, hoy en día, un espacio sacro abarcado de esta manera no es entendido, por muchas personas que están en una búsqueda, como un lugar de respuestas, sino más bien como un espacio lleno de energías, que está para la búsqueda y para las preguntas. Este debe darle al hombre la fuerza de despertar a sí mismo y a su fe, de manera aprensiva e interrogadora, escéptica y expectante. De esta manera, las certezas anteriores e interiores pueden ser percibidas nuevamente o ser construidas de nuevo de manera independiente. El arte y las instituciones sostienen progresivamente un rol muy fuerte para muchas personas al igual que para los círculos religiosos.

El espacio museal produce el concepto y el objeto del arte. En el marco del contexto de la Reforma, la Ilustración, la secularización y la revolución burguesa, se creó el espacio contextual del arte como un espacio libre y protegido, y se lo sustrajo de la influencia de la religión, de la política y de la concepción del mundo. El espacio artístico se convirtió en

un espacio libre. En el museo, el observador ya no reza ni se inclina ante los cuadros. Está erguido y comienza con su propia reflexión y deliberación. Las antiguas imágenes han sido despojadas de sus funciones simbólicas y representativas. Se convirtieron en autónomas, profundamente cuestionables. El arte se vuelve un objeto personal y social de negociación. Su significación ya no está dada o fijada. Tanto los ojos y como el intelecto la deben averiguar –o buscar– de manera crítica e interrogante. Cada cuadro es una oferta creada por el artista. Él está a la espera de una respuesta, de una apropiación sensorial y discursiva del observador. Es precisamente en esta discusión que reside el arte. Y el museo es la institución más importante que la transmite.

Sin embargo, entre lo antiguo y lo nuevo, entre la iglesia y el museo, entre el espacio sacro y el espacio museal, a pesar de todas estas diferencias, existe en el fondo algo en común: se trata de la ejecución práctica de la sumersión, la contemplación y la afectación corporal. Los cuadros siguen siendo “venerados”, pero ya no como algo dado por Dios o caído del cielo, sino con el asombro sobre lo que significan en la experiencia compleja: únicos, originales, auténticos, atractivos, admirables y, entre todos estos, “estéticos”. De esta manera, ambos espacios, el sacro y el museal, tienen en común mostrar y esconder, cubrir y descubrir, ver e ir, contemplación y reflexión. De esta manera se escogerán dos espacios para hacer explícitas estas observaciones, la estación de arte Sankt Peter en Colonia y el Museo de Arte Antiguo en Karlsruhe.

El Museo de Arte Antiguo en Karlsruhe

La Staatliche Kunsthalle en Karlsruhe es uno de los museos más antiguos de Alemania. Sus primeras adquisiciones se remontan a la colección de arte del principado de Baden (Voigt, 2007). Se centra en los paisajes artísticos del alto Rin, de Suabia y del lago de Constanza. El rol central lo ostentan los cuadros y altares góticos tanto para el uso público como para el privado. Proviene de una época de cambio, los años entre la segunda mitad del siglo XIV y el comienzo del siglo XVI. Este arte antepone a las oscuras sombras de los finales de la Edad Media un interés moderno del conocimiento. Se dirige al hombre y a su historia, a la naturaleza, a la cotidianidad, a un nuevo concepto del espacio y a una estética nueva y en ciernes. Son imágenes del sufrimiento y la muerte, de la desesperación, del miedo y el dolor. El núcleo lo representan la así llamada *Pasión de Karlsruhe*, una crucifixión de Matthias Grünewald y otros pintores del alto Rin, así como también un Cristo doliente de Durero.

Al igual que en otros lugares, estas imágenes de la Baja Edad Media pierden con el correr de los años su función religiosa, llegan inicialmente a colecciones privadas y finalmente a los museos. En este lugar, son ahora percibidos como obras de arte y, por

lo general, bajo puntos de vista estéticos. La Reforma protestante, la secularización y las guerras sociales fomentaron y aceleraron este proceso. Sus significados ya no están fijados en la ilustración bíblica o en la devoción eclesiástica. Su valor ya no cae de las nubes. Debe ser nuevamente conquistado por el observador y su época. El valor entra en movimiento. Estos cuadros antiguos están esperando una mirada personal y mancomunada, una experimentación sensorial y un discurso crítico. Sin embargo, todo esto no se puede encontrar automáticamente, al contrario: el hombre coetáneo se sustrae gustoso de este esfuerzo y de este trabajo.

Escogeré rápidamente algunos cuadros: un pequeño altar plegable (ca. 1370). Proviene del entorno de la corte de Praga del emperador Carlos IV (1316 -1378) y estaba destinado, en ese entonces, para el uso privado de su dueño creyente. Las dos imágenes documentan el comienzo y el fin de la historia de Dios entre los hombres. El niño echa hacia atrás su cabeza, para así poder mirar mejor a la madre y acariciarla con su cachete y su mano derecha, mientras que la otra manito del niño agarra fuertemente el pulgar de la mano de su madre. Sin embargo, la mirada de la madre, hacia abajo, es una mirada premonitoria hacia el futuro, muestra a Jesús, al Cristo como Cristo doliente. Él lleva las heridas, está en vilo entre la muerte y la resurrección, y quiere despertar la esperanza del hombre.

Otro cuadro nos muestra una *Crucifixión* de Matthias Grünewald (1475-1528), proveniente del altar de Tauberbischofsheim del año 1524, probablemente su última obra monumental. Conlleva el concepto *devotio moderna* de la Baja Edad Media, que a su vez pone la atención en la compasión y en el ejemplo de Cristo en la vida cotidiana.

El tercer ejemplo es la *Pasión de Karlsruhe* (1455) del pintor Hans Hirtz. Sus seis retablos, que permanecen enteros, son lo que sobró de una extensa descripción de la Pasión: muestran las siguientes escenas: *Getsemaní*, *La flagelación*, *La coronación de espinas*, *Despojo de sus vestiduras* y *Cristo clavado en la cruz*. Estas imágenes están marcadas por un drasticismo conmovedor. Cada una de las atmósferas es mostrada de manera diferenciada, así como los distintos estados anímicos y actitudes morales. También son notables los detalles del ropaje, del revestimiento de las cabezas, de las armaduras y de las armas.

El hombre moderno conoce esta clase de representaciones desde su infancia; sin embargo, en un museo se le dificulta enormemente la interpretación de estas representaciones. Sus observaciones no son de larga duración. Estas imágenes las siente muy lejanas estando sumergido en este ambiente tan sobrio. Observa estos cuadros, pasa junto a ellos y se queda a lo sumo un tiempo más largo ante el cuadro de Matthias Grünewald porque es famoso.

En contraposición a esta enajenación, en la primavera de este año 2010, los curadores

del museo introdujeron en la colección una sólida intervención de arte contemporáneo. El conocido artista polaco Mirosław Balka (nacido en 1958, en Varsovia) interviene el espacio de los ocho salones de la antigua colección del museo radicalmente y de manera irritante y estimulante (Müller-Tamm, 2010)³. Como título lleva una línea de un poema de Paul Celan: "Te estamos viendo". Balka crea una nueva zona de imágenes que antepone a las antiguas. De esta manera une el presente del observador contemporáneo con el pasado del arte antiguo. Conecta y distancia distintas experiencias: violencia, drasticismo, enajenación, consternación y sufrimiento propio.

Balka construye mediante un corredor estable pero transparente un espacio en el espacio. El visitante puede claramente moverse entre el corredor opresivo y los espacios de arte, pero antes debe asumir algunos momentos irritantes. En las puertas lo sacude una fuerte corriente de aire desde arriba. Un ventilador lo pone en una columna de aire. Este fuerte viento no solo lo toca. Para Balka se trata de fuerzas transformadoras, de las transgresiones de las fronteras, de pasadizos que exaltan el espacio y las obras de arte ahí contenidas.

Las obras del museo, que tienen más de 500 años, se desplazan mediante esta intervención artística hacia una distancia desconocida y desacostumbrada. El mundo antiguo y el moderno se desajustan. La supuesta naturalidad con la cual nos enfrentamos en un museo a las obras de arte de distintas épocas, ahora, se cuestiona. La distancia hacia los cuadros del pasado, que es creada a través de toda esta estructura metálica, no es definitiva. En casi todos los salones existen estaciones de trasbordo entre estos dos mundos.

Balka quiere, mediante el obstáculo del acceso hacia las obras antiguas, despertar nuestra conciencia de su extrañeza. Él irrita las convenciones de la observación del arte, para que así pueda existir un verdadero encuentro entre las obras antiguas y nosotros. Su intervención es para él una áspera osadía; sin embargo, tiene una fuerza inspiradora para una mirada nueva e innovadora. Lo que antes era sentido como extraño, despierta ahora la curiosidad y el interés vivo. Y precisamente de esta manera, los artistas y los curadores guían la atención hacia las imágenes estremecedoras de la Pasión de Cristo y el martirio de los santos.

La estación de arte San Pedro (Kunst-Station Sankt Peter) en Colonia

Desde hace más de 30 años, la iglesia jesuita San Pedro de Colonia es un centro para el arte antiguo y contemporáneo, para la música y la religión. La antigua parroquia fue inicialmente construida en el siglo VI, sobre las ruinas de unas termas romanas. Luego le siguió una

3 Sobre esta exposición, véase: http://www.youtube.com/watch?v=_eTJZe76zUU.

construcción románica y gótica, siempre sobre el mismo cimiento. Más tarde, la familia Rubens se mudó al distrito Sprengel, huyendo de Amberes de los disturbios religiosos de la época. El pintor flamenco Peter Paul Rubens fue bautizado en esta iglesia y su padre enterrado. Sobre el altar principal se instaló la *Crucifixión de San Pedro* (1640) en memoria de él. Fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial y los jesuitas la volvieron a tomar bajo su custodia; la reconstruyeron y atrajeron la atención internacional mediante su programa cultural. Pero también atrajeron la censura de las directivas de Roma, cuando la Sagrada Congregación de los Ritos hizo quitar un altar creado por Eduardo Chillida, después de estar expuesto durante cuatro años. Precisamente aquí se veía el conflicto: el arte urge nuevas formas, la Iglesia la univocidad iconográfica. Entre estos dos conceptos no existe una mediación en la Iglesia. Sin embargo, el cambio de la sociedad moderna hizo lo propio para amortiguar la confrontación.

En el marco del programa de exposiciones con trípticos contemporáneos, muchos artistas famosos han mostrado sus imágenes plegables en tres, en el ábside, bajo las ventanas del año 1525⁴. Luis Cruz Azaceta, Francis Bacon, Joseph Beuys, Jenny Holzer, Antonio Saura, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel y muchos, muchos más los siguieron. Finalmente fueron cincuenta. Luego de una restauración exhaustiva, el espacio sagrado vacío era el punto central de la superposición de la connotación artística y espiritual de arte y religión: instalaciones de Magdalene Abakanowicz, Christian Boltanski, James Lee Byars, Francesco Clemente, Anish Kapoor, Barbara Kruger, Jannis Kounellis, Fernando Prats y muchos más. El programa está vigente aún hoy en día y lo estará también en el futuro. Expondré algunos ejemplos de ellos:

EDUARDO CHILLIDA

Sin duda alguna, uno de los factores más decisivos del espacio recién restaurado de la iglesia para su reapertura fue la escultura para altar de Eduardo Chillida (1928-2002), *Gurutz Aldare* (2000), como él mismo lo dice en vasco y que significa el altar de la cruz (Mennekes, 2000). El altar fue recibido como donación del artista y su señora en el año 2000 por el arzobispo de Colonia y es puesto en la nueva iglesia. Es una escultura compuesta de tres piezas en forma de cruz y teniendo como material una piedra dura, que fueron a su vez talladas de un solo bloque mediante unos cortes profundos. Los tres bloques son de un granito ligeramente jaspeado de negro. El hecho de que la superficie no sea lisa evita cualquier destello o reflejo. Luz y sombra se entretajan y la presentan, por un lado, como un

4 Véase la amplia monografía sobre la iglesia jesuita de San Pedro y su estación de arte en Colonia en Schlimbach (2009).

objeto autónomo y, por el otro, como uno que está involucrado en el espacio. Espaciadas entre sí, las tres partes permiten que la luz proveniente de las ventanas de la iglesia entre a su interior. De esta manera es localizable y está entretejida en el claro espacio gótico.

Vistas desde la nave de la iglesia, estas tres formas en cruz de alturas diferentes estaban dispuestas interactuando de tal modo que entre ellas atrajeran la atención sobre la pieza central. Entre ellas se creaban dos espacios, uno externo y otro interno, tan importante para Chillida, que se abrían hacia el ábside de la iglesia. Estaba formada como un vacío y sostenía las fuerzas de las masas de piedra en tensión. El vacío y la materia se convertían así en la base de esta escultura. Ella, con aquel centro sentido de su espacio interior, estaba puesta en el punto del cruce de los ejes transversal y longitudinal de la iglesia. Este posicionamiento se dejaba sentir por el visitante de manera sensible. De esta manera, la cruz y el espacio se unían.

El altar está directamente sobre el piso, que después de la restauración es de concreto liso. Además, la iglesia restaurada luce una mampostería cruda color gris-crema y las ventanas tienen una lámina de vidrio cauterizado para su protección. Cuando no se está celebrando la misa, no hay bancas ni sillas. De esta manera se abre ante el visitante un espacio desnudo y austero. Solo para la misa se enfilan nuevamente las sillas, pero inmediatamente después son retiradas en una acción mancomunada de la comunidad.

El altar fue utilizado por primera vez como mesa para la celebración de la eucaristía con la reapertura de la iglesia a principios de septiembre de 2000. El mantel de altar era puesto sobre los bloques de piedra y sus dinámicos entre-espacios vacíos como un elemento unificador. El sacerdote, después del momento central eucarístico de la acción, otorgaba el momento sagrado de la encarnación de Dios en medio de su comunidad en ese centro vacío. El altar ganaba así una presencia dinámica y una gran popularidad. El arzobispo de Colonia celebró en este lugar el sacramento de la confirmación, el obispo de Essen ordenó como sacerdotes a tres diáconos y varios científicos de la liturgia estudiaron repetidamente la relación impresionantemente vívida entre la significación artística y teológica. La escultura llevaba dos años de uso litúrgico sin haber sido cuestionada, hasta que en el año 2002, le llegó al arzobispo de Colonia un escrito de la Congregación Romana para el Santo Oficio con una objeción expresa. En esta intervención se objeta específicamente que el altar no poseía una *mensa domini*; es decir, una superficie unificada, sino que estaba fragmentada en tres partes y solo tenía en el centro la forma de cruz⁵.

El arzobispo de Colonia reacciona de manera muy sensible a esta intervención inusual

desde Roma e intenta desde un principio una mediación entre los conceptos enfrentados. Su propuesta de poner una superficie más gruesa sobre las tres partes fracasa entre la comunidad por respeto a la libertad del diseño artístico. Otra propuesta alterna, juntar las piedras y así lograr una superficie unida, tiene por un lado la aprobación del prelado mayor, mas no de los herederos del para entonces fallecido artista. No se puede establecer un consenso entre las distintas opiniones. La consecuencia directa es que la escultura es retirada como altar. En su lugar, el arquitecto pone una gran mesa de concreto. Es fundido en una sola pieza y no es otra cosa que una mesa. La escultura de Chillida es llevada a la nave lateral. *Gurutz Aldare* funge desde ese entonces con sus tres cruces como *Memoria Golgatae*.

Viéndolo retrospectivamente, en esta obra de arte fracasó el intento de unir en la acción litúrgica una escultura estéticamente importante y una experiencia teológica valiosa. Una mirada teológicamente cosificante y reducida del altar debía ser llevada a una significación comprensible tanto en lo estético como en lo teológico. Sin convertirse idénticos entre sí, estos niveles hubieran podido sobreponerse, vivenciarse y profundizarse de manera innovadora. Se dieron a sentir en la realidad ante muchos ojos y en amplias vivencias; sin embargo, no lograron la bendición de la iglesia. Esto es de lamentar, sin embargo se va a repetir en otros lugares y en otras oportunidades porque, en la construcción moderna de iglesias, la sensibilidad espiritual en la Iglesia tanto como en el arte son demasiado delicadas como para renunciar a más intentos de esta índole.

FRANCIS BACON

Junto a Max Beckmann, Francis Bacon, como ningún otro, le ha entregado durante este último siglo toda su atención al tríptico. En este veía, como él mismo lo dice, un “andamiaje maravillosamente utilizable en el cual se pueden colgar todos los sentimientos y las impresiones posibles” (Sylvester, 1982:45). De esta cantidad de retablos, se expuso el *Tríptico 71, In Memory of George Dyer* en el ábside de la iglesia⁶. El subtítulo de esta obra está dedicado al amigo de muchos años del pintor, quien se quitó la vida bajo circunstancias misteriosas el día antes de la gran inauguración de la exposición de Bacon en el Grand Palais de París. Una foto y la fecha documentan que Dyer es el retratado en el cuadro. A pesar de que Bacon siempre ha negado que sus cuadros se relacionen con algo narrativo o aun a circunstancias concretas de su vida, esta obra se manifiesta en retrospectiva como una pieza de duelo de la dramática pérdida de su compañero de vida.

Los cuadros laterales del *Tríptico 71* sientan en el ábside central de San Pedro una

figura en distintas posiciones respectivamente, sobre una suerte de pasarela. Sobre el costado izquierdo, una figura, que solo lleva puestos una pantaloneta de boxeador y un tenis en un pie, ha perdido su equilibrio. El deportista caído sobre su cabeza tiene los ojos bien abiertos. Su boca dibuja una enorme mueca. La cara está marcada por un dolor intenso. La cabeza parece, en la caída, haberse rajado de una forma abstracta.

En el ala derecha está puesto un soporte plástico sobre el cual hay un cuadro en el que se puede distinguir el retrato de un hombre de perfil: los ojos semiabiertos, la mirada seria y dirigida. Paradójicamente, esta pintura parecería resbalarse como una calcomanía y deslizarse sobre la superficie de la pasarela. Ahí se disuelve en un óleo denso y amorfo. Pinceladas largas y fuertes parecerían querer detener el derrame de esta masa inerte. Así forman, en este lento movimiento, nuevamente el retrato, esta vez de cabeza. Un nuevo soporte le da sostén en la horizontal. El retratado aparece ahora con los ojos cerrados. La fisionomía parece aquí sin vida y como petrificada. Está de cabeza y sujeta en perfil, hacia la izquierda. Sin embargo, la imagen no se deja fijar de manera definitiva. Se disuelve nuevamente, se sigue derramando en un chorro oscuro sobre el piso y llega hasta un charco.

En la parte central hay un hombre en unas escaleras. Tanto su posición como sus gestos irritan. Sostiene un llave en una puerta semiabierta. Una pierna se encuentra sobre unos pedazos de periódico, la otra no se ve. Un ángulo de su paso lo hace suponer detrás de la puerta. Huellas de movimientos sobre el ropaje hacen suponer que tiene afán. Un brazo, color carne, puesto sobre la espalda, surte el efecto de dividir a la persona en arriba y abajo, contrastando los dos movimientos: hace parecer que la figura desde abajo se vea entrado con afán por la puerta y desde arriba como saliendo con avidez de ella. Una luz fantasmal cae sobre la cabeza sumergida en la sombra. Dirige la mirada, desde su contorno de silueta, hacia unos baños que se encuentran arriba. La forma de la cara, en ese perfil ladeado hacia la izquierda, muestra un parentesco con el retrato de la derecha.

Esta obra puede claramente valer como testimonio de un arte conmovedor, como sobresalto ante la inexorabilidad de la muerte, como superación personal de la muerte mediante la explicación cínica de viejas historias sobre la despedida, ascensión y arribo. En el ábside de una iglesia, esta obra actúa como un elemento disonante, como el grito desesperado de alguien "sin ilusión". Esta contradicción solo encuentra una intermediación en el espacio sensorial interior de aquel que puede atravesar y desentrañar para sí ambos mundos, el del arte y el de la religión. Aquí, en este espacio del altar, tanto el arte como la religión están, en la modernidad, igualmente fragmentados, quedando comprometidos con el secreto de la vida del hombre.

ROSEMARIE TROCKEL

El acondicionamiento del altar de Rosemarie Trockel al antiguo espacio de la iglesia de San Pedro, averiado por la destrucción durante la guerra, se entiende como un objeto que ella encuentra, al que analiza y luego crea. La casa de Dios es entendida por ella como un refugio de la interrogación y del reflexionar. Para ella, es un espacio público al igual que uno político, que es capaz de abrirse al público y estimularlo.

Ella instala en las ventanas del ábside sobre el altar central y debajo del tríptico de la pasión las tres palabras "Yo tengo miedo" (Dickhoff, 1993). Con esta frase evoca el miedo como experiencia, que siempre y en toda época puede ser traído desde la contención a la memoria, porque está dado al hombre mediante la existencia misma. El miedo prima sobre la seguridad de sí mismo. Si esta es fuerte, el otro calla, sin por eso desaparecer. El miedo puede alertar o atontar, puede ser justificado o inventado. Pero, sobre todo, desafía al hombre con cada uno de sus temas: catástrofes del medio ambiente, guerra, violencia, maltrato sexual, desempleo, pérdida de perspectivas...

El miedo engendra y pare las fuerzas humanas de sobrevivencia. Estas le hacen adquirir la fe en sí mismo y la esperanza de la sobrevivencia. Liberan en él una voluntad de forma con la que rechaza lo terrible y lo destructor. Sin embargo, finalmente hay solo dos posibilidades que son capaces de producir esta fuerza, escribe la psicoanalista Edeltrud Meistermann respecto a esta creación: ternura y franqueza, mediante la mano sensible sobre el hombro temeroso y en el diálogo valientemente abierto, que a su vez lucha por claridad y exactitud⁷.

Las tres palabras confundían a algunos visitantes. El predicador las tenía en su nuca, el oyente ante su rostro. Pero como palabras en el ábside, surtían el efecto como una confesión de Jesús. Y de hecho en los evangelios se habla varias veces sobre el miedo de Jesús. Describen cuando lo sobresalta en el monte de los Olivos: "En medio de la angustia, él oraba más intensamente, y su sudor era como gotas de sangre que corrían hasta el suelo" (Lucas 22,44); rezaba: "Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa; pero no sea como yo quiero, sino como tú quieras" (Mateo 26, 38-39).

Jesús sabía lo que significa el miedo, pero no lo eludía y se atrevió a hablar sobre su superación ante Dios. Repetidas veces asegura a sus apóstoles que el miedo es superable en la confianza. Las tres palabras como tríptico sobre el altar confrontan la acción litúrgica con su pretensión y con su sentido: ternura y franqueza⁸.

7 Edeltrud Meistermann, "Installationen der Abwehr. Über den Umgang mit der Angst (Instalaciones del rechazo. Sobre el trato con el miedo)", en: Dickhoff (1993, 11-16).

8 Mennekes, "Die Angst im Kirchenraum verstehen", en: Dickhoff (1993, 18-22).

CHRISTIAN BOLTANSKI

Christian Boltanski (1945) no quiso hacer una exposición para la escena artística de Colonia, sino para aquellas personas que iban a misa de la iglesia de San Pedro, como lo dijo el artista francés en la planeación de su instalación⁹. Dijo que tenía accesos muy personales a la liturgia y a la religión. Su padre era judío proveniente de Polonia y su madre católica de Córcega. Mediante esta base autobiográfica quería, a través de su trabajo, llevar a las personas hacia una experiencia más sensorial del lugar sagrado y hacia el carácter tan especial del momento litúrgico. Por esta misma razón, para él era igual de importante el momento escogido que la iglesia en concreto. Debía ser mayo, la época de la primavera, el mes de María y todo lo que sucedía en este ciclo, como el día de la madre, el matrimonio, bautizo, confesión, duelo, interrogantes...

Las iglesias son lugares de la interrogación, de las preguntas decisivas. Por eso es que se diferencian de los otros espacios, como por ejemplo los del arte. Su meta es ayudar a hacer preguntas de manera más insistente. Esto, a la vez, no es nada nuevo, porque por ejemplo, en la época del Barroco, en cuanto a la pintura en iglesias, se trataba de involucrar más enfáticamente a los seres humanos en la fe mediante la experiencia sensorial. Finalmente, por eso mismo los artistas eran contratados expresamente para que decoraran de manera especial la iglesia para alguna festividad.

Con esta exposición, Christian Boltanski entra claramente en esta tradición. También se entiende como un pintor, sin embargo no como un pintor en el sentido tradicional que crea sus cuadros mediante colores y pinceles. Él agrupa en sus trabajos objetos que entiende como elementos visuales. Son objetos cotidianos que despiertan los recuerdos y a través de los cuales se despliegan también significados simbólicos. Con esto, quiere cambiar los puntos de vista de las personas. Ellos entran sorprendidos a estos espacios, observan, especulan, deambulan, llegan a un punto de vista después del otro, recaen nuevamente en malentendidos e irritaciones, buscan explicaciones, caen en reflexiones y finalmente llegan a una profunda meditación. Este fue también el caso en la exposición de San Pedro.

En la iglesia olía fuertemente a heno. Pero nadie pensaba que podría ser posible y transformaron la impresión en un olor indefinible, tal vez en una nueva fragancia de incienso. Solo el camino hacia el matroneo identifica la primera impresión con la realidad. Porque ahí se encontraban veinte balas de heno distribuidas sobre el piso. Como si estuviera uno en el campo, se podía atravesar el espacio a través de los paquetes de heno de más de 20 cm. Semana por semana se repartían capullos de flores en el heno. Las personas los traían de

⁹ Danch y Scheibler, „Christian Boltanski im Gespräch mit Friedhelm Mennekes“, (2001), impreso nuevamente en Mennekes (2003, 46-55).

sus jardines y las dejaban los fines de semana, hasta que los rododendros, tulipanes y rosas perdían sus colores y se convertían también en heno. Aquí también surgían recuerdos de las cosechas de heno, las balas de heno, los pajares... primavera sobre primavera.

Mediante dieciséis parlantes distribuidos por la iglesia se podía oír claramente un murmullo permanente en distintos idiomas de todos los continentes. No se podía percibir con claridad una sola palabra. Solo si el visitante acercaba su oído y pacientemente se quedaba escuchando, podía descifrar el idioma que conocía, y oír el misterioso y agitado comienzo de una relación amorosa.

Boltanski tomó muy en serio a la iglesia como lugar de la interrogación en sus trabajos. A través de su exposición quiso hacer sentir a las personas los secretos de la religión de una manera mucho más intensa, se debería aprehender más profundamente el espíritu y el secreto de la vida. Las imágenes son espejos, dice. Son impulsos para la propia reflexión de sí mismo, preguntan por la identidad propia, por los recuerdos del pasado y su significado para el ahora y el futuro. Esta es otra de las nuevas posibilidades que la iglesia puede encontrar en el arte.

JANNIS KOUNELLIS

El artista griego Jannis Kounellis, que vive en Roma, ya no cree en los retablos pictóricos en el sentido clásico. Sin embargo, al igual que Boltanski, se sabe un pintor. Igualmente sus cuadros no son creados de un flujo de colores, sino de los *Frammenti di Memoria*, como él los llama. Son fragmentos de pensamientos agitados que brotan de sus recuerdos, en la oleada de sus fantasías, en el flujo de fantasías poéticas, que se ve San Pedro (Danch, 2003), por ejemplo, en la imagen de una fuente llena de campanas. ¿Será su sonido como aquel del agua que dona la vida? O ¿acaso el agua bendita, cuyas gotas suenan? ¿Las lágrimas del mundo, que Dios, al final de sus vidas enjuga y las convierte en sonidos sanadores?

Así como es Kounellis de sensible respecto a la creación de sus pensamientos específicos y sus materiales respectivos, es también sutil en la escogencia del lugar para sus exposiciones. No es solamente escéptico frente a la imagen, sino también crítico ante las rutas estancadas de la esencia de las exposiciones. Por lo tanto, siempre está buscando nuevos lugares para sus exposiciones: galpones de fábricas, el casco de un barco, escenarios de un teatro, sinagogas, iglesias y otros espacios "ocupados".

Cuando estaba trabajando en su exposición en la iglesia de San Pedro, pensó específicamente en el espacio de reunión de la comunidad de esta iglesia de Colonia, que es la nave central. Así, llenó ese espacio mediante 42 barriles usados para químicos y aceite, de más o menos un metro, a lo largo del eje central y horizontalmente formando una cruz. Para

él, esto era la imaginación y la puesta en escena de una deposición de la cruz. Los toneles están abiertos en la parte superior. En cada uno había aproximadamente 700 anteojos usados. Estos, puestos cuidadosamente hacia arriba, centelleaban a través de sus vidrios, porque reflejaban la luz y así –paradójicamente– atraían la luz hacia la oscuridad de su oxidada profundidad. Toda mirada lo descubre, todo movimiento lo vivifica. Para él, detrás de los anteojos están las personas que se los quitaron, detrás de la luz brilla un significado, que le es otorgado a esta inusitada cruz en este lugar. No necesariamente queda claro desde un principio, pero se forma en el cuestionamiento cuando esta se refleja en los cuarzos de las cicatrices de las cruces históricas. Pero la instalación misma lleva la pregunta más allá.

La comunidad debía sentarse para la eucaristía en esta cruz. No solamente recordaba en la santa misa su creencia al acaecimiento de la cruz, sino también la representaba. Las sillas se ponían cada vez junto a la instalación. En este rectángulo con su cruz de toneles, el feligrés debía ir a buscar su puesto: a la cabeza, junto al corazón, las rodillas, a los pies. La cruz ya no era un objeto de la imaginación, sino mutaba en un lugar, cada uno de los puestos era igual a una inclusión, su posicionamiento a una toma de criterio (postura). El signo básico de la fe transformó su carácter objetivo en subjetivo. El crucificado vivía, descendido, bajo la influencia de la cruz relumbrante, entre todos los suyos. Esta instalación, que trazaba en la comunidad la cruz, era una nueva imagen, llena de sorpresa y energía. La imagen se descubría a sí misma y despertaba en el observador una experiencia profunda, una nueva vida. Esta cruz no solo fue fértil en cuanto a la experiencia vivida, sino también literalmente. Los anteojos provenían de una iniciativa dedicada a recogerlos para las clínicas oftalmológicas de lugares deprimidos en África. A los 30.000 anteojos en el comienzo de la exposición se sumaron, para el final, 10.000 más. Aquel que llegaba a la misa traía consigo sus anteojos usados. Tanto en el arte como en la fe, se trata de movimiento. Ambos buscan su camino a través del tiempo, para así replantear nuevas posibilidades y realizarlas.

BARBARA KRUGER

Cuatro preguntas, escritas en letras grandes y una foto sobre el piso de la iglesia hicieron lo suyo para develar una tensión en el espacio y el tiempo al comienzo de la guerra del Irak:

¿Quién saluda durante más tiempo?

¿Quién reza de la manera más ruidosa?

¿Quién muere primero?

¿Quién se ríe de últimas? (Danch y Scheibler, 2003)

¿Quién saluda durante más tiempo? ¿Qué tanto tiempo aguanta un régimen?

¿Mientras las armas sean suficientes... mientras cuadren las cuentas? ¿Quién sanciona con qué y a quién? ¿La subordinación? ¿La obediencia? ¿El cerrar de los ojos?

¿Quién reza de la manera más ruidosa? ¿El recitador? ¿Aquel que está adelante?
¿Aquel que se da golpes en el pecho?

¿Quién muere primero? ¿La víctima? ¿Aquel que se sacrifica? ¿Aquel que agarra la espada? ("Guarda tu espada, porque el que a hierro mata a hierro muere", Mateo 26: 52)
¿El victimario? ¿Aquel que es valiente? ¿El inocente? ¿La ilusión? ¿El bien? ¿La fidelidad? ¿El ingenuo?

¿Quién se ríe de últimas? ¿Aquel que tiene todas las de ganar? ¿Aquel que se arremanga? ¿Aquel que se abre el camino a codazos? ¿Aquel que puede esperar? ¿Aquel que ríe más fuerte?

La intervención de arte de Barbara Kruger en el espacio sagrado incluía repetidas "tomas de medidas" en sus reflexiones y se evidenció luego como una aportación compleja de arte contemporáneo en una iglesia antigua. Lo que a primera vista se mostraba como una ilustración evidente y una recarga patética, demostró ser, mediante una segunda mirada, como un trastorno que va hasta el borde de lo posible. La tensión inmersa en la imagen y de los campos de las palabras, y la relación de estos dos elementos, atrapaban al observador y los jalaba hacia un campo abierto en el cual las viejas declaraciones y formas, la religión y el arte, se convertían en un cuestionamiento. Se volvían vívidas bajo la mano y demostraban ser un centro energético, no solamente para el movimiento y circulación, sino para una comprensión personal, tanto para la crítica como para la convicción. Teniendo en cuenta esta tensión, la imagen se mantenía continuamente en movimiento.

ANISH KAPOOR

Sobre el altar mayor a la derecha de la nave central está colgado el famoso retablo de San Pedro, la *Crucifixión de san Pedro* (1640) de Peter Paul Rubens. Muestra, impregnando el espacio, el martirio de la muerte del patrón de la iglesia. Sin embargo Kapoor pone el cuadro de cabeza (Von Blücher y Danch, 1997).

Al voltear la imagen, el grupo de soldados, oscuramente pintados, se disuelve como unidad, porque el esquema de las figuras erguidas ya no se puede percibir. Los miembros vuelan independientes en el espacio del cuadro, pues a nivel de contenido ya no están

fijados y dan la impresión de unos fórceps de un obstetra. El cuadro, por un lado, se está desarticulando, pero por el otro, sorprendentemente, está re-articulándose. El cielo azul con sus ángeles y nubes se transforma en el azul del agua, con sus olas y ninfa. Lo que antes daba la sensación de presión hacia abajo, se muestra ahora como un movimiento pujante y progresivo. Solo los ojos de san Pedro miran esta vez también hacia arriba, sin dejar de tocar con la mirada –en ambos cuadros– los ojos del observador y como queriendo jalarlo hacia sí.

Un efecto parecido desencadenan los espejos redondos en algunas paredes de la iglesia. Reflejan las cosas en dirección contraria. Los espejos trabajan sencillamente con reflexiones, en las que el observador adquiere su experiencia. Desde este quiebre positivo se dan luego las preguntas que Anish Kapoor siempre tiene en mente: que lo exterior se convierte en interior, que el hombre concibe al mundo de manera natural desde su centro, cayendo en un asombro sobre aquello que lo sostiene y que le concede al mundo dignidad y autoridad, como lo formuló una vez.

Esta disposición invertida de la *Crucifixión de san Pedro* se muestra en la instalación como una contra-prueba al concepto de exposición en sí: que la colocación invertida no es un capricho del artista, sino que corresponde a la espiritualidad del espacio con la que se relaciona la obra. El sentido sencillo y atado a la presencia física de la obra de arte entra en una relación con el lugar y espacio de la instalación, que a su vez posibilita una fluida vivencia sensorial. Se reúnen bajo distintos aspectos y aúnan las más distintas formas de cuestionamiento y de entendimiento. La superposición de obra y lugar reúne las más disímiles radiaciones y las entrelaza en unas energías sensoriales de un carácter muy especial. El objeto artístico necesita a menudo una situación específica en la que funciona, dice el artista en retrospectiva en una entrevista referente a esta exposición, sobre todo si se tienen un referente simbólico. "A veces, remite su significado a la circunstancia del dónde y cómo de la instalación. De ninguna manera es siempre autónomo y referido a sí mismo"¹⁰.

Pero hay algo que también es muy remarcable en esta iglesia: la distancia entre imagen y observador reanuda una vieja tradición de la Iglesia, que desde hace más de mil años cuestiona la imagen. En las reformas de Cluny, la imagen, como en casi todas las reformas, fue profundamente cuestionada. Las imágenes no solamente sirven a las preguntas, a las visualizaciones (ilustraciones) interiores y espirituales, sino también a menudo, a las propagandas unilaterales –así como también a la comodidad de las personas, que

gustosamente desisten de sus propias imágenes y se confían más bien a las de los demás—, eso sí, para aumentar su propia estupidez y para la pérdida de su libertad. Las imágenes, por lo tanto, también son peligrosas. No solamente son vistas con encanto y devoción, sino también con cuestionamientos, escepticismo y aniconismo.

Arte y religión

Desde el siglo pasado, muchos artistas fueron conscientes de que el arte tenía que ver con la más profunda intimidad, con la percepción interior del hombre. La fuerza impulsora detrás de esto era el entendimiento de que el mundo, como lo ve el hombre a través de sus ojos, está esencialmente definido por las formas que usa a través de su razonamiento. Este descubrimiento inicialmente común, de estas nuevas formas de mirada, fue finalmente la razón para infinitos y nuevos descubrimientos científicos en las ciencias naturales y humanas. Esto llamó la atención a los artistas sobre el hecho de que eran precisamente ellos los que se ocupaban de la construcción de estas nuevas formas de ver y que por eso mismo su trabajo podía llevar a una ampliación general de la conciencia. En relación con esto, podría incluirse la frase de Paul Klee, en el sentido que el arte no reproduce lo visible, sino que más bien lo hace visible.

El arte siempre está en movimiento. El arte, saliendo de su propio desasosiego, siempre quiere ir más allá de la obra misma. Esto se logra penosamente y está siempre incrustado en una búsqueda insegura. Lo artístico, como cualquier actividad intelectual, se lleva a cabo en la dialéctica de posición y negación, de asentar e indagar, de la confianza y la duda. Esta duda es el móvil propiamente, la fuerza impulsora de este movimiento, la creatividad inquieta y nunca satisfecha. El arte como exploración de las realidades primarias interiores o mejor: exploración y desarrollo ulterior de nuestros medios hacia la conformación de la realidad como lo había formulado una vez Hermann Kern; el arte entonces, que cada vez convoca hacia la conformación de lo carente de forma.

La religión también es un estímulo permanente en cuanto al conjunto del mundo. Es la opción, bajo la ayuda de una tradición inspirada, para que a la realidad perceptible en el todo también se le añada lo no perceptible de lo trascendente. Niega la certeza única de lo visible y asevera la dimensión del "otro absoluto" (Paul Tillich) como lo esencial de la vida y del mundo. Sí, lo esencial es el portador de toda realidad y la hace posible en sí. Solo desde aquí es que el hombre gana su medida, que va más allá de la cotidianidad, que llama al hombre hacia lo humano y que le abre una perspectiva sobre todo lo experimentable.

La inseguridad y la duda son inherentes al arte y a la fe. Finalmente, las dudas son para la humanidad más importantes que la fe sólida. Sin embargo, la práctica es distinta. La duda juega un rol subordinado en la cotidianidad de los fieles. Pero en el arte está presente de manera sistemática. La duda se convirtió en este caso en cultura. Va hasta el núcleo de la duda misma, hasta la duda de sí mismo, hasta la duda en el arte. En este lugar preciso de la duda de las certezas falsas o trasnochadas, de las preguntas siempre nuevamente articuladas y a la espera de respuestas y finalmente de las respuestas aprobatorias y confiadas, yace un fidedigno apoyo en el arte, en la creación y en Dios. Aquí es donde se encuentra hoy el punto sensible y creativo del contacto y la tensión entre arte y la religión, así como también en el ciclo permanente: en los cuestionamientos - respuestas - dudas - nuevas preguntas - nuevas respuestas - nuevas dudas...

Un artista resume este asunto de una manera distinta. Es aquel que mencioné anteriormente, el anglo-indio Anish Kapoor: "El arte y la religión son formas de mirada, que paran al universo sobre la cabeza. No retratan el mundo sino lo construyen; no crean copias sino perspectivas, que llevan al hombre hacia sí mismo y hacia una nueva construcción de su mundo"¹¹.

Bibliografía

Anfam, David (ed.). *Anish Kapoor*, con contribuciones de Johanna Burton, Richard Burton y una entrevista con Donna de Salvo, Londres, Phaidon, 2009.

Von Bücher, Claudia y Kurt Danch (eds.). *Francis Bacon* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, 1993.

Danch, Kurt (ed.). *Jannis Kounellis* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, 2003.

— y Johannes Röhrig (eds.). *Francis Bacon. Annäherungen* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter: 1993.

— y Viktoria Scheible, (eds.). *Anish Kapoor* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, 1997.

— *Christian Boltanski. licht mesz* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, 2001.

— *Barbara Kruger* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, 2003.

Dickhoff, Winfried (ed.). *Rosemarie Trockel* (catálogo), Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, 1993.

11 Mennekes, "Bewegte Brennpunkte / Changing Focuses", en Von Blücher y Danch (1997, 27-34). Impreso nuevamente en alemán en Mennekes (2003, 156-165).

- Mennekes, Friedhelm. *Triptychon/Triptych. Moderne Altarbilder in Sankt Peter Köln*, Frankfurt am Main, Insel, 1995.
- *Eduardo Chillida. Kreuz und Raum*, München, Chorus, 2000.
- *Begeisterung und Zweifel. Profane und sakrale Kunst*, Ratisbona, Lindinger+Schmid, 2003.
Traducción al inglés: www.artandreligion.de
- *Christian Boltanski im Gespräch mit Friedhelm Mennekes*, impreso nuevamente en *Begeisterung und Zweifel*, 2003.
- Müller-Tamm, Pia (ed.). *Mirosław Balka: Wir sehen dich* (catálogo), Kunsthalle Karlsruhe, 2010.
- Schlimbach, Guido. *Für einen lange währenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst*, Ratisbona, Schnell und Steiner, 2009.
- Sylvester, David. *Gespräche mit Francis Bacon*, München, Prestel, 1982.
- Voigt, Kirsten Claudia. *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, Berlin, Deutscher Kunst-Verlag, 2007.
- Weigel, Thomas. "Realpräsenzen. Ästhetik und Religion am Beispiel von Eduardo Chillidas, Kreuzaltar», en Wilhelm Gräb et. al. (eds.), *Ästhetik und Religion. Interdisziplinäre Beiträge zur Identität und Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, Berlin, Peter Lang, 2007, pp. 283-305.

El Museo Iglesia Santa Clara: un palimpsesto de heterotopías

María Constanza Toquica Clavijo

Comunicadora social y periodista de la Universidad Externado de Colombia y magíster *summa cum laude* en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido docente de los departamentos de historia de las universidades de los Andes y de la Javeriana de Bogotá. Miembro de la línea de Investigación en Historia de las Religiones del Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional, investigadora científica del grupo de Historia Colonial del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y editora de la revista *Fronteras de la Historia*, de la misma institución. Actualmente desarrolla un Seminario Taller de Musealización de la Iglesia de San Ignacio en la Maestría de Patrimonio de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Javeriana. Desde 2001 es directora del Museo Iglesia Santa Clara y desde 2002 del Museo Colonial de Bogotá, del Ministerio de Cultura, en donde, junto con su equipo de trabajo, desarrolla nuevas propuestas para la escenificación de la memoria de lo colonial en Colombia. Sus líneas de investigación se han enfocado en la vida religiosa conventual femenina y en la conformación de sujetos barrocos neogranadinos. Ha realizado y publicado entrevistas sobre la historia de lo imaginario, las relaciones entre literatura e historia y artículos en publicaciones académicas sobre sus temas de investigación.

Al excluirse del flujo del tiempo, estos lugares son capaces de transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen [...]. El museo no es solo un lugar para el arte, sino un lugar para las cosas que han dejado de servir, y para aquellas imágenes que representan otra época, convirtiéndose así en símbolos del recuerdo [...]. No solamente reproducen lugares en el mundo de la manera en que fueron entendidos en otra época, sino que la forma temporal y medial del pasado, con que se manifiestan se debe a que intrínsecamente portan en imagen una comprensión del pasado. En el museo intercambiamos el mundo presente con obras que entendemos como imágenes que fueron pintadas en otra época, como obras que solamente poseen su lugar en el museo. (Belting, 2007:83)

Complejizar los límites entre lo sagrado y lo profano

Para comenzar, propongo complejizar esta división básica sagrado-profano de los espacios de exhibición de objetos sagrados, puesto que esta aproximación está localizada en el espacio patrimonial de la iglesia del Real Convento de Santa Clara que data de 1647, el cual fue desacralizado en 1969 con el objetivo de convertirlo en museo.

A pesar de esta desacralización, la visualidad barroca del Museo Iglesia comunica en pleno el espíritu de la religiosidad contrarreformista del siglo XVII (imagen 1). Para abrir otras formas de ver, estar, sentir y comprender este espacio museal, ya no eclesial, desde el año 2001, se han realizado variadas intervenciones artísticas contemporáneas (imagen 2) y está en curso un proyecto de renovación museográfica y de iluminación acordes con la necesidad contemporánea de brindarle a los visitantes una mayor cantidad de claves para comprender este espacio a partir del obvio deleite barroco que el mismo espacio causa en sus visitantes.

Para esta ponencia me centraré en la interpretación de la función de las imágenes del arcángel San Miguel en el espacio de la iglesia, a partir de las prácticas devocionales de los cofrades de la Hermandad del Arcángel San Miguel y de las visiones y devociones de dos clarisas ejemplares, Joahanna de San Esteban y Jerónima del Espíritu Santo.

1. Vista interior del Museo Iglesia Santa Clara

Foto: Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura







La superposición discursiva, producto de los diferentes niveles de lectura y de intervención a lo largo de su historia, me conduce a plantear la interpretación del espacio del Museo Iglesia Santa Clara como una heterotopía, término acuñado por Michel Foucault para designar los espacios reales situados fuera de todo lugar, que según él son espacios:

[...] absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Los niños conocen esos contraespacios, esas utopías [...] el fondo del jardín, [...] la tienda de apache, [...] la cama de los padres, [...] pero] los adultos organizaron mucho antes que los

1 "Dentro de la economía material de la escritura, el papiro o el pergamino fueron raspados o lavados y vueltos a utilizar, lo que dio como resultado lo que se había llamado palimpsesto. Lo escrito sobre un soporte material, precioso por su escasez y costo, había sido borrado –aunque casi nunca por completo–, para que ese soporte volviera a ser cubierto de signos". (Rincón, 2010:26)

niños, sus propios contraespacios, sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; [...] los asilos, los burdeles, [...] las prisiones, [...], y muchos otros [...]. (Foucault, 1984:46-49)

Como las clínicas psiquiátricas, los asilos de ancianos y el cine. Foucault clasifica las heterotopías de acuerdo a lo que están ligadas. Por ejemplo, las ligadas a cortes en el tiempo, como el jardín que postula como la heterotopía más antigua, creación milenaria y lugar de la utopía, rememorando el jardín persa que posee en el centro un espacio sagrado, una fuente y un templo. Los museos y las bibliotecas, que habiendo sido creados en los siglos XVII y XVIII, son heterotopías propias de nuestra cultura. O heterotopías ligadas a la fiesta, como los espacios de las ferias, del teatro y de la casa de citas. Heterotopías ligadas al pasaje, como los colegios, los cuarteles, las prisiones. Heterotopías abiertas como el motel estadounidense y cerradas como las prisiones... y como el convento, agregaría yo.

La iglesia de Santa Clara, como parte de un todo que fuera el convento, representa una heterotopía cerrada (imagen 3) de tránsito, de purificación. Fundado en otro espacio heterotópico, el de una colonia española, su espacio hoy y desde una interpretación curatorial puede ser interpretado como un palimpsesto de heterotopías, donde unas se superponen a otras, según lo sucedido allí en diferentes momentos de la historia, y también según el interés de quien interroga al espacio y a las imágenes que porta este lugar de memoria. De acuerdo a Carlos Rincón, el palimpsesto entendido como medio que almacenaba y borraba a la vez la memoria,

[...] proporcionó a la vez un modelo tanto de la memoria como del olvido [...]. Esa dicotomía, transmitida y repetida durante siglos, fue puesta en cuestión por el modelo metafórico de la memoria como palimpsesto, pues demostraba que nada es olvidado, no en el sentido de negar el olvido, sino de la latencia: lo olvidado está todavía presente, aunque no sea pensado necesariamente como disponible. (Rincón, 2010:26)

Primera capa del palimpsesto: el Real Convento de Santa Clara

4. Estructura de la cubierta del Museo Iglesia Santa Clara

Foto: Constanza Toquica, Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura



El convento fue cárcel de doncellas descarriadas, refugio de viudas ricas, de incómodas mujeres separadas, de hijas segundonas sin suficiente dote, y espacio de tránsito de niñas educandas pertenecientes a los mismos linajes de las monjas.

Su iglesia sobreviviente (imagen 4), hoy convertida en museo, también posee una densidad heterotópica fuerte, con diferentes capas de significación: al haber sido espacio del teatro barroco ejecutado misa tras misa; cementerio, al acoger los cuerpos sin vida de los fundadores, las monjas y los cofrades, en la cripta del altar mayor y en el piso de los altares laterales; y navío invertido, porque su techumbre, cuya estructura fue elaborada gracias a los saberes árabes de la "carpintería de lo blanco", transita sobre un cielo que después de Galileo se hizo infinito.

En ese viaje hacia la salvación de sus almas, que los fundadores de acuerdo a su alta inversión desearon que fuese eterno, las imágenes del arcángel san Miguel cumplieron un

papel fundamental. La devoción y visiones de las clarisas, las prácticas de los cofrades de la Hermandad del Arcángel San Miguel, pero sobre todo su entronización en el presbiterio, sobre la cripta y el espacio más sagrado de la iglesia, me hacen pensar que en este lugar ellos imaginaban que tendría lugar su propia liturgia celestial del Apocalipsis.

**Segunda capa del palimpsesto: las imágenes del arcángel san Miguel
en el espacio de la iglesia**

5. Anónimo

San Miguel

Siglo XVII, óleo sobre tela

Foto: Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura



5.1 Baltasar de Vargas Figueroa (atribuido)

El arcángel san Miguel

Siglo XVII, óleo sobre tela

Foto: Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura





Mientras que los espacios interiores del Barroco rechazaban el reconocimiento de la virtualidad y disimulaban con mucho arte el espacio real de las iglesias, el poder de la imagen se vinculó con la herencia de los originales en imagen. A pesar de una situación verdaderamente museal, los íconos mantuvieron firme el recuerdo de la ontología de la imagen sacra en medio de un nuevo entorno visual y artístico. (Belting, 2007:61)

La serie del maestro anónimo de los siete arcángeles clarianos está localizada a ambos costados del altar mayor, en la parte más alta del presbiterio, y por ello posiblemente no sufrió cambios de localización de acuerdo a una revisión preliminar de fuentes fotográficas (Franco, 1987). El san Miguel perteneciente a esta serie está colgado al costado occidental del altar mayor, tan alto como si volara (imagen 5). Esta imagen está acompañada de otras tres, dispuestas también en las zonas altas del presbiterio, haciendo honor a su culto aéreo: el san Miguel atribuido a Baltasar de Vargas Figueroa (imagen 5.1), colgado frente a él, en el costado oriental, y el pintado en el cielo raso del coro alto (imagen 5.2), lugar más sagrado de la clausura conventual, en el centro superior desde donde, mimetizado tras la celosía, guardaría el espacio posterior de la iglesia. Una cuarta imagen de bulto de san Miguel (imagen 5.3) habita de manera advenediza uno de los nichos del altar mayor.

5.3 Anónimo

San Miguel arcángel

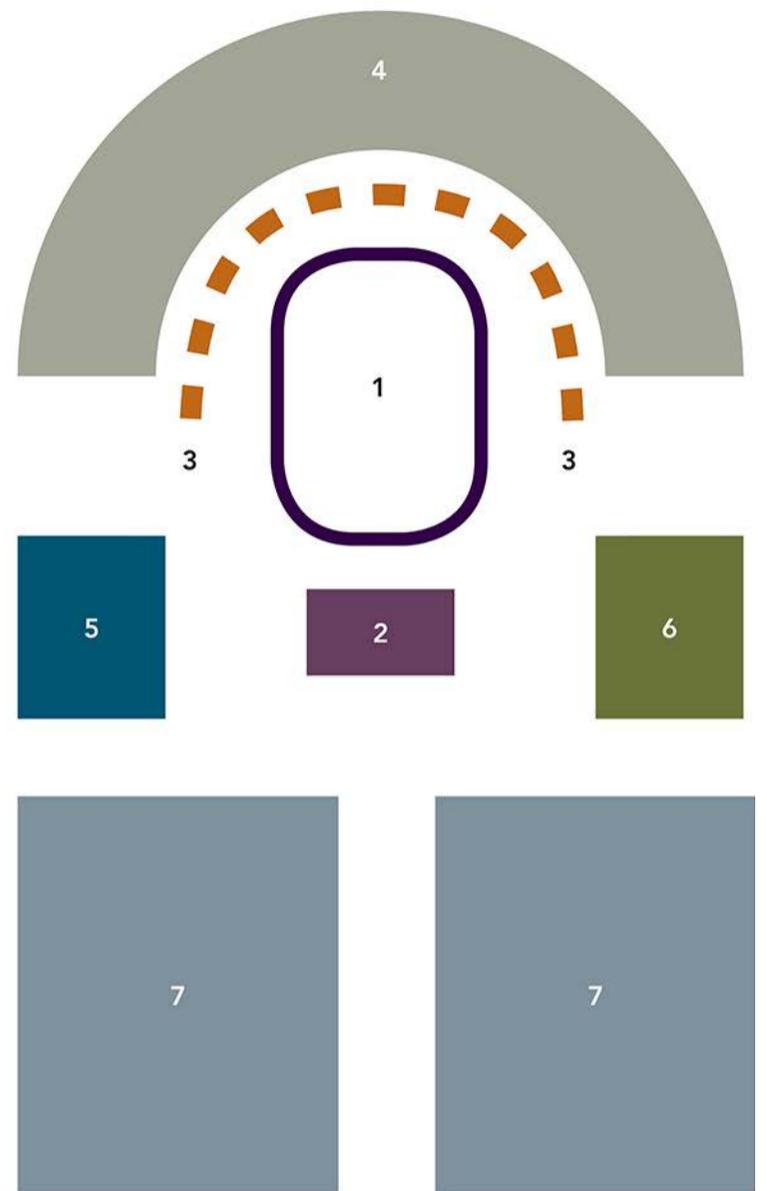
Siglo XVII, escultura en madera policromada

Foto: Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura



6. Recreación de la disposición de los habitantes celestiales

[según el dibujo de B. Dachner sobre según la visión narrada por san Juan en el libro del Apocalipsis en: Colleen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del Cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 118-120, adaptación de Viviana Álvarez].



- 1 Trono divino
- 2 Altar
- 3 Veinticuatro ancianos
- 4 Ángeles
- 5 144.000 israelitas
- 6 144.000 célibes
- 7 Multitud de hombre y mujeres

La localización de estas tres imágenes del arcángel forma una triangulación en el espacio de Santa Clara que no es gratuita, porque están situados en los lugares heterotópicos más próximos a la utopía celeste: el altar mayor bajo el cual se construyó la cripta donde reposaban los cuerpos de los patronos María Arias de Ugarte, Juan de Capiáin, su marido, y de algunas clarisas de velo negro, y el coro bajo, en cuyo espacio se velaba y pintaba a las monjas muertas mientras disfrutaban de las delicias de la consumación de su matrimonio místico con Cristo.

Aunque en general el culto del arcángel san Miguel está localizado en las alturas y por ello se podría hablar de un “culto aéreo”, también se encuentra en los cementerios por el oficio de pesar las almas que desempeñará en el Juicio Final. En el presbiterio de Santa Clara, la ubicación de sus imágenes hace sentido con la disposición de los habitantes celestiales en la liturgia celestial del Apocalipsis (imagen 6) según la visión narrada por san Juan (McDannell y Lang, 2001:114-123). De acuerdo con McDannell y Lang, el cielo que san Juan experimentó está organizado como una gran sinagoga, donde:

[... el] centro lo ocupa Dios mismo sentado en su trono (y no la palabra de Dios, presente en el arca de la Torá) y rodeado de ángeles que están sentados o de pie detrás del trono divino, mientras que los bienaventurados se encuentran en la nave central. (Ídem, 120)

La disposición espacial tanto de la sinagoga judía como de la basílica romana sirve de modelo para representar el lugar del culto celestial en la visión apocalíptica (ídem). Este ordenamiento coincide con la disposición espacial de san Miguel arcángel sobre la cripta ubicada bajo el altar mayor de la iglesia conventual, donde el presbítero oficiaba la liturgia.

Mientras que la liturgia celestial parece ser tarea exclusiva de los santos, los ángeles se ocupan de una mayor variedad de actividades. El arcángel san Miguel y sus ángeles batallan contra Satán y su tropa. Otros ángeles tocan trompetas, vierten plagas sobre la tierra, promulgan anuncios o guían al visionario en su viaje al Cielo. Las estáticas actividades de los santos en la veneración contrastan vivamente con la participación de los ángeles en asuntos celestiales y terrenales. (Ídem, 118-119)

La disposición de los cuerpos de los muertos en la iglesia de Santa Clara corresponde con la disposición de las “almas” de los muertos mártires en Apocalipsis 6:9-11, “almas que se encuentran bajo el altar del templo celestial y reciben unas vestiduras blancas” (ídem, 118). Los muertos están ubicados justo allí, debajo de las imágenes de san Miguel, porque según Santiago de la Vorágine en la Leyenda Dorada:

[...] él es igualmente el que al fallecer los fieles se hace cargo de sus almas y las introduce en el paraíso glorioso. Si en tiempos de la antigua ley este arcángel fue el príncipe de la sinagoga, desde que comenzó a regir la ley nueva es el príncipe de la Iglesia [...]. (De la Vorágine, 1994:621)

Tercera capa del palimpsesto: la Hermandad del Arcángel San Miguel

Las imágenes públicas, que en este caso eran determinadas por cuestiones religiosas, pueden explicarse menos por la procedencia de sus motivos que por la historia local que las vinculaba con un determinado lugar. En ese lugar surtían su efecto, pues eran captadas por personas establecidas ahí, otorgando simultáneamente a sus imágenes interiores y a sus sueños un lugar público. (Belting, 2007:76)

La pertenencia a la Hermandad del Arcángel San Miguel (Toquica, 2008:242–245) confería, según la bula papal firmada en 1661 por Alejandro VII (ACSC, sf:3r), indulgencia plenaria, que no era otra cosa que la remisión ante Dios de la pena temporal correspondiente a los pecados ya perdonados, obtenida por mediación de la Iglesia². Esta figura de la economía de la salvación, tan criticada por Lutero, aliviaría el peso pecaminoso en el alma de los cofrades, para garantizar una salida menos penosa del purgatorio y una mayor probabilidad de entrar al cielo. La Hermandad del Arcángel San Miguel aglutinaba a todos los que le tenían una “especial devoción” y deseaban estar protegidos por su imagen a la hora de la muerte. En este ritual de paso, los cofrades debían “comprar cirios para el cofrade fallecido, un estandarte y un ataúd, confesarse, comulgar, rezar el rosario y dar limosna para el bien de sus almas” (ídem, 1r).

Pero eso no era todo. A cambio de la remisión de los pecados, debían orar “por la concordia de los Príncipes Christianos, [la] extirpación de las herejías, y [la] exaltación de la Santa Madre Yglesia” (ídem). Esta exigencia evidencia la doble función del arcángel san Miguel en Hispanoamérica en su desempeño dentro del espacio heterotópico de una colonia ideal totalmente católica. Individualmente ayudaría a la salvación de las almas y, colectivamente, en su lucha contra las herejías, desplegaría todo su carácter de mensajero y guerrero, que lo había caracterizado desde los persas.

El hecho de que el provisor autorizara la celebración de misa tres veces al año en la ermita del “Santo Arcángel S. Miguel”, dentro del “Santo Convento de Nuestra Madre Sta. Clara”, puede indicar que la iglesia monacal fue dedicada a su nombre a partir de la fundación de la hermandad en 1667 o que en el mismo edificio del convento había una ermita. Roberto Pizano registra en su texto sobre el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos la existencia del huerto de San Miguel en el convento (Pizano, 1926). Lo anterior justificaría el número y ubicación de sus imágenes en el actual Museo Iglesia, así como el “adorno” conferido al espacio del altar mayor, cuando:

2 “Indulgencia”, *Diccionario de la Real Academia Española*, en http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=indulgencia. Consultado el 13 de febrero de 2012.

[...] queriendo [...] adornar con este don especial el Altar que está en la Iglesia de dho. Convento de la cofradía de S. Miguel Archangel, [...] concedemos que todas las veces que cualquier sacerdote secular, o regular, de cualquier orden, en el Altar dho. dixese missa de difuntos [...] la tal Alma goce Indulgencia del tesoro de la Iglesia por modo de sufragio [...]. (ídem, 4r)

Los días de san Lorenzo, san Bartolomé, san Francisco de Borja y santa Bárbara, los cofrades recibían las indulgencias plenarias, siendo la fiesta del arcángel el 29 de septiembre, la más iluminada (ídem, 2r). El respaldo de la jerarquía eclesiástica local era tal, que el arzobispo del Nuevo Reino concedió “el día de la aparición del Glorioso Archangel S. Miguel, un jubileo” (ídem) de cuarenta horas, tres días en los cuales se dirían “tres misas cantadas por miembros vivos y difuntos de la hermandad”.

Cuarta capa del palimpsesto: las visiones y devociones de Jerónima y Johanna

7. Anónimo

Retrato de difunta de la monja clarisa Jerónima del Espíritu Santo

ca. 1727

Óleo sobre tela

Archivo del Monasterio de Santa Clara de Bogotá

Foto: Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura



8. Anónimo

Retrato de la V.M.e Joanna [Johanna] de S.n Estevan [...]

ca. 1790

Óleo sobre tela

Archivo del Monasterio de Santa Clara de Bogotá

Foto: Museo Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Ministerio de Cultura



En la visión de Jerónima (imagen 7) se puede rastrear la realización de una praxis colectiva, que obedeció también a la colonización del alma y del cuerpo a través de las imágenes religiosas. Tanto las imágenes pintadas y exhibidas en las paredes de la clausura y de la iglesia conventual, como las prácticas ejecutadas alrededor de ellas, terminarían por incorporarse en los devotos, de forma que las imágenes religiosas se apoderarían de su imaginación y de sus sueños, como le sucedió a Jerónima. Nuestro cuerpo cultural, afirma Belting (2007, 75), representa un cuerpo colectivo y es el lugar donde habitan las imágenes de nuestro recuerdo, el cual está ligado a una experiencia de vida realizada en un tiempo y espacio determinados.

La percepción que Jerónima hizo de la pintura mencionada posiblemente influyó en la siguiente visión:

El día del gloriosísimo Archángel San Miguel, mi querido, aviendo estado los antesedentes días con grandísimas sequedades y combates ynteriores, comulgué. Y me llenó el Señor de tanta dulcúra y devosión que no savía en qué corazón avían de caber tantas afluensias. Así procuré asistir a la fiesta del Santo Archangel, y acabada, enpesó a salir la jente y entre ella salía el sujeto que la avía echo. Y repentinamente me paresía que veía a al [sic] Santo Miguel, hermosísimo y lusidísimo, que salía como cortejando y agradesiendo aquel obsequio a quien se lo hizo y le sacó hazta la puerta de la yglesia. Yo me aparté de la reja del Choro desde onde vi esto y me puse a mi ora de orasión, dandole al Santo Archángel los paravienes de la gloria que gosa. Y le agradesí el empeño con que defendió la honrra y gloria de Dios. Paréseme que le ví en el Cielo acatado y respectado de todos los cortesanos de él y estava repitiendo nuebos actos de rendimiento a Dios. (Robledo, 1994:158-159)

Las imágenes nos protegen “del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos” (Belting, 2007:83). Por esta razón, Johanna de San Esteban (imagen 8), según su hagiógrafo:

[...] vido a su santo angel de la guarda, que puesto a su lado (como la misma venerable me lo refirio) armado de peto morreon y espada, mostraba estar aparejado y prompto para defenderla. Hizolo pintar de este modo para tener presente siempre este beneficio, en una lamina que siempre tenia concigo, y con que murió, y de Christo crucificado, y la santísima virgen nuestra señora dolorosa; muchas veses, que le solia acordar la confianza que en su santo angel tenia y debia tener me respondia sonriyéndose, Ay! Que lindo que es, y que abrazo tan apretado le tengo que dar, si por la bonda de Dios, saliere desta vida en gracia. (Palacios, 1750:50r)

Aunque Martín Palacios (el hagiógrafo de Johanna) lo nombra como ángel custodio, la descripción que hace de su imagen, “armado de peto morreon y espada” corresponde al arcángel san Miguel de la serie de Santa Clara. Es muy probable que en el recuerdo del presbítero se fusionaran dos imágenes en una cuando narra el encargo que hiciera la monja ejemplar de esta “lamina que siempre tenía concigo, y con que murió”.

Conclusiones

Este ejercicio interpretativo sobre el espacio del Museo Iglesia Santa Clara leído desde el modelo de la memoria otorgado por el concepto de palimpsesto muestra cómo es posible interpretar un único espacio museal, patrimonial y arquitectónico desde diversos ángulos, según el objetivo buscado por el curador, quien, de acuerdo al estado del arte de la investigación y las fuentes a las que tiene acceso, puede resaltar unas capas del palimpsesto y dejar ocultas otras tantas.

Actualmente pienso que es un deber renovar la interpretación curatorial de este espacio de la mano de nuevas fuentes documentales e investigaciones realizadas desde hace ya más de una década, para aventurarnos más allá de la lectura estilística de la arquitectura y de las colecciones del Museo Iglesia, a entender no solo las prácticas allí vividas, sino los diferentes significados que las monjas, los devotos, los religiosos y la sociedad civil le han otorgado a este espacio desacralizado y a la vez cargado de tanta memoria sacra, a través del tiempo.

La comunicación de los resultados de las investigaciones sobre esas otras formas de comprender la vida y la muerte en el pasado, a personas que viven en el presente utopías sociales más relacionadas con la juventud y la inmortalidad, es una responsabilidad de quienes administramos la memoria. Después de todo, ¿quién de nosotros cree aún en el purgatorio, en el cielo o en el infierno por fuera de la cruda realidad vivida en el día a día de un país en conflicto, donde mediáticamente se nos exhibe la profanación de los cuerpos de los vivos y de los muertos como galardón de la victoria de todo tipo de guerras?

Fuentes primarias

- Archivo Privado del Convento de Santa Clara de Bogotá (ACSC). Traducción de la primera bula papal dada en Roma, Santa María la Mayor, el 16 de febrero de 1661, en "Libro de la hermandad, y fundación del Archangel S. Miguel, fundada en el convento de mi madre S. Clara de Santafe. Año de 1667", sf, (original sin foliación, foliación de la autora).
- Palacios, Martín. *Colección de la vida exemplar de la venerable madre Johanna de San Esteban*, manuscrito, Archivo Privado del Convento de Santa Clara de Bogotá, 1790.

Bibliografía

- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres» (conferencia dictada en el Cercle d'études architecturales, 14 de marzo de 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, No. 5, octubre 1984, pp. 46-49; también en: <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html>.
- Franco Salamanca, Germán. *Templo Santa Clara Bogotá*, Bogotá, Colcultura, 1987.
- McDannell, Colleen y Bernhard Lang. *Historia del Cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*, Madrid, Taurus, 2001.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, en: http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=indulgencia. Consultado el 13 de febrero de 2012.
- Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada*, París, Camilo Bloch, 1926.
- Rincón, Carlos. "Memoria y nación: una introducción", en *Entre el olvido y el recuerdo: Iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Robledo, Ángela Inés. *Jerónima Nava y Saavedra (1669-1727). Autobiografía de una monja venerable*, Cali, Universidad del Valle, 1994.
- Toquica Clavijo, María Constanza. *A falta de oro: linaje, crédito y salvación. Una historia del Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*, Bogotá, Ministerio de Cultura, ICAHN y Universidad Nacional, 2008.
- De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada*, vol. 2, Madrid, Alianza Forma, 1994.

Cantos y velorios en la historia del palenque de Uré

María Yovadis Londoño Agudelo¹

Maestra etnoeducadora, licenciada en Ciencias Religiosas y Éticas, especialista en Ética y Pedagogía del Instituto Universitario Juan de Castellanos de Tunja. Actualmente se desempeña como coordinadora de preescolar y básica primaria en la Institución San José de Uré en el municipio San José de Uré (Córdoba).

1 Transcripción de la ponencia presentada la noche del 29 de septiembre de 2010, en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Bueno, primero quiero dar las gracias a toda la gente linda que permitió que estuviera aquí contándoles a ustedes esto. A toda la gente del Museo, muchas gracias. Voy a hablarles de una experiencia en etnoeducación que venimos desarrollando en la que el canto ancestral es el motor de esa cátedra y de todos esos estudios afrocolombianos que estamos trabajando.

Cantos y velorios en la historia del palenque de Uré

Uré es un poblado palenquero que se cuenta entre la historia palenquera inicial de este país. De pronto, gracias a su posición geográfica, Uré ha conservado muchas cosas de sus huellas de africanía. La historia del palenque de Uré (Córdoba), hoy municipio de San José de Uré, es un proceso lleno de tradición cultural, oral, folclórica, laboral, espiritual y, sobre todo, de vitalidad y presencia de muchas personas que a diario realizan actividades puntuales en muchos campos; actividades que son determinantes para la continuidad de la vida de la comunidad y para que sus labores, actos y celebraciones sean cada vez mejores, siempre en busca del beneficio de un colectivo o de la comunidad.

En esta búsqueda podemos decir que se ponen a prueba lo más selecto de los talentos y habilidades que la persona ha alcanzado a desarrollar; o sea, que si una persona sabe hacer una comida, en una actividad de estas hace la comida y pone lo mejor de su talento ahí. Si está la señora que hace coronas para los difuntos, cuando se muere alguien hace sus coronas; es decir, el que canta, canta y el que danza también danza.

Se construyen día a día tramos de historia tejidos por mucha gente en la dinámica propia del pueblo afro, que no hace las cosas para engrandecerse o para endiosarse, para buscar protagonismos personales o sociales, para salir en noticias o aparecer, sino que asume las dinámicas culturales diarias con naturalidad y voluntad propia para que no se acaben las tradiciones, lo que nos identifica o caracteriza. A continuación vamos a escuchar un poco de las tradiciones folclóricas de la música, una música de baile "cantao" que se ha conservado en el palenque desde lo que son las tunas afrocolombianas, los berroches, los chandel, los bullerengues. Hay una particularidad: en el Caribe colombiano se practican los bullerengues para las danzas común y corriente, pero, en Uré, los bullerengues son espirituales, se utilizaban para las celebraciones que ellos hacían cuando estaban solos ahí hasta 1740, y de ahí en adelante los conservaron para sus celebraciones religiosas y para enterrar a los niños chiquitos, para hacer un solo velorio que se le hacía al niño chiquito, o sea al "velorito" o al velorio del "pelao" chiquito.

El canto en la historia del Palenque

Entre las múltiples riquezas que caracterizan la espiritualidad del pueblo afrouresano se encuentra el valor del canto. Gran parte de la vida transcurre entre cantos y música: tareas laborales, agrícolas, domésticas y comunitarias se realizan entre cantos y expresiones que recrean, divierten y animan e invitan a terminar lo que se comienza. Podemos destacar y traer a la memoria valores de grandes ancestros que se destacaron con el valor del canto, que hoy en la memoria de la comunidad se recuerdan por su habilidad para cantar. Destacamos aquí ancestros como Dilia Proto, Cleotilde Calle, Ester Solina Santos, Gregoria Trespalacios, Idelfonsa Benicio, Cecilia Salgado (a esta señora le decían “la Culebra”, no sé por qué, si era brava cantando o qué era), Cayetana Trespalacios (esta cantaba solo las “danzas de diablos, güevas y cucambas” que se conservan allá, que también son huellas de africanos, los diablos) y Felipe Vides, que era músico, un tipo muy grande. Recuerdan que tocaba guitarra y tambor, entre otros.

El canto se convierte en un paliativo para caminar en el diario trajinar de lo cotidiano; se canta lo que se vive, lo que se cree y lo que se siente. En tiempos pasados, los ancestros uresanos tenían cantos para las actividades agrícolas y pecuarias en el monte, o sea, existía el “canto de monte”, así como cantos para la navegación por los ríos Uré y San Jorge, el “canto de boguería” lo llamaban, como también por el Cauca y el Magdalena. Por todos estos ríos se animaban con sus cantos y se ayudaban con eso, entre otros. También destacamos los cantos domésticos mientras realizaban sus labores, cantos de cuna, cantos para la recreación y la diversión, y cantos religiosos para orar, rezar, comunicarse con Dios, elevar el espíritu y para celebrar el trance de la muerte. En Uré, desde que el muerto está velándose, hay canto. Es un pecado que no se le cante al muerto para llevarlo al cementerio. Entonces son unos entierros diferentes, mucha gente, nosotros cantamos con los muertos hasta llevarlos al cementerio.

El poder del canto es un gran potencial que tiene el pueblo afrocolombiano, muy bien tocado por el trabajo investigativo de *Velorios y santos vivos* que el Museo Nacional de Colombia realizó y que sigue como exposición itinerante por todo el país². En Uré y en la Universidad de Córdoba en Montería, la estrategia de visibilización de estos valores y saberes nos sirvió para vernos, para conocernos, redescubrirnos, crecer y empoderar la

2 La exposición temporal *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras* estuvo conformada por siete altares pertenecientes a comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras, los cuales ofrecían una muestra de los ritos con que celebran la vida de sus santos y sus ancestros. Véase sobre la exposición, celebrada del 21 de agosto al 2 de noviembre del año 2008 en el Museo Nacional de Colombia, <http://museonacional.gov.co/sites/velorios/>; y sobre su versión itinerante que se realiza desde el año 2009, http://museonacional.gov.co/sites/Velorios_site/Index.html.

memoria colectiva con el conocimiento de lo que hacen, rezan, oran, lloran y cantan otros pueblos hermanos de quienes, aunque distamos mucho geográficamente, estamos muy cerca en los temas identitarios, sagrados y espirituales.

La estrategia de *Velorios* en Uré fue clave, porque nosotros venimos desarrollando una experiencia en etnoeducación colombiana hace quince años. Nos habíamos acercado al conocimiento ancestral sobre la medicina alternativa por los abuelos, sobre la música y sobre la danza, pero teníamos en reserva lo de la espiritualidad, porque no nos atrevíamos a tocarlo. Sabíamos que teníamos que hacerlo por los difuntos pero no sabíamos cómo, y gracias a la investigación de *Velorios* se nos abrió la puerta; ya veníamos desarrollando unos laboratorios culturales con el Ministerio de Cultura y un laboratorio de arte y cultura llamado "Mal de ojo" con unos amigos de Cartagena. Con ellos nos atrevimos a tocar este tema.

Esta estrategia hoy potencia en lo investigativo un trabajo etnoeducativo afro que se adelanta en Uré con amigos de Barranquilla llamado "Al santo y al pueblo que le canto". Este es otro trabajo bien interesante que se desarrolla en los espacios escolares, en el que participan nuestros abuelos y nuestras abuelas, en el que los niños aprenden a escribir sobre las biografías de ellos, a hablar con ellos. Para documentar este proyecto hablábamos con los amigos y les dijimos que no queríamos más esa fotografía fea, que queríamos vernos bien. Entonces la decoración que van a encontrar en las aulas de clase en Uré son esas fotografías. "Al santo y al pueblo que le canto" es un trabajo largo, que apenas comenzamos. Esto es solo una parte y su dinámica busca rescatar, visibilizar y empoderar la esencia identitaria de ese canto en el liderazgo de la mujer afrouresana.

La investigación y exposición de *Velorios* en Uré entró a reforzar, dinamizar y recrear un poco esta estrategia de etnoeducación afrocolombiana, que busca también lo que plantea *Velorios* con las riquezas sagradas investigadas. El currículo allá tiene un componente de espiritualidad: el niño en el aula trabaja sus oraciones en las diferentes áreas, aprende a expresarse bien cuando hace su oración, cuando hace sus cosas de los difuntos y aprende a hacer una corona en Educación Artística; o sea, todos estos saberes sirven para enriquecer el currículo. Y las misas afrocolombianas con tambores, con bailes "cantaos".

También esta estrategia de *Velorios* nos ayudó a empoderar lo de la espiritualidad. En la dinámica de los laboratorios, el último que hicimos se llama "U3", o sea "Uré 3". Lo realizamos entre agosto y diciembre de 2009, y nosotros lo llamamos "Kyrie Eleison". La gente en Uré todavía canta y hace sus rosarios en latín, entonces nosotros trabajando eso con las abuelas y los abuelos. Nos atrevimos a montar con los jóvenes el trabajo en el que se tocaba ese tema de lo sagrado en los cementerios con el canto ancestral. Este trabajo lo llamamos "Kyrie Eleison" porque es una imprecación de piedad y de pedir

perdón, pero también traduce “canto de difuntos” o “canto de muertos”. Entonces fue un homenaje a nuestros ancestros que están vivos con nosotros y cuya presencia evocamos a cada momento, y que para nosotros no mueren, porque nosotros, hasta cuando lloramos, cantamos y hablamos con el difunto.

Estos son valores étnicos y espirituales, como los cantos en las velaciones y en las procesiones de entierro. Allá no hay entierro “callao” ni procesión callada tampoco; las procesiones de entierro y los entierros en sí, que a veces se vuelven difíciles de tratar o de manejar en contextos diferentes a los que tradicionalmente han servido para ponerlos en práctica y que hoy en día son cada vez más escasos, generan un mar de conocimientos y saberes desconocidos para las generaciones de hoy, porque lo que uno hace allá no se ve en otros contextos. En los entierros ya no se sabe si es entierro o qué es, qué va a ir.

Lo que *Velorios* hizo fue una estrategia muy linda porque nos permitió hacer lo que nosotros sabemos hacer: nos permitió la libertad de expresarnos y de decir “esto lo quiero así” o “esto no lo quiero así”, o de decir “aquí queda este difunto, queda bien es aquí” o “este altar queda bien acá”. Eso es interesante porque la gente es la que tiene ese conocimiento sobre sus difuntos, y lo más triste sería para uno que le vengán a lidiar difunto también. Esa dinámica de libertad en las celebraciones para el montaje de la exposición permite que la gente se ingenie, recuerde y exponga lo que sabe, lo que quiere y conoce denle torno al tema. Esta estrategia también permite que la gente que comúnmente maneja estos saberes, maestros de saberes ancestrales como las hermanas Roche, Georgina Jacobo, Clara Sotelo, Leonarda Durán, Ana Santiaga Clímaco, Carmen Rosa Santos, entre otras, se sientan valoradas, tenidas en cuenta, ya que eso que ellas cantan, generalmente para sí mismas, tiene otro sentido para la gente que no conoce ni vive esto. Se revalora y se reconoce como conocimiento no solo de esa comunidad o pueblo, sino como patrimonio cultural de todo un país.

El mero hecho de exhibir estos valores en el Museo Nacional se constituye en algo de trascendencia cultural no solo para nosotros sino para el país, algo que cuenta para el empoderamiento social, cultural y político que tanto hace falta en la realidad de hoy y sobre todo en la realidad histórica del pueblo afrocolombiano. Estos procesos religiosos, sagrados y espirituales se constituyen en tramos de la historia no contada, en tramos de la historia invisibilizada, que requiere de dinámicas fuertes como esta para que sean conocidos, difundidos y comiencen a hacer parte de esa gran y diversa historia nuestra.

Velorios que hacen historia en el palenque de Uré

Las tradiciones de velorios llegan de África y se recrean en la memoria colectiva del pueblo

afroamericano. Las formas y maneras de realizar sus altares nos dan razón y cuenta de la gran diversidad, la riqueza y el transcurrir de la historia a través del tiempo, historia que no se detiene ni se niega para los hechos y acontecimientos que suceden a diario: la muerte, las celebraciones anuales de las adoraciones, las fiestas patronales con sus novenas, los altares permanentes de las abuelas donde se aprenden y se practican a diario las creencias religiosas y espirituales, el arreglo a los santos, los altares de iglesias y festejos religiosos, el proceso de velación de un santo o un difunto, ya sea niño o adulto, o de un altar de otra índole en estilo y en las actividades espirituales orales propias de esa velación, ya sean los cantos, los rezos o las oraciones.

Además, el uso del color es otro tema interesante en la construcción de los altares. En algunos casos se usan colores fuertes y variados como en los altares de angelitos, que son un altar de fiesta, entonces ese altar es con muchos colores fuertes y variados, o sea, surtidos. En otros, el uso del color es mesurado. En todos los casos de altares y velaciones, la luz, la claridad o la candela no faltan. En Uré, este elemento de la luz en los altares ha sufrido su proceso evolutivo: desde los antiguos candiles que hacían con totumas, conchas de coco, calabazos u otros recipientes que llenaban con aceites vegetales, animales y agua, hasta las modernas bombillas eléctricas, pasando por las lámparas de petróleo y las conocidas velas de parafina.

Estos altares y las diversas formas de velorios y velaciones son recreados por las investigaciones de *Velorios y santos vivos* con mucha delicadeza, tacto y creatividad, permitiendo así que este patrimonio material y tangible del pueblo afro sea difundido y conocido como un patrimonio de todos. Aquí destacamos algunos testimonios, escritos por estudiantes de Ciencias Sociales de la Universidad de Córdoba, que dicen que cuando abrieron la exposición, ellos entraron y el impacto que sintieron los dejaron plasmado en unos trabajos que ellos dejaron en la universidad. Les voy a leer dos testimonios de estudiantes, donde ellos hablan de esto que les estoy diciendo:

Nunca imaginé que parte de lo que nosotros hacíamos para enterrar a nuestros seres queridos es herencia africana; eso impacta porque uno no se reconoce como descendiente de africanos. Digo que "en parte" y digo "hacíamos" porque cada vez se pierde esa riqueza de los velorios, a pesar de que ayuda mucho a sobrellevar el dolor que causa la muerte de un ser querido. Es una lástima que eso suceda porque eso me parece muy importante, la iniciativa del museo de divulgar esta memoria sobre entierros de origen afro.

Otro estudiante dice:

Yo no me siento afrodescendiente, pero me asombra que muchas de esas creencias y

ritos sí las practicamos en los velorios. Es toda una sorpresa, y me parece importante que a través de esa muestra nos hagamos más conscientes de nuestras raíces.

Destacamos estos dos comentarios para que ustedes miren el impacto. En Uré, fue una cosa hermosa con los niños, con los jóvenes y con los abuelos. Pero los cantos, oraciones y rezos propios de estas dinámicas son un patrimonio intangible, inmaterial, que requiere de un nuevo trabajo investigativo, con el cual se pueda recopilar, grabar y describir esa riqueza para que no desaparezca y podamos tener un archivo visual y auditivo que alimente la memoria de nuestros pueblos. O sea, la tarea es decirles que “ya se le puso el cascabel al gato”, ya comenzamos, ya nos atrevimos a iniciar un discurso de la diversidad. Ahora debemos pasar de ese discurso a la práctica de la diversidad; es decir, cómo lo vamos a ver dentro de nuestros escenarios, dentro de nuestros espacios. Hay que continuar, la tarea es dura porque romper con esos esquemas verticales es duro, pero ya nos atrevimos a comenzar.

Entonces, de parte del palenque de Uré, mil felicitaciones por iniciar esta tarea. Este trabajo, que estaba pendiente, era una deuda histórica que estaba ahí y que ya nos atrevimos a tocarla, y se ha tocado de la mejor manera, con la participación y con la opinión de nuestra gente. La idea es que no vamos a desfallecer sino a continuar y a pensar entre todos y todas cómo construir este relato de nación en el discurso y en la práctica.

Doctora en filosofía. Realizó estudios en Historia del Arte, Arqueología y Etnología. Trabajó en la concepción y coordinación del proyecto de teatro pedagógico en ópera en el teatro de la ciudad de Colonia (Alemania), fue curadora de la Estación de Arte de San Pedro en Colonia y redactora en la revista ecuménica *Kunst und Kirche*. Desde 1991 se desempeñó como jefe de curaduría en Kolumba, Museo de Arte del Arzobispado de Colonia, del que es directora encargada desde 2008.

1 Ponencia presentada la noche del 30 de septiembre de 2010, en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Traducción del alemán de Marta Kovacsics.

El 14 de septiembre de 2007 (día de la celebración de la Exaltación de la Santa Cruz) fue el día de la inauguración de Kolumba. Por primera vez en su historia de más de ciento cincuenta y siete años, Kolumba, el Museo de Arte del Arzobispado de Colonia, había recibido hacía tres años, como anterior Museo Diocesano, un espacio especialmente dedicado a su colección de arte. Este largo proceso de planeación y de realización fue acompañado, desde el año 1997 en el que tuvo lugar el concurso arquitectónico, por una carreta de color azul de Paul Thek, halada por una estrella-cometa, que en su interior tenía grandes cubos de construcción y que llevaba el nombre *Portable Ocean* (1969). Como imagen de lo poético-lúdico en toda actividad creativa, es una invitación a sumergirse en una atmósfera que está aparentada con aquello que es el tan lejano juego infantil, sumergirse en el pensar creativo y lleno de fantasía, en lo imaginable, memorable, en lo conocido y lo desconocido. Así está pensado Kolumba, como un lugar para la activación de los propios sentidos con la sinceridad propia de las impresiones y los pensamientos que llegan. Un lugar de la percepción y de la de ahí naciente meditación.

En una era en la que la información rápida y los estímulos pasajeros de las imágenes son decisivos, Kolumba quiere ser un lugar del detenerse, del encuentro con la densidad histórica y multiplicidad artística e incentivar al espectador hacia una vivencia propia y limpia de prejuicios. Kolumba quiere recordar el museo como espacio de la lentitud y de la concentración, de la reflexión lúdico-creativa, del despertar la curiosidad sobre un universo de lo nunca antes visto, como un cuerno de la abundancia de formas de vista de la comprensión universal en sensaciones individuales, sorprendentemente nuevas así como también sorprendentemente antiguas. Kolumba quiere ser una panorámica para la expansión de aquello "que nuestros ojos piensan" (Paul Cézanne). Kolumba quiere ser el sitio de encuentro con el arte, que está ahí, representando cada vez a un artista, a una persona que se expresa de una u otra manera. Aquí se encuentra la posibilidad de poder (re)encontrarse consigo mismo mediante el arte. Por lo tanto, del visitante se espera una disponibilidad de embarcarse hacia una situación insegura y extraña con un final abierto, de dejarse incentivar mediante el arte, en todas sus experiencias, recuerdos, sensaciones e imaginaciones o, tal vez, verse expuesto a la falta de ocurrencias, a la impotencia y a la mudez. Por esto mismo, no es sorprendente que de esta manera surjan cuestionamientos existenciales y por lo tanto también religiosos.

En realidad todo esto es lo más natural, pero a través de la categorización se ha enajenado mediante una presentación, ordenada según géneros y épocas, de obras de arte según los principios instructivos de ordenamiento, que se enfrentan a la cámara mágica como un cosmos fantástico. El museo no debe reducir la estética de una obra de arte, es

decir su efectividad, a un sistema de información por demanda. Mientras que el museo le da a la obra de arte el espacio para el despliegue de su mayor presenciabilidad posible, logrando así un aporte específico para las ciencias de las artes, también es un espacio de un encuentro profundísimo con las obras de arte y su efecto en las existencias individuales.

Kolumba, construido según los planos del arquitecto suizo Peter Zumthor, invita a descubrir este cosmos: en el foyer, que abre paso a paso la construcción; en el patio urbano-interior, arbolado como un *hortus conclusus*²; en el espacio alto que produce una sensación hacia lo sagrado, que esconde la excavada historia del lugar, de más de 2.000 años; en la atmósfera concentrada de los espacios con luz artificial; en aquellas secuencias espaciales acentuadas por la luz natural o finalmente en los espacios infinitos en su altura que recuerdan a la luz de las torres. Aquí se vivencia la arquitectura como un organismo, que suscita múltiples sentimientos y sensaciones y que lleva a pensamientos insospechados.

Con todo esto, el edificio reacciona al sitio y a la situación histórica, da respuestas en un diálogo con la historia vivenciada dentro de este espacio urbano-interior. Lo nuevo se basa en la tradición fragmentada y utiliza los muros exteriores de la iglesia gótica Kolumba como un fundamento confiable y marcado por su anterior función sagrada. Se amolda a las marcaciones del plano originario de este encuentro y actualiza la historia legible de lo cambiante y lo destruido durante siglos. Del encuentro entre lo restante del pasado y lo nuevo adicionado en la arquitectura, se llega a una sensible línea de contacto, que respetuosamente pero también con fuerza y decisión a la vez devela que no se está aspirando a una "sanación de heridas" historizante, sino a seguir construyendo aquello que a través de los siglos se ha conservado hacia una nueva función. Lo uno le da a lo otro su forma en el sentido en que ya lo había formulado el escritor alemán Albrecht Fabri en el año 1953 en su *Entwurf eines möglichen neuen Museums* ("Diseño de un posible museo nuevo"):

La historia no tiene ningún carácter de una secuencia ni de una calle de una sola vía. Solo piense: ¿de verdad se puede hacer una separación entre el pasado y el presente? Precisamente como lo pasado, el pasado es presente, sin embargo eso significa: la historia y el momento histórico correspondiente son una sola unidad. A cada momento histórico le corresponde otra historia, su historia; teniendo en cuenta que la historia se encuentra en una corriente, siempre es completa y total. Al transformarse el hoy, no solo se transforma el hoy sino también el ayer. El ayer es directamente la función del hoy. El pasado es traído a la luz mediante el presente...

2 En latín en el original. En español, "huerto cerrado" es un tema pictórico del arte cristiano en general especialmente de la pintura. También se refiere a los espacios interiores abiertos de la arquitectura de la Edad Media (N. de la T.).

De esta manera, Kolumba alberga en el pleno centro, en la zona arqueológica, sobreconstruida mediante delgadas columnas, la capilla Madonna in den Trümmern (Madonna en las Ruinas), construida a mediados del siglo pasado según planos de Gottfried Böhm, en el terreno de San Kolumba, destruida durante la guerra. Las claras indicaciones de afuera y adentro comienzan a oscilar al domiciliar esta pequeña construcción ahí, brillando como un farol a través de sus ventanas hacia el espacio arqueológico del museo y también llenando el espacio con el canto de los monjes. Se erige sobre cimientos de las casas romanas, entre los cimientos de las construcciones de los antepasados de Kolumba, rodeada de bóvedas subterráneas, que se muestran a los ojos de los visitantes. A través de unos muros con calado de la nueva construcción, entra la luz del día, la temperatura exterior define la temperatura interior, los ruidos apenas amortiguados de la calle llenan el espacio. Es un lugar en el cual se unen la historia y el presente, en el que el afuera y el adentro se reúnen, un lugar cuyos entreabiertos muros exteriores permiten el constante intercambio con la ciudad, desde afuera hacia adentro, desde adentro hacia fuera.

Hasta poco antes de comenzar con la construcción, el área de la antigua iglesia San Kolumba estaba habitada por palomas. Sabiendo que esta situación iba a cambiar de manera sustancial con el comienzo de la nueva obra, el estadounidense Bill Fontana comenzó con las grabaciones nocturnas de la versión de media hora para la escultura sonora *Pigeon Soundings*, destinada exclusivamente a Kolumba. Fue el primer trabajo artístico hecho para este lugar, que vincula con sus sonoridades, como una lámina acústica de la memoria, el ayer con el ahora, crea siempre nuevos diálogos con el presente y así ayuda a agudizar los sentidos y la conciencia para toda clase de experiencias de ser-mundo. Existe otra obra de arte en el campo del afuera y el adentro que marca esencialmente a Kolumba. En la sacristía gótica en ruinas, con solo sus muros exteriores, se erigen dos columnas de acero corten³ en ángulo, que se sustentan al estar apoyadas, la una sobre la otra. La escultura *The Drowned and the Saved (Los caídos y los salvados)* de Richard Serra de 1992 fue hecha inicialmente para la antigua sinagoga de Stommeln en Colonia, pero el artista la trasladó a Kolumba. Desde entonces marca este espacio, con la bóveda justo debajo, que contiene las osamentas de los ahí enterrados durante siglos y siglos. Se basa en este hundimiento. Se encuentra en el centro de un legado de la voluntad de destrucción humana en sí, que a su vez es el resultado de la guerra llevada por los alemanes al mundo. En el

3 El acero corten es un tipo de acero hecho con una composición química que hace que su oxidación mediante características particulares proteja la obra respecto a la corrosión atmosférica, sin perder prácticamente sus características y sobre todo su color. Por lo general es de color café claro-oscuro y se utiliza mucho en esculturas exteriores (N. de la T.).

principio del apoyo mutuo se formula algo profundamente humano: una dependencia recíproca, no solo de lo simultáneo, sino también de lo sucesivo. Serra adoptó el título del escritor italiano Primo Levi, quien en 1944 fue capturado por ser judío y pertenecer a la Resistenza, siendo luego deportado a Auschwitz, y quien en su ensayo *I sommersi e i salvati* de 1986, había vuelto la necesidad del recuerdo un tema obligatorio, para descartar cualquier posibilidad de repetición por siempre. Escribe Levi,

No somos nosotros los sobrevivientes, los verdaderos testigos... Nosotros somos aquellos que... nunca habíamos tocado el punto más profundo del fondo. Aquel que lo toca, aquel que ha visto la cabeza de la Medusa, ya no podía devolverse para describirlo o enmudecía. Más bien lo son aquellos... los caídos, los testigos propios, aquellos cuyas afirmaciones hubieran tenido un significado común.

En este sentido, la escultura es una exhortación permanente para el no-olvido y para la comprensión de las consecuencias de lo sucedido. Se convierte en escultura del pensamiento.

En la vivencia de la zona arqueológica y en el encuentro de las obras antes mencionadas, se pone de manifiesto que aquí es donde yacen la raíz arquitectónica y la esencia del contenido de Kolumba, el Museo de Arte del Arzobispado de Colonia. Este museo de arte aún joven dentro de su concepción, vuelve su mirada hacia atrás, hacia una larga historia como museo diocesano tradicional. En el año 1853, el Christliche Kunstverein für das Erzbisthum Köln (Asociación Cristiana de Arte del Arzobispado de Colonia) fundó el Erzbischöfliche Diözesanmuseum (Museo Diocesano Arzobispal). Luego de una variada historia y la pérdida de algunos espacios durante el bombardeo de Colonia en el año 1943, el museo fue abierto en 1972 en una vivienda y anterior casa de negocios. Ya en ese momento, los responsables pensaban en una ampliación necesaria. En 1989, la Asociación Cristiana transfirió por razones financieras al Museo Diocesano directamente al Arzobispado de Colonia. El arzobispo y cardenal Joachim Meisner impulsó la nueva concepción y el nuevo proyecto bajo la dirección del historiador de arte Joachim M. Plotzek, quien tenía a su alrededor un equipo de varios historiadores de arte más. Cuando, en 1991, comenzamos juntos a trabajar en este proyecto, que aún hoy en día sigue desarrollándose, tanto el museo como la colección estaban marcados por el ideario de la Asociación Cristiana de Arte, que veía como su tarea exponer específicamente obras del arte de la Edad Media (es decir del siglo VIII hasta el siglo XV), para así darle buenos ejemplos para sus propios diseños a los artistas contemporáneos y simultáneamente fomentar el gusto de los visitantes de las exposiciones. Bajo la dirección de sacerdotes, que con algunas excepciones eran

historiadores de arte, había crecido durante los primeros cincuenta años una colección heterogénea de objetos que provenían de préstamos, donaciones y herencias. Por razones financieras, la compra para tener una colección propia no era posible. De esta manera, el museo guardaba, especialmente de las parroquias, obras de arte subestimadas y era, sobre todo, una colección de presentación como los museos de arte decorativo con obras de arte de la Edad Media y sus copias respectivamente, y así fomentaba la manufactura contemporánea. En el momento de su fundación solo había un museo más en Colonia. En 1991 ya había cinco museos de arte y un gran pabellón, que estaba disponible para que cualquiera de los museos hicieran sus exposiciones especiales, y además el Kölnischer Kunstverein, como lugar de exposiciones de arte contemporáneo. El nuevo posicionamiento del Museo Arzobispal se llevaba a cabo dentro de un amplio paisaje museal, sobre la base de una colección más o menos aleatoria de pinturas, esculturas, objetos litúrgicos, casullas y objetos de la devoción popular de más de dos milenios. Además sucedía ante el panorama social de una creciente sociedad lejana a la iglesia y en muchos sectores ya ni siquiera cristiana.

Surgió un nuevo museo –como edificio y como laboratorio estético– entretanto varias veces premiado por su arquitectura y por su trato de la sustancia histórica, así como también por su concepto de curaduría, que entiende el trabajo museal no orientado hacia el evento mismo sino como sostenible y duradero. Conservar e investigar siguen siendo las columnas vertebrales del trabajo, que se desarrolla en el esmero por una precisión constante sobre estas tareas específicas. El concepto de Kolumba no establece diferencia entre exposiciones permanentes y temporales. Más bien, cada 14 de septiembre volvemos a amoblar la casa por el tiempo de un año y ponemos la colección bajo un nuevo ángulo de vista y en una nueva escogencia. Sin embargo, hay algunas obras de arte que están presentes de manera duradera en su lugar fijo y desarrollan así, dada la presencia de una polisemia inherente al arte, entre su vecindad cambiante, nuevas correlaciones de sentido. La institución museo nos significa el lugar de la propia colección, cuyo potencial inagotable se despliega cada vez de nuevo. Esto es válido tanto para la arquitectura misma como para sus dotaciones, porque también el edificio desarrolla su calidad como una arquitectura de exposición en esa riqueza de variedad de posibilidades espaciales.

Las directrices para encontrar el carácter ambicionado de los espacios del museo, fueron dadas mediante las experiencias en los talleres de los artistas y en las colecciones privadas entendiendo estos como lugares que incluyen una convivencia natural y una intimidad. Al mismo tiempo nos era esencial contar con la posibilidad de la experiencia del aura. Tanto los espacios como la forma de presentación deben invitar a quedarse un tiempo

y así poder ocuparse de los contenidos: así sea la belleza o el ambiente de un espacio o así sean los contenidos que habitan las obras y que no son necesariamente afirmantes, sino que más que cualquier otra cosa, claramente cuestionan y desconciertan. Nos importa que el ambiente y su contenido sean vivenciados intuitivamente, así como que también sean reflejados de manera crítica y creativa. Por eso mismo, los espacios para exposiciones no fueron planeados para grupos concretos de arte. Muchísimo más importante que la ubicación de las obras en lugares predeterminados, nos parecían las reflexiones que marcarían el carácter de los espacios, como por ejemplo la medida y la proporción, el trazado del camino, la luz y la sombra, los materiales y la funcionalidad, la intimidad y lo público. Peter Zumthor nos confrontó en numerosas conversaciones con estas preguntas, para así desarrollar respuestas que no fueran recetas útiles para otras cosas.

Por principio tenemos como base de nuestro trabajo el concepto de que todo arte está sujeto a un contexto. Sin embargo, las obras, al llegar al museo, ya han perdido su concepto original, que además y sobre todo en el arte "antiguo" ya no es fácil de investigar. Sin embargo, no hay posibilidad de exponer arte sin contexto, porque todo contexto crea un contenido, que a través de la forma de la presentación es sostenido, apoyado, debilitado o concretado. También confiamos en el valor estético de las obras que han sido arrancadas de su entorno conceptual, así como confiamos en la calidad del fragmento, que a su vez debe ser integrado en un nuevo concepto creado, confiriéndole un sentido. Por eso mismo, hacer exposiciones nos significa muchísimo más que aglutinar obras, porque, precisamente, una exposición crea su contenido mediante la forma de la presentación y mediante la posibilidad ofrecida de poder experimentar estéticamente lo expuesto. La transmisión adecuada para el arte está por lo tanto contenida en la forma de su presentación y debería, según nuestra opinión, recurrir sólo en segunda instancia al instrumento de la aclaración. Para esto, es esencial seguir, no tanto el conocimiento establecido y así encasillar la obra en correlaciones ya conocidas, sino más bien actualizar constantemente su efecto sobre nosotros y permitir así experiencias que pueden cambiar en sus contextos a través de los años. Observación, subjetividad e intuición son bases importantes para la presentación de arte en el museo, en el lugar ideal libre de obligaciones. La meta es transmitir la necesidad existencial, la relevancia social y la presencia individual del arte con el arte y tener a disposición una posibilidad de vivenciar la obra de arte. ¿Cómo llega a suceder esto, cuáles son las reflexiones y experiencias que nos acompañan? Puede ser mostrado mediante nuestra tercera exposición anual con el título *Hinterlassenschaft (Legado)* de 2009. El título de la exposición resultó, como muchas veces, cuando se estaba en más de la mitad de las preparaciones, ya que no estaba aún claro cuando se comenzó con la idea. Se fue

desarrollando a partir de la recopilación sustentada y estética de la obra de arte, pues no era una premisa para una idea ilustrada con obras, sin embargo podía abrir en su apertura, espacios asociativos.

La exposición *Hinterlassenschaft* se ocupó con aquello que queda: con las cosas que diseñamos y usamos, que nos habitan y nos visten, con las que jugamos y trabajamos. Partiendo del lugar histórico, de la iglesia de Kolumba, destruida durante la guerra y de los descubrimientos arqueológicos de su historia arquitectónica, lo que quería la exposición era rastrear las huellas de existencia humana, que se reflejan tanto en los documentos sobre objetos de la vida cotidiana como en los trabajos artísticos. Tematizó el valor de la memoria así como también nuestra responsabilidad con el trato de la herencia histórica, de la cual el edificio de Kolumba es testimonio visible y al aparecer en escena la ruina de la iglesia gótica en los muros del nuevo edificio, como una sustancia histórica de más de quinientos años. El recorrido de la exposición comenzaba desde el vestíbulo con un singular trabajo de Herbert Falken, que había descubierto para sí las señales de refacción sobre las calles asfaltadas. Los visitantes se encontraban con otras huellas en el foyer: una lápida franca (ca. 700 d. C.) del entorno inmediato de lo que había sido la anterior iglesia a Kolumba. Unos metros más allá, fragmentos de la clave gótica de bóveda encontrada entre los escombros de las ruinas, que llevaban los escudos de los patricios de Colonia, quienes habían patrocinado la ampliación y la decoración de la iglesia durante la Edad Media.

Estos hallazgos de las excavaciones arqueológicas y de los escombros de la guerra, que pueden ser vistos como certificaciones históricas o como transiciones hacia la zona arqueológica, entran en contacto simultáneamente con la gran "Z", un trabajo de la pintora Dorothee von Windheim. En el año 1974, quitó las letras, que decían MAGAZZINO, pintadas sobre el estuco de la pared exterior de la Fortezza di Basso en Florencia, las fijó luego sobre gasa y la templó sobre un marco de madera. Así se conservó el estado en que el estuco fue encontrado en su concepción original. Sin la relación original de la palabra, la "Z" aislada desarrolla en su monumentalidad una significación enigmática. Se convierte en un signo al que se le ha extraviado su significación, un signo en disolución. Este fragmento de una señalización de un depósito fue tratado como un fresco medieval, que por razones de conservación fue disuelto de la pared para luego ser fijado sobre un soporte nuevo. De esta manera un motivo hallado con una utilidad real es transportado gráficamente a una obra de arte con la pretensión de permanencia. Al rescindir de los límites entre restos conservados e imagen, archivalía y obra de arte, utilización concreta y esquematización, se amplían las posibilidades para la recepción y decrece la distancia hacia el campo cotidiano de la experiencia. Así, la pregunta por la función de la imagen como información, como

imaginación o como *Vera icon*⁴ no solamente es legítima, sino relevante para una reflexión crítica, para una revisión de los conceptos habituales y finalmente para la contemplación de una obra, que sabe atrapar auténticamente las huellas de la vida.

En el segundo piso de exposiciones, las vestimentas como distintivo de individualidad, como signo de representación o también como legado personal son lo que caracterizan los espacios. Comenzando con una túnica copta que se conservó como ajuar funerario, el abanico de objetos iba desde prendas litúrgicas de los siglos XIII a XVII, dibujos sobre moda de los años 50 de Paul Thek y trajes litúrgicos de la misma época del cardenal de Colonia, Josef Frings, hasta un crucifijo asombroso de Erp con un crucificado completamente envuelto en una túnica. A primera vista, estos objetos expuestos no tienen nada en común. Sin embargo si se observan minuciosamente, cada uno de ellos suscita preguntas que tienen que ver con nuestra existencia, con nuestra naturalidad, con nuestra imaginación de la vida y la muerte, del más acá y del más allá. Cuando los cristianos coptos adjuntaban como ofrenda a sus muertos un traje como este de más de 1.500 años, se podría suponer que la vida después de la muerte tenía para ellos rasgos reales, de pronto similar al de los Libros de los Muertos de los egipcios. Con ello surge para nosotros, los espectadores de hoy, la pregunta ¿cuáles son los pensamientos que nos embargan? ¿Creemos en la vida después de la muerte? ¿Cómo vestiremos a los muertos? ¿Les damos algo para el largo camino? ¿Cómo nos imaginamos la existencia futura? Teniendo en cuenta la secuencia de fotos vecina, el foco se desplaza. Un joven hombre desnudo cubre su desnudez y se acerca con la cabeza agachada hacia una mesa, donde se encuentra un hombre mayor, que está leyendo un periódico. Se dirige hacia el joven –de pronto su hijo– y le entrega su propia ropa. La obra de Duane Michals *The Return of the Prodigal Sohn (La parábola del hijo pródigo o del padre misericordioso*, respectivamente) cuenta del perdón, de la misericordia y del amor al prójimo. La transmisión del vestuario a la siguiente generación también podría significar una imagen de investidura como la transmisión de un mando a su sucesor y de esta manera suscitar a la reflexión sobre la responsabilidad que se conecta con el acto del legar así como también con el de recibir ese legado. Se genera también otro aspecto, a través de la prenda litúrgica, por ejemplo mediante una casulla llena de imágenes correspondientes a la pasión de Cristo, que pone de manera excepcional al sacerdote en la ceremonia del sacrificio cuasi dentro de la cruz y lo convierte en representante de Cristo según las palabras del apóstol Pablo en la Carta a los Gálatas (3:27): “Todos ustedes, que fueron bautizados en Cristo, han sido revestidos de Cristo”.

4 En latín en el original. Significa “verdaderas imágenes” y es el nombre que se da a las reliquias que se consideran imágenes de verdad de Jesucristo, como la Sábana Santa de Turín (N. de la T.).

Qué cambio se ha llevado a cabo aquí, teniendo en cuenta el trato inflacionario de las prendas litúrgicas de hoy en día, que se pueden pedir por catálogo y por docenas. Lo natural de un sacerdote en estos cambios de los tiempos viene a la vista, su función y su iconicidad en la liturgia... El enorme significado del vestido también se puede sentir en el crucifijo de Erp, cuando el crucificado, quien está envuelto en una túnica y un palio y representa al Cristo-Parusía, como el Cristo que ha superado la muerte y regresa al nuevo mundo. La cadena de reflexiones y preguntas, partiendo de las obras de la colección en relación entre sí y el observador, se puede ampliar sin esfuerzo alguno. En el tercer piso de exposiciones, el visitante se encuentra con el sombrero y el abrigo de la *Tragedia Civile* de Jannis Kounellis. Colgados sobre un ropero deslucido, son reflejados sobre un espejo dorado, de igual manera que la lamparilla correspondiente. Aquí se encuentran dos esferas: dos envolturas cotidianas o huellas de seres, signos concretos de su ausencia y huellas de un mundo en lo absoluto cotidiano, de un campo que refleja lo cotidiano, que lo absorbe en sí mismo... Lo mismo sucede con los visitantes que se mueven en este espacio. Se convierten en parte de lo mismo, también ellos se pierden en el dorado del espejo, se convierten en actores de esta *Tragedia Civile*.

Con esta imagen cierro las infinitas impresiones que surgen en Kolumba y además lanzo la pregunta, que no solamente rodea esta obra de arte: ¿cuál es el rol que nosotros quisiéramos ocupar en la *tragedia civile*, en la vida?

Lo sagrado y lo profano y el espacio del museo

Fernando Urbina Rangel¹

Graduado en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Profesor en la misma universidad desde ese año hasta su retiro, en 2004. Sustentó cátedras de Filosofía Antigua (griega y oriental), Antropología Filosófica y Filosofía de la Cultura. Desde la década del setenta sustentó cátedras sobre pensamiento indígena y arte rupestre amazónico. Ha publicado alrededor de cien títulos, entre ellos siete libros, artículos y exposiciones fotográficas. Actualmente dicta el curso Prehistoria y Mítica de la Animación en la especialización de Animación de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional y pertenece al Grupo de investigación sobre Patrimonio Cultural, en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional.

1 Transcripción revisada por el autor de la ponencia presentada la noche del 30 de septiembre de 2010 en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Muy buenas noches y gracias por su presencia. Me resta agradecer de una manera muy especial a la doctora Olga Acosta y a la doctora María Victoria de Robayo por la invitación a participar en este evento. En primer lugar, voy a hacer referencia en la introducción a algunos conceptos básicos sobre religión, puntualmente sobre la palabra “religión” y la palabra “religioso”; esto porque necesito apoyarme, en razón de la brevedad, en una definición básica para entroncar con la forma en que algunos grupos amazónicos conciben lo pertinente a dichos términos.

Voy a comenzar por dos palabras: la palabra *religiens* y la palabra *negligens* son las que constituyen el trasfondo de las palabras “religión” y “religioso”. Para explorar el asunto, me voy a valer, en primer lugar, de una pequeña historia familiar. Mi madre era de Pamplona, Norte de Santander, Colombia. Era persona de muy escasos “latines”, es decir, con una instrucción que solamente llegó hasta segundo de secundaria. Mantenía un restaurante en dicha localidad, donde se hacían los mejores tamales del mundo, porque los mejores tamales del mundo son de Colombia, los mejores de Colombia son los del Norte de Santander, los mejores del Norte son de Pamplona, y los mejores de Pamplona eran los del restaurante Gambrinus, heredado por mi madre de la abuela Dolores. Con esto quiero decir fundamentalmente que mi madre pertenecía al pueblo, al puro pueblo, y por eso era, entre muchas carencias y otras tantas ventajas, de escasos “latines”.

Ella tenía sobre la religión una cierta apreciación que le venía de su raigambre política; era una liberal que destilaba rojo² y por lo tanto era anticlerical. Manejaba un concepto de “religión” y de “religioso” muy interesante. En mi casa se alojaba doña Filomena, una mujer ya entrada en años, “más flaca que una escoba” como decía mi madre; vestía siempre de negro impecable, muy escrupulosa, muy puntillosa; de esas personas que cuando la señora que nos hacía el aseo en la casa, arreglaba su apartamento, llegaba en la tarde y pasaba el dedo por el suelo y tanteaba a ver si había quedado algo de polvo; si restaba una brizna, armaba escándalo. Entonces mi madre decía que ella era una persona muy “religiosa”. No se refería a que ella fuera “camandulera”, de misa diaria, de mucha confesión, de mucha comunión o de mucha frecuencia con cosas de la iglesia. Entonces ¿por qué utilizaba la palabra “religiosa”? La manejaba dándole el contenido de “escrupulosa”, detallista hasta el extremo, puntillosa, quisquillosa, cuidadosa, puntual.

Vine a saber de dónde provenía tal manejo de la palabra muchos años después, cuando –ya en la universidad– consulté diccionarios, buenos diccionarios, y allí encontré que la significación básica de la palabra “religioso” era “escrupuloso”, y esto siguiendo

2 En Colombia, el distintivo político del Partido Liberal es el rojo; color que le escamotearon los marxistas. El azul lo es del Partido Conservador.

básicamente a un personaje de muchos “latines”, o sea a una persona extraordinariamente informada y gran manejador del latín, a quien se considera el máximo exponente de esa lengua: Cicerón. Pues el ilustre romano manejaba el concepto de lo que es religioso en el mismo y exacto sentido en el que lo manejaba mi madre: *Religio* tiene que ver con *religiens* que es lo opuesto a *negligens* (negligente). Veinte siglos después. Bueno, en justicia, digamos que fue al revés. Esa es una de las formas óptimas para definir el sentido de lo religioso, la más estricta por ser su razón etimológica, y la que guarda, por ello, la muy arcaica experiencia original que llevó a construir esa palabra y ese concepto.

Pero, ¿a qué se refiere lo escrupuloso en dicho contexto? Pues resulta que quien trata con lo divino, con lo sagrado, tiene que ser extremadamente prudente, cuidadoso, escrupuloso, dado a no dejar detalle en el aire, porque con lo que está tratando es con lo absolutamente pletórico de fuerza, y ese tipo de fuerza es temible, peligrosísima; hay que andarse con ella con cuidado, porque el excesivo poder que contiene esa fuerza puede aniquilar a quien se aproxime a ella.

Y ese fue uno de los conceptos, quizá el primer concepto, o la primera sensación –más que concepto– que se tuvo de lo divino: que era la fuerza en sí misma, el poder total, y el poder total y la fuerza así como tiene la posibilidad de crear, plantando seres donde hay ausencia, también puede aniquilar. Crear y hacer volver a la nada: para eso se requiere una plétora de fuerza. Entonces, es preciso andarse con mucho cuidado cuando se trata con esa fuerza que se encierra en los personajes divinos que toman por lo general una cara humana para poder entenderse con el hombre. El trato con ellos ha de ser en extremo preciso, sin grietas. Si un ritual se ha establecido para tratar con ellos, lo mejor es seguir ese ritual paso por paso, sin alterar nada: escrupulosamente, detalladamente.

Y ahora vamos con otro negocio que, junto con el de los tamales, es del puro pueblo: el negocio del sicariato. En Colombia, todos los sicarios han tenido un origen muy popular. Veamos qué nos puede decir ese tipo de personaje que está tan presente en la cultura colombiana aún, pero que fue omnipresente en muchos puntos del país, sobre todo en Medellín, en la década de los ochenta y parte de los noventa, y continúa... porque el asunto de la extrema violencia de las últimas tres décadas apenas se ha remansado un tanto o, quizás, se ha disimulado más. Aquí en Colombia tomó carta de ciudadanía una expresión que ya hace parte del argot popular. Se trata de la fórmula “Ir a hacerle promesa a la Virgen de los sicarios”. Pero, ¿qué tiene que ver la Virgen, la Santísima Virgen María, a quien se le rinde tanta veneración dentro del modo de vivir cristiano y, en especial, dentro del católico, qué tiene que ver, pregunto, con los sicarios? Pues nada menos que los sicarios en muchas ocasiones le hacen “promesa” a la Santísima Virgen María para que les salga bien

la contratación, es decir, para que puedan “tumbarse al muñeco”, en otras palabras, matar, asesinar a aquella persona señalada y por cuya muerte les pagan; el compromiso con la Virgen incluye que a ellos no los descubran y encarcelen. Si les sale bien el asunto, si les sale bien el negocio, le cumplen la promesa a la Virgen; bien puede ser una donación para la iglesia del barrio, para alguna obra de caridad o sacrificarse en algo: no seguir bebiendo, no pegarle a la esposa, llevar cumplidamente la mesada familiar... para lo que fuere.

En dicho acto –aparentemente tan contradictorio con el culto a la Virgen, un ser tan candoroso que hasta virgen quedó después de parir un dios– se recupera un concepto de lo religioso que es aquel sobre el que quiero llamar la atención. Es que lo fundamental de lo divino en sus estadios originales, antes de que la religión se hubiera moralizado (decálogo), era un asunto simplemente de manejos de fuerza y de poder. A la Virgen María la invoca el sicario para cometer un asesinato simplemente porque es una poderosísima fuerza que él va a poner a su servicio a través de un compromiso. Allí el personaje divino³ no es moral, no tiene una moralidad expresa, es neutro, es sólo y exclusivamente “poder”, un poder que se puede manipular si se dan los pasos apropiados.

Es andando los milenios que los hombres, al afinar su *ethos* van, o bien “descubriendo” un dios que tiene un aspecto moral o que es eminentemente moral, dirigido hacia el bien (amor y justicia), o bien van “construyendo” un dios a partir de idealizar lo mejor del hombre (la belleza, la bondad, el amor y la justicia), haciéndolo paradigma de moralidad y cuya principal tarea parecería consistir en hacerle bien a la humanidad, la cual llega a sentirse –mediante una operación de rebote– hecha a su imagen y semejanza.

Una fórmula en la práctica religiosa de las religiones más arcaicas consistió en concebir dioses primordiales como pura fuerza, hacedores de la materia prima del *kosmos*, violentos y capaces de consumir todo nuevamente en el caos original; *a-morales*, indiferentes; estos terribles primordiales fueron dejados en la penumbra⁴ y fueron seguidos por unos seres divinos en los que se mezclaba caprichosamente la bondad con la maldad; de ahí se siguió a postular la existencia de unos dedicados al bien y otros dedicados al mal⁵. Más o menos esa

3 En estricta teoría teológica cristiana, la Virgen María no es una diosa; pero para los usos normales funge como una divinidad.

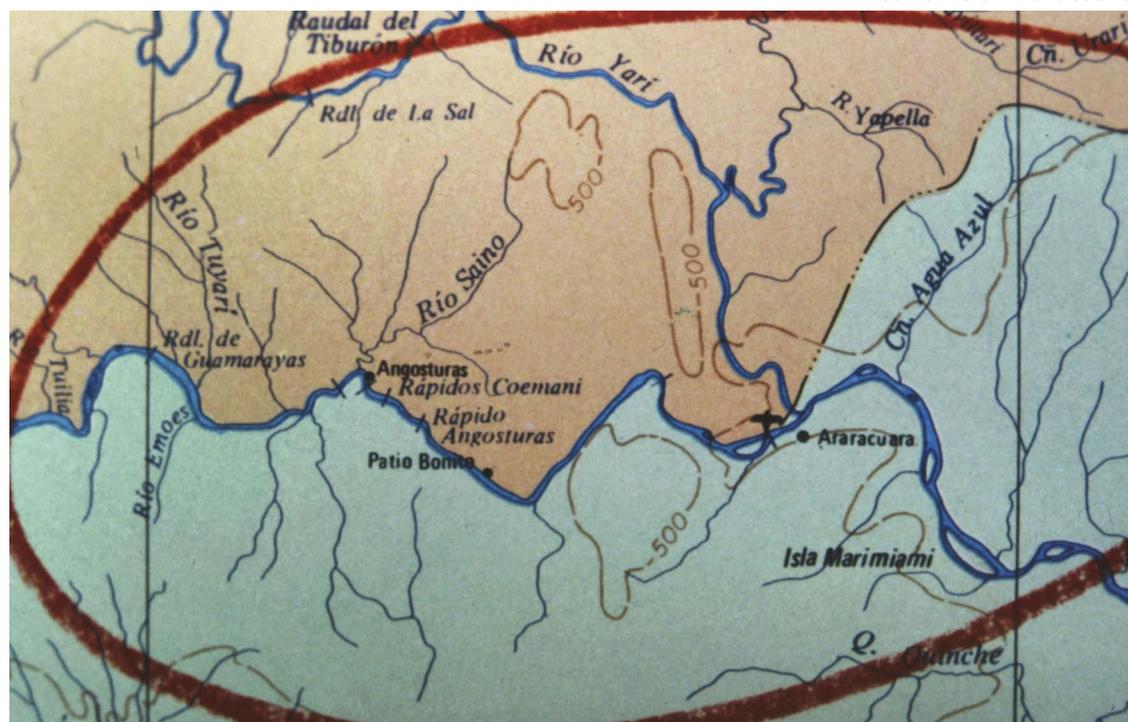
4 *Deus otiosus*: ociosos, sin uso inmediato por cuanto su función inicial –el cosmos básico no muy organizado– había concluido. Quedan en penumbra para echar mano de ellos solo en los momentos más decisivos, extraordinarios y preocupantes para la comunidad. Pero son incómodos por su exceso de fuerza, incontrolables. Los que le suceden –completan la obra de la creación– son más manejables, más fáciles, más manipulables, menos aniquilantes; pueden ser de uso cotidiano, personales.

5 No perder de vista la extrema relatividad de estos conceptos: los sabedores amazónicos dicen: “Lo bueno para el hombre generalmente no es bueno para el animal”. Y al contrario. Si bien los sabedores amazónicos

fórmula se ha conservado. La mezcla de estos estadios caracteriza las religiones indígenas al momento de la llegada de los invasores europeos, que traían una religión ya muy elaborada al arrimo de la filosofía, pero en la cual se percibe aun un incómodo y violento y pavoroso Padre, con un Hijo –que es a quien más se recurre por lo amable– que hace del amor su esencia. La Virgen y los santos suscitan en los humanos mayor compinchería, quizás por estar impregnados un tanto menos de esa terrible fuerza primordial.

Después de esta explicación teórica y muy general, voy a pasar a mostrar aspectos de la Amazonia y de sus culturas en orden a enmarcar el asunto del objeto sagrado (a partir de este momento se irán comentando imágenes fotográficas).

insisten mucho en que el manejo de la fauna y de la flora ha de ser muy equilibrado, para ello se ritualiza. Lo importante es que el gran conjunto no resulte perjudicado con la aniquilación de algunos de sus factores, pues eso podría ocasionar la vuelta al caos, con perjuicio para todos los seres, humanos y no humanos.



En el mapa de Colombia podemos observar que menos de la mitad corresponde a la zona andina y litoral; el otro gran resto del territorio corresponde a la Orinoquia y a la Amazonia. Esa inmensa región, la Orinoquia-Amazonia, está constituida por una gran llanura, herbácea la primera, cubierta de selvas, la segunda. En esa gran llanura sobresalen uno que otro relicto de un antiguo macizo montañoso que estuvo presente y que se fue desgastando al cabo de los miles de millones de años. Más o menos 600 millones de años duró en desgastarse ese gran bloque montañoso hasta quedar convertido en la planicie amazónica. Todavía quedan pedazos de ese gigantesco complejo. Colinas, montañuelas, serranías de poca altura.

En este punto, señalado en el mapa, está Araracuara. Esta formación de mesetas rocosas ha sido rota por el río Caquetá, creando el cañón de Araracuara. Ese punto en la planicie amazónica es insólito porque rompe con el continuo de la planicie, y los sitios insólitos son considerados por todos los pueblos de todas las culturas "asiento de divinidades" y contenedores de fuerzas especiales, primordiales, potentes, tremendas, destructoras y generadoras.



El río Caquetá discurre mansamente en las proximidades de la frontera con el Brasil. Vemos una colorida formación nubosa. Se considera en algunas culturas indígenas de la región que es "La corona del sol". Todo el cosmos está, para estos grupos, impregnado de divinidad; al final de la cuenta, el cosmos es visto por muchos teólogos indígenas como una emanación de la divinidad primordial. Al fabricar las coronas rituales, los uitotos cuentan el mito donde aparece esta "corona arquetípica". Su narración va impregnando la obra manual con el poder que permitió la emergencia del modelo original.



Y aquí tenemos el río Caquetá hendiendo durante milenios esa meseta rocosa, creando el cañón de Araracuara, en cuyas paredes pétreas anidan las guacamayas, y que constituye una muralla infranqueable para la navegación. Quien se atreviera a navegar allí, necesariamente sucumbiría pues la violencia del raudal es extrema.



Esta es la boca de salida del cañón de Araracuara. Un sitio así, por supuesto, está lleno de fuerzas trascendentes, de fuerzas que están más allá del hombre y que el hombre trata de poner a su servicio, ya sea con la oración suplicante o mediante el conjuro y la imprecación, que son las dos formas de hacer que el dios se ponga a mi favor; la una suplicante, la otra imperante.

En la década del ochenta, el Ejército –siempre los guerreros metiendo la pata– llegó a esta zona y le propuso a los indígenas que desocuparan la región porque era un punto absolutamente estratégico: el Caquetá es el río central de la Amazonia colombiana, quien lo navega, al remontarlo o bajarlo, tiene que parar en el punto de entrada y de salida de las aguas. El punto es intransitable y eso lo convierte en un sitio especialmente estratégico para el control regional. Entonces, los del Ejército les propusieron a los indígenas establecer allí una gran base militar y los indígenas les dijeron que no lo fueran a hacer, porque si lo hacían sucedería que los dueños del raudal, el terrible “Hombre de piedra” y la “Mujer de balsa”, iban a enfurecerse con la bullaranga y el desorden de los soldados, y se iba a interrumpir el ritmo cósmico que producía las buenas cosechas, así como el equilibrio digamos “social”, y que el resultado es que todos iban a padecer enfermedades y toda suerte de males. Todo ello dependía de la buena y propiciada voluntad de estos dueños míticos.

Llegado el momento de mayor tensión, el más alto oficial a cargo de la reunión dijo,

replicándole al abuelo sabedor que formuló tal advertencia: “Mire, no es más que nos muestre dónde están esos tipos y los sacamos a bala”. Medida militar. Simple. Expedita. Por fortuna allí no se estableció la pretendida gran base⁶ en reemplazo de la de Tres Esquinas, aunque se siguen haciendo intentos.

6 En la cabecera del aeropuerto construido por los presos de la extinta Colonia Penal de Araracuara, situado en la cima plana de la colina, fue instalada y duró en funcionamiento varios años una “discreta” base de la DEA, asistida por unos cuantos soldados norteamericanos que cuidaban un radar para control del narcotráfico, muy activo en la región. Los abuelos sabedores, responsables de tratar con los dueños míticos de la región para el buen funcionamiento del territorio y de la sociedad que lo vive, se soliviantaron en grado sumo cuando la agencia ordenó practicar perforaciones en la meseta, en orden a obtener agua potable (la del río no es muy buena para consumo humano, sobre todo si es con destino a panzas gringas). Eso implicaba “sacar a flote lo que estaba tapado, sellado y contenido por el peso de la meseta, con riesgo mortal para las gentes de las comunidades”. Lo primordial está abajo, guardado. Los norteamericanos terminaron trayendo el agua potable en aviones desde su base en Panamá que, además de transportar periódicamente reemplazo de personal, cargaban todo lo que se comían, con excepción del bazuco que les suministraban los lugareños, con profunda indignación del comandante del Ejército nacional, acantonado en la zona –al otro lado del río– para cuidar a los norteamericanos de la guerrilla. La base tuvo que ser evacuada tan pronto las Farc tomaron el control total de la comarca por varios años. No se ha reinstalado el radar, si bien las Farc no tienen ya el control pleno del lugar. Además, servía de muy poco pues pilotos norteamericanos y colombianos, entrenados en las técnicas aéreas aplicadas en Vietnam, podían sortear el chisme tecnológico volando bajito, a ras de selva, con sus naves repletas de cocaína o insumos para su procesamiento.



Los sitios sagrados generalmente son signados no solamente por su monumentalidad o por el hecho de ser insólitos; también porque muchos de ellos reciben marcas. En el caso del cañón de Araracuara, las marcas son los trazos del arte rupestre; estas son las capillas sixtinas del arte amerindio, que en el caso de la Amazonia colombiana es especialmente rico debido a los enormes complejos pictóricos presentes en las serranías del Chiribiquete y La Lindosa, y a la gran profusión de petroglifos desperdigados por todo el área.



Aquí vemos un grabado rupestre que representa el origen de la humanidad a partir de la serpiente. Por supuesto, estos petroglifos y estas figuras son tenidas por sagradas y consideradas de suma importancia dentro de la ritualística de estos pueblos, toda vez que muchas de ellas representan el diseño con que el Creador modeló los seres que pueblan el mundo.



Pero además de la monumentalidad, que hace que una cosa sea insólita, también lo insólito aparece en cosas pequeñas, como es el caso de las “piedras de poder”. Estas las encontró el abuelo José García durante nuestro viaje a Guaimaraya. Él fue mi maestro en tradiciones amazónicas. Las utilizaba como elementos para sanar, para concentrar su intención y proyectarse con ellas a través del paciente y curarlo.





Otro objeto de poder fundamental lo constituyen las “coronas de poder”. En este caso, miren la sencillez de la corona de este cacique, el abuelo sabedor más venerable de la comunidad indígena de La Chorrera, donde estuvo la instalación principal de la funesta Casa Arana. Observen la que utiliza el abuelo Fairito, en el acto que tuvo lugar cuando el presidente Barco les entregó legalmente a estas comunidades las tierras que eran de sus antepasados.

Contrasten esa corona –que es la estrictamente ritual– con las que luce la familia presidencial. Cualquiera podría pensar que la más importante son estas por ser las más vistosas. Pues no, entre los uitotos y muinanes, las más lucidas son las coronas turísticas⁷. Y aquí vemos al presidente Barco, a su esposa y a su hija en ese acto en el cual los indígenas los festejan. Una corona de estas no tiene ningún valor simbólico. Bueno, tiene un valor simbólico: burlarse, si bien es cierto que la acción de Barco pasará a la historia como la del mandatario cuyo gobierno hizo el mayor beneficio en toda la historia de Colombia a los indígenas al confirmarlos en la posesión de sus territorios ancestrales. Gobiernos posteriores, en especial el de Uribe, trataron de escamotear esta justiciera obra.

7 Pero esto no vale para todas las culturas. Entre los kofanes, por ejemplo, las coronas de yajé, indispensables en el atuendo del oficiante en las ceremonias en que se maneja este poderoso enteógeno, son muy vistosas y sirvieron de base a los otros grupos para fabricar las turísticas. El yajé, ayahuasca, caapi o pildé es utilizado para acceder a “la otra dimensión en que están los seres esenciales”, que son los arquetipos. Mediante su ingesta se logra un estado de conciencia alterna, distinta de la cotidiana, que proporciona la sensación de un “viaje”. El término *enteógeno*, formado de palabras griegas (*genos*, en, *theos*) significa “generar un dios en nuestro interior”... o despertarlo, permitiéndonos acceder al mundo de lo divino. No todos los pueblos amazónicos son especialistas en su manejo ni cualquier indígena dentro de la cultura que sí lo haya utilizado tradicionalmente. Los sabedores kofanes son algunos de los mejores expertos en su uso.



Lo sagrado en la cotidianidad del utensilio. Este es un punto fundamental para encontrar algo que me interesa muchísimo resaltar, y es que en el pensamiento de estos indígenas no hay una ruptura propiamente entre lo sagrado y lo profano; en su lugar se da una variabilidad en la concentración del poder. Un objeto cotidiano como este canasto –para cargar cosas del común vivir: yuca, plátano, pescado, frutas, lo que fuere– es un objeto que se debe hacer con impecabilidad. La impecabilidad va a consistir en invocar

la fuerza del primer canasto y recitar el mito que narra la historia del primer canasto, para que esta fuerza esté en el canasto, para que esta esencia penetre allí y lo haga “verdadero canasto”, verdaderamente útil, con la fuerza suficiente para ser canasto. Ese es el sentido del objeto, del utensilio que encierra una fuerza; si esa fuerza se llama, se convoca y no se hace el canasto, no se concluye o se hace mal, esa fuerza queda por fuera del canasto y puede hacer daño, queda en el aire; la garantía para contener esa fuerza es la impecabilidad de la obra.



Pasamos ahora al tema del "hombre sentado", que fue mentado por nuestro coordinador al comienzo, como aquel utensilio que estaba en el afiche del evento que nos convoca y que estaba un poco disimulado. Miremos algo de lo que significa el asiento, el banco ritual entre estas comunidades. En primer lugar, decir "hombre sentado" es decir "sabio", "sabedor", "chamán". Miremos primero las variaciones del "hombre sentado" en el arte rupestre. He logrado reseñar en más o menos 100 kilómetros de recorrido por los pedregales orilleros del río Caquetá unas 104 variaciones del "hombre sentado"; aquí no les presento sino dieciocho, como una mínima muestra, pero esas variaciones atestiguan la enorme importancia que se le daba a este tema. No es por menos: el hombre sentado es el sabio, es el sabedor, el que tiene las palabras que reactualizan los arquetipos fundacionales de su cultura.



¿Cuál es el principal papel de los sabedores cuando se sientan en el coqueadero a ingerir ritualmente la coca y el tabaco, mientras los hombres de la comunidad se sientan frente a él, en medialuna, en semicírculo, para oír sus palabras? Lo fundamental que ellos buscan es cuidar el mundo, y aquí volvemos a recuperar uno de los viejos sentidos de la religión que es el cuidado, el “tener cuidado de...”, el “tener cura de...” y por eso a los sacerdotes los llamamos “curas”, porque cuidan. A veces se ofenden porque les llamamos así, pero si el tipo sabe algo de latín –y debe saberlo– se siente honrado porque le digan “cura”, porque lo que le están diciendo es “cuidador”. Las plantas sagradas –coca, tabaco y yuca– y los utensilios que permiten procesarlas son vistos con extremo respeto. Están cargados de poder. Al fin de cuentas, los seres humanos somos eso: estamos hechos de la esencia de la coca (que significa lengua –órgano– y por tanto la palabra), del tabaco (para ensoñar y viajar por las diversas dimensiones de lo real), y de la yuca, que nos nutre en la cotidianidad.

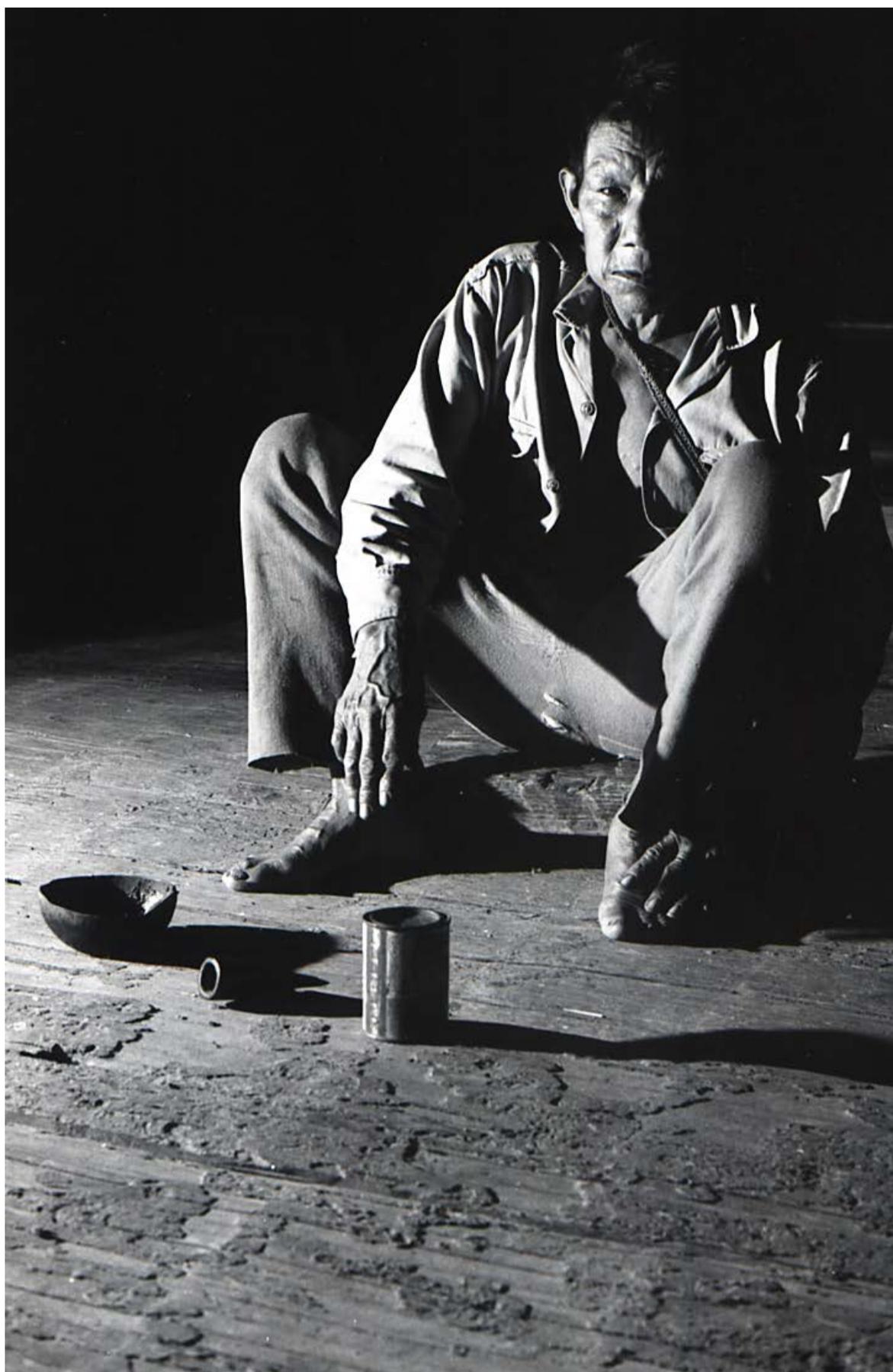


El museo es el lugar en que la verdad se hace patente porque es ámbito para recordar. Aquí es derrotado el más molesto de todos los males, "la peste del olvido". El ser humano lo es porque es el animal que más recuerda. La palabra *aletheia*, en griego, significa "verdad", pero su etimología nos aclara que no es algo que se pueda poseer o tener como una cosa, como un objeto. La palabra en griego significa una acción: "no olvidar" toda vez que está formada por el prefijo *a* (negación, igual que en castellano), y la forma *lethe* que significa "olvido". "Verdad", en griego, significa no olvidar y es lo mismo que el mito, palabra que en su origen cargó con el sentido de "recordar". El museo está para eso, para impedir que la memoria se pierda, y allí el objeto indígena sagrado o cotidiano debe tener un escenario que lo ligue a su sentido.



Y para terminar: las propuestas. Partiendo de la base de que la sacralidad es gradual sin que se pueda decir que esto es absolutamente sagrado y aquello no lo es –si algo es sagrado, todo participa de ello⁸–, se me ocurre que una de las formas para que el museo cumpla plenamente su función con tales objetos pertenecientes a comunidades indígenas consistiría, en primer lugar, en mostrarlos contextualizados, no sueltos como simples cosas aleatorias. Una segunda propuesta sería la de aprovechar la presencia ocasional o permanente de sabedores indígenas en Bogotá y en organizarles charlas abiertas sobre algunos de dichos objetos. De esa manera quizás se logre, en primer lugar, que los guías de los museos se empapen del asunto de primera mano y, en segundo lugar, que la concurrencia interiorice más el sentido de dichos elementos. Cada cosa tiene una historia y, sobre todo, una encantadora historia mítica, desde la cual cobra pleno sentido.

8 Un abuelo muinane me decía: “Todo es sagrado, pero hay objetos que son más sagrados que otros porque están más cargados de poder”.



Pero hay un tercer aspecto que es fundamental: ese sabedor, ese indígena cuando retorne a su sitio de origen, a su comunidad, va a decir algo que es decisivo para las comunidades respectivas: que allí, en el museo, se respetan sus cosas.

De lo sagrado barroco a lo profano contemporáneo

Jaime Humberto Borja Gómez¹

Doctor en Historia de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México. Profesor asociado del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes de Bogotá. Ha publicado cinco libros: *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011), *Indios medievales* (ICANH, 2002), *Rostros y rastros del demonio en el Nuevo Reino de Granada* (Ariel, 1998), *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada* (Ariel, 1996) y *Magallanes* (Panamericana, 2004). Próximamente publicará *Vidas ejemplares y construcción del sujeto colonial* y es editor de *Historia de la vida privada en Colombia* (Taurus, 2011). Es autor de textos para educación secundaria, módulos de divulgación, recopilaciones documentales y artículos especializados para revistas y libros colectivos. Entre sus premios y reconocimientos se encuentra el primer lugar en el VII Premio de Ensayo en Historia del Arte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2009), mención honorífica del Premio en Ciencias Sociales y Humanidades de la Fundación Alejandro Ángel Escobar (2001) y el premio mejor artículo en el área de historiografía concedido por el Comité Mexicano para las Ciencias históricas (1998). Es asesor del comité de artes plásticas del Banco de la República y de las colecciones coloniales del Museo de Arte Colonial. Ha sido curador de varias exposiciones de arte e historia, entre las que se destaca *Habeas Corpus* (2010) y la elaboración de varios guiones museográficos (Museo Nacional, Museo de Arte Colonial y Museos de Arte del Banco de la República). Becario de Colciencias en 1997, 2001 y 2004. Ha sido profesor en la Universidad Javeriana y Anáhuac (México), profesor invitado en la Universidad de Salamanca (España) e investigador invitado en la Université Paul Valery Montpellier II (2009). Es miembro de los grupos de investigación "Prácticas Culturales, Imaginarios y Representaciones" y "Retóricas Jesuitas" de la Universidad Iberoamericana de México. En la actualidad investiga acerca de representaciones en la pintura colonial en América hispánica.

1 Transcripción de la ponencia presentada la noche del 30 de septiembre de 2010 en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

En esta presentación quiero hablar de dos temas. Con el primero, brevemente deseo contextualizar un problema que fue discutido permanentemente con José Alejandro Restrepo, el cocurador de *Habeas Corpus*, y que me parece muy pertinente a esta cátedra: la relación entre lo sagrado y lo profano en relación al museo y a los procesos de sacralización del pasado. En segundo momento quiero hablar ya concretamente de la experiencia de *Habeas Corpus* como una propuesta que pone en diálogo la relación entre lo sagrado y lo profano.

Con respecto al primer punto, quiero mencionar dos aspectos: a diferencia de las cámaras de curiosidades, los orígenes de los museos en el siglo XIX nacieron aferrados al conflicto del imperialismo. Con esto quiero decir que los países europeos del siglo XIX, en el proceso de conformación de sus Estados-nación dentro del contexto del desarrollo del capitalismo, buscaron con ahínco recoger su pasado, construir un tipo de pasado, aunque no fuera suyo, para dar rostro a este incipiente nacionalismo. En ese sentido, la antropología, la etnografía, la historia y la arqueología sirvieron al compás del proceso de expansión europea para difundir estereotipos de las civilizaciones antiguas, de lo cual resultó el modelo fundacional de la cultura occidental.

Con este planteamiento me interesa mostrar un segundo aspecto: que el museo fue uno de los lugares que albergó la invención del pasado. El siglo XIX recoge, construye, hace, "inventa" (en el sentido de "invención") un pasado que se alberga fundamentalmente en el museo, el cual funciona como "el altar de la nación". Un espacio, y aquí es donde viene el tema que nos interesa, que sacraliza los objetos de ese pasado, los ubica en un tiempo casi mítico. Esos objetos se escapan del azar, se introducen en el museo porque responden a una propuesta de construcción de un tipo de identidad, una identidad nacional.

Por supuesto, la naciente Colombia no se escapa de esta pretensión: pocos años después de la Independencia surge el Museo Nacional. De esta forma se trata de legitimar un pasado, y un pasado que escoge y sacraliza objetos, como decía hace un momento, de un pasado reciente para construir un tipo de identidad. Con esto quiero plantear un problema: a partir del siglo XIX, los objetos que proceden de los museos están sacralizados por la fuerza de la cultura secularizada, y esta es la contribución que le va a legar al siglo XX.

A partir de este problema quedan dos preguntas: la relación entre lo sagrado y lo profano, y el tipo de pasado sacralizado que se construye en el museo en dos sentidos: construcción de memoria y el tipo de identidad que aporta el museo a una colectividad. Buena parte de las piezas que utilizamos en *Habeas Corpus* procedían de museos y, de hecho, fueron exhibidas en un museo.

Ahora, con este planteamiento quiero pasar a la segunda parte de la propuesta, para

lo cual quiero emplear, para poner en escena, un registro visual que aportó generosamente el artista plástico Miguel Huertas. Se trata de un boceto de la exposición, que proporciona una idea de lo que fue la exposición para quienes no la vieron. Les pido unos minutos de atención a este recorrido de *Habeas Corpus*, es un boceto bastante útil para lo que quiero presentar a continuación.



Los objetivos que nos trazamos con José Alejandro Restrepo para la presentación de esta exposición temporal, que ocurrió entre los meses de marzo y julio de 2010 en el Banco de la República, fue básicamente poner en diálogo el proceso de secularización y su relación con la sacralización de las obras coloniales con el arte contemporáneo. Hay unos puntos que me parece importante destacar; el primero de ellos es las fronteras entre lo sagrado y lo profano, que dependen de la sociedad que hace las veces de observador. El punto de partida para *Habeas Corpus* fue precisamente mostrar en qué medida la cultura barroca del siglo XVII cubre la cultura colonial hasta prácticamente comienzos del siglo XIX, de manera que propone un conjunto de expectativas acerca de la corporeidad que la experiencia contemporánea va a retomar. Es decir, tratamos de mostrar cómo no hay rupturas esenciales de fondo: aunque hay formas posteriores de interpretar el cuerpo, el mundo contemporáneo continúa la experiencia de lo corporal que propone la cultura barroca.

En este sentido, el barroco es una propuesta continuada, y esto es lo que nos pone

de manifiesto los largos tránsitos entre lo secularizado y lo sacralizado, la sacralización de lo secular. Estos tránsitos son interesantes en la medida en que a lo largo de los tres últimos siglos hay una fascinación común al arte barroco y el contemporáneo, el cuerpo. Esto es lo que nos permitió determinar cuatro grandes ejes para hacer la propuesta museal: uno, pensar las relaciones del cuerpo expuesto, sobre todo lo que tenía que ver con qué se ve, qué se muestra, qué se refleja del cuerpo, especialmente los usos y sentidos de la vergüenza y la desnudez. Un segundo gran tema, el desarrollo del cuerpo oculto, que básicamente tiene que ver con la simbolización de ciertos aspectos que son esenciales a la forma como se construye identidad, también como se construye nación. En tercer lugar, los fragmentos del cuerpo, las formas como se hace arte, se hace ciencia, se desarrolla conocimiento a partir de partes de la corporeidad; y finalmente la obsesión por la muerte, por el cuerpo glorificado, el cuerpo mortificado.

Quiero proponer estos tránsitos en varias perspectivas. Cuando hablamos de la cultura barroca hay un elemento interesante y es que el siglo XIX no generó mayores rupturas con respecto a lo que había heredado de aquella tradición; al contrario, integró lo que provenía de los dos siglos inmediatamente anteriores. Tres ejemplos sencillos que involucran la secularización de lo sagrado: el tránsito de la idea católica de los padres de la Iglesia a la idea secular de los padres de la patria, sobre los que se construye nación; el tránsito de los mártires de la Iglesia a los mártires de la patria, a quienes se les levanta templos, plazas y museos dedicados a su culto; un tercer tránsito, el de las reliquias coloniales, el cuerpo fragmentado, a las reliquias de los padres o los héroes que han hecho nación. A este aspecto me refería al comienzo cuando decía que se incluyeron dentro del museo aquellos objetos que habían sido sacralizados, y los ejemplos abundan. En la exposición empleamos objetos de origen secular del siglo XIX y XX que fueron sacralizados en virtud del heroísmo de sus dueños: la casaca de Antonio José de Sucre, con la que supuestamente fue asesinado, y el vestido que tenía Jorge Eliécer Gaitán el día de su muerte. Estos son objetos que hablan de un pasado que ha sido sacralizado y que en la propuesta de la exposición pusimos en diálogo con un relicario colonial, una redoma con sangre procedente de un mártir del siglo IV, artefacto del siglo XVII que procede de la iglesia de San Ignacio. Poner en diálogo reliquias sacralizadas de los santos y seculares de los héroes de la patria revela la profunda relación de los tránsitos que he mencionado hace un momento.

Ahora, una de las características de la exposición *Habeas Corpus* es que muchos de los objetos coloniales que empleamos estaban o son usados todavía en culto; es decir, no han sido “desacralizados” por pertenecer a un museo. Por ejemplo, algunas de las reliquias que empleamos en la exposición, las cuales son claro ejemplo del “cuerpo fragmentado” porque

eran huesos de diferentes partes del cuerpo, procedían directamente de altares y retablos. Buena parte de ellas se encuentra en la iglesia San Ignacio, que tiene una de las mayores lipsanotecas del país, alrededor de 140 reliquias; los jesuitas prestaron generosamente estos objetos que, repito, siguen siendo objetos de culto.

Este ejemplo de la procedencia de un objeto que se exhibe en una exposición temporal habla muy bien del diálogo entre el objeto en sí mismo, su sacralización y su procedencia para quien entra a una sala de exhibición. Incluso puedo mencionar una anécdota que revela estas confusas fronteras: los guías del Banco de la República contaban que durante la visita de la exposición, muchas personas se arrodillaban frente a las reliquias o se echaban bendiciones. La anécdota plantea la relación a esa frontera entre lo sagrado y lo profano: el lugar de exhibición no desacraliza necesariamente el objeto, lo desacraliza la mirada del sujeto.

Ahora, para problematizar algunos casos de continuidades entre lo sagrado y lo profano, que atraviesa el objeto colonial y su propuesta del cuerpo con la experiencia contemporánea, quiero desarrollar rápidamente los cuatro temas que atraviesan la exposición y que ya he mencionado. El primero es la sacralización del cuerpo oculto; el segundo, la sacralidad del cuerpo expuesto y su relación con la violencia, un tema muy fuerte que tratamos de desarrollar en la propuesta curatorial; el tercero, el cuerpo fragmentado; y por último, el culto a la muerte. Son cuatro grandes líneas, que no sólo obedecen a las distribuciones del guión museográfico, sino las cuatro líneas que inspiraron la propuesta.

Con el cuerpo oculto, quisimos trabajar la simbolización de aquello que “no se ve”, principalmente el hueso, la sangre, el corazón. En relación al primer tema hay una perspectiva interesante y es la forma como se van a entronizar, a sacralizar, no solamente los relicarios coloniales, sino también huesos de conquistadores, de próceres de la patria, que circularon en relicarios y que también quisimos que entraran en diálogo. Objetos, por ejemplo, que están en este Museo Nacional, son relicarios que contienen cabello de Sucre, Páez y Simón Bolívar, o el busto de cera de Neira que tiene cabello del prócer. Esto es precisamente lo que mencionaba hace un momento, cómo se toma una tradición de origen colonial, la sacralización de la reliquia del santo, para ponerla en función de la sacralización del héroe de la patria.

Con respecto a este tema de la sacralización del cuerpo oculto, quisimos tomar temas esenciales. El primero de ellos, fundamental en la conformación de la identidad de Colombia, es el culto al Sagrado Corazón, tema que iconográficamente aparece y se desarrolla durante el siglo XIX. De hecho, el proceso tiene su colofón final con la

consagración del país al Sagrado Corazón a comienzos del siglo XX después de la guerra de los Mil Días. Sin embargo, hay toda una tradición colonial que representa a santos que intercambian su corazón con Cristo, como es el caso de esta santa Gertrudis que se encuentra en la iglesia Santa Clara, uno de los temas más repetidos en la iconografía colonial, que va a tener una evolución hasta este momento que he mencionado, la consagración del país al Sagrado Corazón. La continuidad la quisimos mostrar con la banda presidencial que empleó Laureano Gómez para su posesión. ¿Por qué la banda presidencial? Para quienes no vieron la exposición, al levantar el escudo nacional bordado sobre la banda, se encuentra debajo el Sagrado Corazón. Esto es lo que nos permite hablar de toda una "teología política" que ha acompañado a este país, digamos, sin mayores problemas, sin mayores variaciones, desde el siglo XVII hasta el presente.

Por no ahondar en más ejemplos, desde esta perspectiva se construyeron diálogos entre lo secular y lo profano: los huesos, por ejemplo, a partir de una obra de León Ferrari que habla simbólicamente de la "fosa común", el "desaparecido", y lo que ello significa en el Cono Sur durante los años setentas y ochentas; estuvo en correlación con otros relicarios, especialmente uno en forma de árbol cuya base es un fémur, cada rama contiene una casillita que contiene un fragmento del cuerpo, quijada, cráneo, etcétera. Por su parte, la sangre, además de redomas y vestidos, el diálogo estuvo complementado con obras impactantes como *Los labios de Tomás*, de Marina Abramović, o los destrozados cuerpos de los san Pedro Alcántaras, imágenes con un gran juego de ensangrentamiento.

Un segundo tema que nos pareció importante desarrollar es la relación entre cuerpo, la desnudez y la violencia. La interacción se ejecutó a través de varias obras: dos videos de Abramović, Adán y Eva coloniales, obras de Débora Arango, Louis Bourgois, Gregorio Vásquez, Alejandro Obregón... obras con un lugar común: juegan con la idea del desnudo. La idea del desnudo tiene múltiples facetas, remite sagradamente al paraíso, la desnudez como retorno a la inocencia, pero también secularmente, la idea de la censura, la violencia, lo prohibido. Esto es enfrentar *Friné-Bailarina en reposo* de Débora Arango con una pintura de María Magdalena del siglo XVII semidesnuda y que fue repintada, cubierta, en el siglo XVIII, cuando cambió la idea de la desnudez. Ambas obras hablan de la censura, del temor al desnudo, a pesar de los siglos que las separan. Este diálogo secularización-sacralización lo pusimos en juego también con una obra emblemática del arte colombiano, *Violencia* de Alejandro Obregón, al frente de una de Gregorio Vásquez, *La Anunciación*, dos formas de portar el vientre: lo que va del vientre violado al vientre "anunciado", allí encontramos esa relación paradójica con respecto a los usos del cuerpo.

También el tema está relacionado con la sacralidad del cuerpo. Una de las mejores

pinturas coloniales que tuvimos en la exposición, el *Juicio Final* de Gregorio Vásquez, de fondo también nos plantea cómo hay culturas, como la colonial, que hace usos de la corporeidad de una forma más simbólica. De los muchos elementos que tiene esta compleja pintura, quisiera destacar cómo la Virgen descubre su seno, el *marianus lactate*, un proceso de sacralización que no tiene que ver con morales contemporáneas, sino con los usos de la cultura, en este caso en relación al símbolo leche-sangre: del seno proceden las virtudes; de la sangre de Cristo, la salvación. El diálogo se puso esta vez en relación con la llamada cultura popular, representada en unas pequeñas estatuillas de almas purgantes que proceden de una colección privada de Corozal. La mayor parte de estas imágenes son del siglo XX, y son interesantes además porque circulan todavía en la región de la costa.

El tercer aspecto que también nos puso en función de este diálogo entre lo secular y lo sagrado es la continuidad simbólica de algunas partes del cuerpo. Voy a mostrar solamente algunos ejemplos. La cultura colonial incentivó la idea de la penitencia, del silencio, del autocontrol, encarnada en algunos santos como este Juan Nepomuceno, que se automutila la lengua, antes de ser martirizado, para no revelar un sacramento de confesión. Iconográficamente sostiene entre sus dedos su propia lengua y está en diálogo con esta obra, bastante interesante de Teresa Margolles, mexicana, de la cual exhibimos una fotografía que revela este problema de continuidades que he mencionado.

En el mismo tono esta obra de Joel-Peter Witkin, *Cabezas*, que guarda relación con cabezas de relicarios, pinturas coloniales, ceroplastias del siglo XIX. La compleja obsesión por la cabeza decapitada se muestra en el correlato entre las imágenes coloniales de san Juan Bautista recién decapitado y una obra de Beatriz González que pertenece a la colección de la Universidad de los Andes. También para hablar de la importancia que tiene no solo la cabeza, en el guión trabajamos en torno a los valores simbólicos que tiene cada una de estas partes del cuerpo en la cultura. Aunque no hay tiempo para desarrollarlos, es interesante ver cómo el valor simbólico de cada uno de estos fragmentos tiene continuidad desde la propuesta barroca. Los senos son uno de los elementos que en la Colonia remite a la transmisión de las virtudes. En las imágenes de santa Bárbara, por ejemplo, cuando el verdugo se los cercena, establece la virtud simbólica de la mártir. Estas obras estaban en diálogo con *Balón*, de Nicola Constantino, una artista argentina, cuyo mensaje es claro: un balón de fútbol hecho de pezones, pone una interpretación sobre el machismo latinoamericano.

En fin, el brazo se hace presente entre una reliquia tocada de Francisco Javier y *Brazo* de Louis Bourgois. Quisimos reflejar el valor simbólico del brazo y la mano utilizando objetos de la vida cotidiana como este "brazo de reina" de pastelería. Casi se puede

armar un cuerpo, un cuerpo fragmentado a partir de los nombres que tienen ciertos alimentos. Así también los ojos, entre santa Lucía y Kiki Smith; los pies desde Trisha Brown; la idea del desollamiento que va a ser tan fuerte en la cultura colonial, entre *Marcias* de Miguel Huertas y un san Bartolomé. En todo este conjunto, es interesante notar que no escogimos lo más “fuerte” de la obra colonial, sino lo que circulaba con normalidad –esta es la idea del *pathos*– para “mover” los sentimientos.

Y finalmente tenemos el último punto que quisimos poner en diálogo, también sin mayores transformaciones desde la cultura barroca: el culto a la muerte, al cadáver, a la disección, a la mortificación. Entre las muchas obras –simplemente estoy mostrando algunos ejemplos– está la muerte de san Francisco Javier, muerte pacífica, barroca, y la obra de Muniz, en chocolate, fotografía; el diálogo de las fotografías pintadas de Marco López que dejan ver estas continuidades sobre la belleza del cadáver, la belleza de la muerte, la forma como se estetiza una experiencia que a nuestros ojos hoy en día tiene una condición muy profana, pero que en la tradición del siglo XVII en adelante tiene una situación bastante compleja y sacralizada. La muerte y sus preámbulos de mortificación en vida cierra este complejo círculo que establece la relación entre lo sagrado y lo secular, o si se quiere la secularización de lo sagrado, lo que cómo he dicho, muestra una clara continuación con la tradición que nos precedió.

Ministerio de Cultura

Museo Nacional de Colombia

Con el apoyo de

Asociación de Amigos - Museo Nacional de Colombia

Ministerio de Cultura

Ministra

Mariana Garcés Córdoba

Viceministra

María Claudia López Sorzano

Secretario general

Enzo Rafael Ariza Ayala

Museo Nacional de Colombia

Directora

María Victoria de Angulo de Robayo

Subdirectora

Liliana González Jinete

Coordinación y organización

Olga Isabel Acosta Luna

Cristina Lleras Figueroa

Fabio López Suárez

Bertha Aranguren

Traducción

Marta Kovacsics M.

Transcripciones y asistencia editorial

Diana Galindo Cruz

Coordinación y revisión editorial

Olga Isabel Acosta Luna

Ángela Santamaría Delgado

Patricia Miranda

Maqueta

C. Umaña

ISBN

978-958-753-055-1