



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**De lo sagrado a lo profano:
Análisis de la desacralización del arte u objetos
religiosos y su interpretación en la actualidad**

Naomi Santos Castillo

Tutor: Dr. Roger Ferrer Ventosa

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2022-2023

Grado en Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Either I'm nobody, or I'm a nation.

Derek Walcott, 1979

Contenido

| | |
|--|-----------|
| Introducción: objetivos y metodología | 3 |
| Estado de la cuestión | 4 |
| 1. La pieza desacralizada como objeto de colección | 6 |
| 2. Casos de estudio | 16 |
| 2.1. La espiritualidad moderna y el rechazo secular | 16 |
| 2.2. Patrimonio cultural inmaterial garífuna | 25 |
| 3. La pieza desacralizada en la actualidad | 35 |
| Conclusiones | 49 |
| Bibliografía..... | 52 |
| Webgrafía..... | 58 |
| Catálogos de exposición | 59 |
| Anexos..... | 60 |

Introducción: objetivos y metodología

El presente trabajo de fin de grado tiene como objetivo el análisis de la desacralización del arte u objetos religiosos, mágicos o apotropaicos en su entrada en el museo y su interpretación desde una doble vertiente: la visión de la institución conservadora y la del espectador.

El estudio de los objetos artísticos, rituales, o sagrados no occidentales es algo controvertido. Desde los primeros años del modernismo y la antropología cultural, los objetos no occidentales han encontrado un “hogar”, ya sea en los discursos e instituciones artísticas o en las instituciones antropológicas. Estos dos dominios, mutuamente excluyentes y confirmantes, han desafiado hábilmente el derecho a contextualizar y representar estos objetos, los cuales han protagonizado comúnmente los museos etnográficos bajo la etiqueta de “primitivo”. La oposición estético-antropológica es sistémica e incluye un conjunto básico de actitudes hacia lo “tribal”. Ambos discursos presuponen un mundo primitivo a ser preservado, redimido y representado. Esta estrecha relación entre la disciplina antropológica y el arte del modernismo ha fluctuado a lo largo de los años, reflejándose tal actitud en el tratamiento de estos objetos en el discurso museístico. Se han dado periodos en que ambos estaban ligados, ejemplificado por el arte de los primitivistas. Mientras que, en otros, a pesar de ejercer Occidente una descontextualización de las culturas ajenas, muchos de sus artistas recurrieron a un pensamiento mágico y espiritual con que dotar a sus obras de arte algún tipo de poder, como en el caso de los artistas del surrealismo o del arte abstracto; no obstante, la visión etnocéntrica para con estos objetos como formas exóticas de la “alteridad” hoy en día continúa siendo inevitable. Por esta razón, conviene igualmente abordar la visión contemporánea de las instituciones museísticas y sus espectadores.

El marco teórico de la investigación parte, en primer lugar, del foco de las teorías antropológicas de finales del siglo XIX hasta el presente proporcionadas por Howard Morphy y Morgan Perkins, ya que el objetivo es primeramente comprender los antecedentes a la condición posmoderna actual y su encuentro con el “otro”. Para este tema se han favorecido aquellos autores más cercanos a los debates teóricos en la antropología del arte, los cuales aportan una visión más complementaria con respecto a la concepción del arte de otras culturas a través del estudio de diferentes trabajos en el campo de la segunda mitad del siglo XX. En este apartado se explora la transformación de estos objetos al ser etiquetados como artefactos o arte primitivo en su ingreso en los circuitos de arte occidental, así como las consecuencias interpretativas que conlleva esta descontextualización y falta de creencias compartidas, traduciéndose en la pérdida de su carácter sagrado y ritualista.

En la segunda parte se abordan dos casos de estudio. Primeramente, el retorno al pensamiento mágico, esta vez en el contexto occidental, por parte de los artistas del Arte del siglo XIX y XX. Este caso de estudio sirve como ejemplo de creadores que sí quieren ir más allá de la vertiente estética, queriendo dotar a sus obras de significados y poderes profundos, ya sea reflejando la influencia de varios grupos esotéricos como la Teosofía y el ocultismo, como por medio de la interacción con entidades espirituales. Todo esto ayuda a debatir si las intenciones del artista son respetadas –compartidas o rechazadas–

por las instituciones museísticas o académicas. El segundo caso de estudio aborda, en el contexto actual, cuestiones de patrimonio inmaterial y de la lucha de muchos pueblos por mantener aspectos sagrados de su cultura, como el idioma, la danza y el canto en sistemas políticos postcoloniales inestables. Esta vez gira en torno al estudio de la etnia garífuna y la dificultad de mantener sus elementos identitarios debido al desplazamiento forzado de estas comunidades, causa de una lógica articulada entre imperialismo, racismo, despojo territorial, de recursos naturales y las lógicas y dinámicas del capitalismo avanzado. Las ceremonias, fiestas y tradiciones orales garífunas se transmiten de generación en generación, generalmente por parte de las ancianas, pero esta transmisión se encuentra en peligro a raíz de migraciones económicas, discriminación, y ausencia de la lengua garífuna en el sistema escolar.

En el tercer punto se plantea la desacralización en la época actual de globalización, qué actitud posiciona al museo y al espectador respecto a la obra de arte y su significado. Este apartado se centra en argumentar cómo el espectador ha mantenido una postura sacralizante en cuanto a seguir los valores de la sociedad actual, que promueve las visitas a los museos y colecciones. Sin embargo, se trata de descubrir hasta qué punto el foco de estas visitas, comúnmente organizadas y centradas en las obras de arte y los monumentos más conocidos, no es más que consumo de entretenimiento cultural, en cuyo caso habría poco interés por descubrir su significado. Así mismo, se trata de argumentar cómo los museos han reservado para sí la autoridad de primar la apreciación estética por encima de la espiritual. A causa de una malinterpretación académica de los objetos sagrados, podrían haber distorsionado su significado original y perpetuado sus orígenes modernistas al no proporcionar una correcta interpretación de la obra expuesta, labor que dejan a cargo del visitante. Esto, a su vez, permite plantear dudas a si el arte y el museo tienen la capacidad de compartir las creencias “primitivas” y rituales, así como derribar las barreras culturales que les separan de ellas.

Estado de la cuestión

Para este estudio se han usado fuentes muy diversas temáticamente, por tanto, este apartado se centrará en los textos principales. El primer aspecto del trabajo ha girado en torno a los estudios más significativos sobre el debate antropológico en relación con el primitivismo en el arte, el concepto de patrimonio cultural como reflejo de los ideales de una época y la articulación de los museos a partir del siglo XIX. La mayor parte teórica de este apartado proviene de *The Anthropology of Art: A reader* (2006), editado por Howard Morphy y Morgan Perkins, junto con escritos de Clifford James y Arthur Danto, con los cuales se puede examinar la relación entre el arte tribal y el moderno, al mismo tiempo que se puede ofrecer una perspectiva antropológica y cultural sobre la concepción del primitivismo en el arte. En este aspecto, la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York “*Primitivism*” in 20th century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern* (1984-1985) permite un mejor acercamiento a la desacralización, descontextualización y desconocimiento de los objetos tribales en el contexto museístico.

En el primer caso de estudio se plantea la relación entre arte y espiritualidad heterodoxa siguiendo la línea de pensamiento del círculo de Ámsterdam, Tessel M.

Bauduin o Marco Pasi, reflexionando la influencia de la teosofía, el ocultismo, la espiritualidad y su conexión entre lo sagrado y la creación artística. Bauduin ha estudiado cómo el arte moderno ha perdido su contenido religioso o espiritual debido al descuido y rechazo de muchos curadores y críticos de arte. Sin embargo, se tratan varias exposiciones contemporáneas que han recuperado la religión y la espiritualidad en el arte. En los años sesenta André Breton y Marchel Duchamp organizaron *Surrealist Intrusion in the Enchanters Domain*, una de las mayores exposiciones sobre surrealismo que enfatizaba temáticamente la espiritualidad heterodoxa, pero la base de todas ellas fue *The Spiritual in Art: Abstract Art 1880-1985*. En adelante, se analizan demás exhibiciones, como *Traces du Sacré* (2008), o recientemente, *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (2018) en el CCCB.

El segundo caso de estudio se centra en el patrimonio inmaterial garífuna, sobre el cual se reflexiona que puede ser visto como una forma de arte sacro. Francesca Randazzo Eisemann explora los imaginarios sociales garífunas, las canciones y el estado de resistencia en el que se encuentra esta cultura. Mark Anderson analiza los diferentes significados de “negro” en relación con los garífunas en Honduras, y Martha Flores Recinos trata la importancia del matriarcado en la cultura garífuna en términos de ancestralidad y resistencia. Sobre los orígenes de la diáspora garífuna, las manifestaciones artísticas y los rituales sagrados, Alfonso Arrivillaga Cortés y Rogério Haesbaert examinan las migraciones garífunas, su relación con la memoria colectiva y los conceptos de desterritorialización en relación con las comunidades indígenas. En cuanto a la espiritualidad, Augusto Pérez Guarnieri estudia los diferentes bailes sagrados que se usan como herramientas de fortaleza y prácticas espirituales. Para el estudio relacionado con la conservación del territorio y patrimonio garífuna, se ha seguido la reflexión sobre la concepción de patrimonio cultural de Kepa Fernández de Larrinoa.

El tercer, y último apartado, sirve como punto de conexión con los temas tratados previamente; se enfoca en el papel de las instituciones museísticas y la evolución de la postura del espectador frente a la obra de arte. El discurso parte de la reflexión de François Mairesse sobre la relación del museo con lo sagrado, y la desacralización de piezas religiosas de Occidente estudiada por Emilio Ruiz de Arcaute Martínez. Por otro, la crítica del arte y la industria cultural, la “desartización” del arte de Theodor W. Adorno y las incógnitas sobre la comercialización del arte y la pérdida de autenticidad en la producción artística. Sobre la experiencia del visitante, José Jiménez trata el paso de la contemplación estética de la obra a la participación e intervención en la creación de esta, lo que ha acabado con el vínculo íntimo hacia la obra para convertirse en consumo cultural. En relación con esto último, es importante el concepto de “canibalismo cultural” de Dean MacCannell, para examinar, entre otros, la unión del patrimonio cultural con la industria capitalista, y cómo afectan estas relaciones a las comunidades indígenas. Un ejemplo muy ilustrador es el tratamiento que el moái Hoa Hakananai’a ha recibido por parte del Museo Británico, a través del cual Matías Cornejo González reflexiona sobre la desacralización de las obras sagradas al ser expuestas por grupos que no comparten su significado. Este ejemplo lleva al punto final, que sigue la línea de Cynthia Freeland en temas como las barreras culturales entre el arte moderno y el primitivo, las consecuencias de la incursión de las obras en el mercado de masas y la falta de un sistema de creencias compartido.

1. La pieza desacralizada como objeto de colección

Lo que era arte, sagrado, mágico o apotropaico en otras civilizaciones y culturas, ha sido tradicionalmente etiquetado como artefacto o arte primitivo a causa de la descontextualización ejercida al entrar a formar parte de los circuitos de arte occidentales. Estos objetos perdieron su categoría en detrimento de estudiarse como artefactos funcionales, objetos de prestigio o marcadores de estatus, quedando relegados a un pedestal para la contemplación estética. Así que esta concepción del objeto –que para su cultura creadora era un elemento ritualista o ceremonial que albergaba diferentes poderes– quedaba limitada a la visión de objeto artístico. En otras palabras, esta inexistencia de una creencia compartida promovió su influencia e inspiración estética, lo que dio paso no solo a la pérdida de su significado y uso, sino también al interés por descubrir las intenciones del propio creador.¹ De esta manera, su apreciación estereotipada, causa de una fascinación exótica, conllevó su posterior desacralización.

Los objetos etiquetados como “arte” a menudo se eliminaban de su contexto cultural y se juzgaban según los estándares y las categorías occidentales. En un sentido evolutivo, se decía que los objetos etnográficos eran anteriores a las grandes “tradiciones artísticas” de la civilización occidental. Si era arte, entonces era “arte primitivo”. Como objetos de cultura material, se consideraba que tenían un papel funcional en la sociedad en su producción, independientemente de las categorías establecidas por la historia del arte occidental. Como resultado, el arte llegó a ser visto en Occidente como una categoría que no tenía igual en la mayoría de las sociedades. Donde abarcaba obras de otras culturas, se las apropió y las subordinó a la historia del arte europea y americana. El mercado del arte parecía formar parte de los supuestos de la historia del arte occidental que catalogaban ciertos objetos como arte primitivo. Pero también participaba en el proceso de creación de valor que transformaba algunos objetos de la categoría de artefactos a obras de arte.²

Dado que el valor artístico de un objeto devenía del aprendizaje institucional, al igual que la capacidad de razonamiento y disfrute espiritual, la desacralización de las obras de arte de otras culturas tiene que ver con la consolidación de la idea de patrimonio cultural de los estados occidentales, que buscan un pasado común y la confrontación entre lo civilizado y lo primitivo. Coincidió la propagación de una interpretación social de darwinismo biológico que extrapolaba la teoría evolutiva a la de las sociedades y culturas

¹ A pesar de que la concepción del arte que se dará en Occidente se acabe convirtiendo en algo así como el referente para el estudio de demás obras artísticas, esto no supone la inexistencia de sistemas de valoración estética en otras culturas. Sobre esta cuestión, según Sergio Martínez Luna «La presencia de un régimen de regulación del juicio y la valoración estética no se da solo en Occidente. Existen innumerables ejemplos etnográficos de ello en las sociedades complejas del islam, la India, China o Japón, donde se han configurado sólidas teorías estéticas lejos de la influencia de la modernidad occidental.» En Luna, Sergio Martínez, 2012, p. 176.

² Howard Morphy y Morgan Perkins señalan la problemática que supusieron las acciones en el mercado del arte para los responsables de los museos etnográficos; desde el punto de vista de estas instituciones, «el mercado sacó los objetos de sus categorías originales como tipos funcionales de artefactos y los colocó en el pedestal del arte. Estos artefactos luego compitieron con coleccionistas privados a través de casas de subastas. Los objetos de arte fuera del presupuesto de adquisición de los museos etnográficos se desviaron a manos de coleccionistas privados o se dirigieron a las galerías de los museos de arte, que a su vez los vieron bajo una luz ambivalente.» En Morphy, Howard y Morgan Perkins. «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice.», 2006. p. 8.

humanas. Una de las consecuencias del hermanamiento de la interpretación evolutiva de la historia de las sociedades y sus diferencias con el espíritu racionalista y la cultura nacional burguesa fue el surgimiento de un concepto progresista, emisor de imágenes de la cultura occidental presentadas bajo los sellos de modernidad, cultura y civilización. Por ello, a lo largo del siglo XIX, el museo poco a poco se centró en tratar de distinguir entre los diferentes tipos de alteridad; la promoción de los museos de historia, ciencias naturales, arte, arqueología y etnografía contribuyó a la configuración de la identidad europea, entendida como moderna y occidental.³

Esta noción surgió en el siglo XIX, momento en que confluían en Occidente los principios de la Ilustración, la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y los conceptos de progreso y evolución. El resultado de esta confluencia fue la ideación de la expresión de patrimonio cultural, fuertemente asociada a, entre otros, la glorificación de la ciencia, la consolidación de los Estados-nación y la escenificación de pautas culturales “civilizadas” en Occidente en contraposición a las “primitivas” no occidentales. De igual manera, la idea de expresar el patrimonio cultural siempre ha estado muy relacionada con temas similares: exaltación de la ciencia y sus resultados; consolidación del Estado-nación; representación simbólica de la historia y el pasado nacional; la comprensión burguesa de la palabra “cultura” como sinónimo de gusto, distinción, sofisticación, placer y emoción, y el contraste entre los patrones culturales “civilizados” occidentales y los patrones culturales “primitivos”.⁴

El término “primitivo” ha sido una cuestión central para el estudio antropológico. Muchos antropólogos estudiosos del arte han señalado su connotación negativa: esta inquietud tiene que ver con el pasado teórico de la disciplina, cuya concepción de las culturas indígenas contemporáneas era que representaban estadios primitivos en la evolución de las culturas occidentales. “Primitivo” implica una falta de desarrollo y sofisticación que no parece relacionable con el término “arte”, logro del cual se relaciona con el alcance de una cultura a los más altos niveles de progreso. Sin embargo, la dificultad para definir una rúbrica general para un rango de objetos producidos por culturas que durante mucho tiempo han sido entendidas en términos de indígena, tribal, o no occidental, indica tanto la necesidad de categorizar objetos de culturas dispares como los peligros de estas generalizaciones. El arte Moderno occidental y la antropología tienen relaciones complejas con los objetos producidos por diferentes culturas, así como la relación entre arte y artefactos.

Algunos museos, como los de antropología y etnografía que se abrieron en las metrópolis europeas y norteamericanas en el siglo XIX y principios del XX, se preocupaban por retratar la alteridad como si fuera una consecuencia inevitable y predecible del desarrollo evolutivo de la historia humana, trazando una línea conceptual

³ Vale la pena señalar que el logro de una percepción compartida de identidad es un evento que va de la mano con el descubrimiento e identificación de diferentes límites geográficos temporales para definir diferentes formas de alteridad. En este caso, el museo no sería un lugar trivial que asegure la preservación del patrimonio cultural, sino una fórmula o marco conceptual que permita la interpretación temporal y espacial de la existencia de un patrimonio cultural –occidental y civilizado– de fuerza única, diferente y superior. De esta manera, el museo etnográfico se organizó para presentar a los “otros” prehistóricos que aun vivían en el siglo XIX.

⁴ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 8.

única entre el hombre primitivo y el hombre civilizado; entre pueblos y culturas con y sin estados. Es decir, separaron lo que consideraban cultura espontánea o popular de la cultura de grupos socioeconómicos destacados. Así, la situación colonial creó un “otro” étnico, primitivo o tribal fuera de Occidente. Desde entonces y hasta el día de hoy, las ideas sobre la cultura, el patrimonio cultural y los museos han cambiado mucho, pero al principio se adhirieron al etnocentrismo, a una actitud apologética de la cultura y la sociedad occidental respecto al resto.

Los antropólogos del siglo XIX querían reconstruir la historia humana sobre la base de que las diferencias culturales entre diferentes sociedades correspondían a diferentes grados de progreso evolutivo, desarrollo tecnológico y acumulación de conocimiento, lo que creían que significa diversidad de idiosincrasias culturales. La teoría evolutiva, la Ilustración, el espíritu revolucionario y el desarrollo industrial llevaron consigo el concepto de una cultura estancada en el cultivo del conocimiento, la tecnología y el ingenio, así como la colección de objetos de conocimiento y cultura. Se concibió que el patrimonio cultural pertenece a la humanidad, en el sentido de que sus elementos eran joyas y tesoros por conservar. Se consideraba patrimonio a aquellos elementos de la cultura que testimoniaban el genio del hombre en su camino ascendente hacia la civilización. Frente al acervo cultural de las élites sociales (materialidad monumental, antigüedad, valor estético, creatividad artística individual) se contrapuso el “analfabetismo” y la “barbarie” de los indígenas y aborígenes, así como el “atraso” de las clases populares y la gente común, siempre de forma anónima y colectiva.⁵

Por su parte, el modernismo vio la diversidad de formas culturales como una licencia para innovar. Esto se asocia a menudo con la retórica de “liberar” al artista de los grilletes de la tradición. El modernismo percibió las obras inspiradoras del “arte primitivo” como ejemplos de una estética universal, pero al mismo tiempo expresó sus propios supuestos para explicar su naturaleza emancipadora: el arte primitivo expresó las energías espirituales fundamentales y primordiales del hombre sin limitación en la tradición académica, llegando incluso a asociarse con el arte de los niños y los dementes. Esta tensión entre el enfoque vanguardista modernista del arte de otras culturas y el enfoque antropológico sigue siendo un tema recurrente en los debates sobre la interpretación y exhibición del arte.⁶ Aunque el enfoque de la antropología se ha alejado de la evolución, todavía existe una tensión entre la visión vanguardista de que el arte habla por sí mismo y acepta interpretaciones universalistas y la perspectiva antropológica que requiere un contexto interpretativo indígena.⁷

Por esta razón, la clasificación de las obras de arte por el mundo de arte occidental no supone un criterio relevante para definir la categoría del arte no occidental, aun si

⁵ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 8.

⁶ En los Estados Unidos, el antropólogo del arte pionero Franz Boas estaba interesado en cuestiones de forma en su análisis del arte no europeo. Creía que el estudio del arte tenía el potencial de revelar patrones históricos y relaciones entre grupos, pero se oponía fundamentalmente a la evolución simplista. En su libro *Arte primitivo* (1927) afirmó que el tratamiento de este tema se basaba en dos principios que debían guiar todos los estudios sobre la vida de los pueblos primitivos: uno era la igualdad de los procesos mentales en todas las razas y todas las formas de cultura; por otro lado, considerar el fenómeno cultural como resultado de hechos históricos.

⁷ Morphy, Howard y Morgan Perkins, «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice. », 2006, p. 4-5.

hubiese una superposición de las obras de arte que pueden incluirse. El criterio que se ha usado para incluir piezas de sociedades no occidentales bajo la rúbrica europea del arte es de mayor relevancia para la historia del arte occidental que para la comprensión del significado de estos objetos en su propio contexto cultural.⁸ Se ha dado así un proceso por el cual la categoría occidental del arte se ha ido expandiendo y absorbiendo el arte de otras culturas de manera selectiva. Ya que durante gran parte del siglo XX predominó esta categorización del arte no europeo como “primitivo”, el paradigma dominante para exhibir el arte primitivo lo subordinaba a la influencia de las obras de los artistas euro americanos y consideraba las obras como objetos de contemplación estética independientemente de su contexto cultural.

Los pintores primitivistas del siglo XIX habían apreciado los estilos occidentales prerrenacentistas por su “simplicidad” y “sinceridad”, así como por su vigor y poder expresivo, cualidades que estos artistas extrañaban en el arte oficial de su época, que se basaba en modelos clásicos y académicos. Cuanto más apreciaba la sociedad burguesa el virtuosismo y la delicadeza de los estilos de salón, más ciertos pintores comenzaron a valorar lo simple e ingenuo, e incluso lo tosco y crudo, hasta el punto de que, a fines del siglo XIX, algunos artistas primitivistas habían llegado a alardear de esas artes no occidentales que llamaban “salvajes”. Utilizando esta palabra con admiración, la empleaban para describir prácticamente cualquier arte ajeno a la línea grecorromana del realismo occidental que había sido reafirmada y sistematizada en el Renacimiento.

Dadas las connotaciones actuales de “primitivo” y “salvaje”, puede que nos sorprenda descubrir qué arte identificaron estos adjetivos para los artistas de finales del siglo XIX. Van Gogh, por ejemplo, se refirió a los estilos cortesanos y teocráticos de los antiguos egipcios y los aztecas de México como “primitivos”, y caracterizó incluso a los maestros japoneses que reverenciaba como artistas “salvajes”. Gauguin usó las palabras “primitivo” y “salvaje” para estilos tan diferentes como los de Persia, Egipto, India, Java, Camboya o Perú.⁹ Décadas antes de que la escultura africana u oceánica se convirtiera en asunto de interés para los artistas, las artes exóticas definidas como “primitivas” por la generación de Gauguin eran admiradas por muchas cualidades que los artistas del siglo XX apreciarían en el arte tribal; sobre todo, una fuerza expresiva considerada ausente de las fases finales del realismo occidental. Sin embargo, a excepción del interés de Gauguin por la escultura de las islas Marquesas y de la Isla de Pascua, ningún artista del siglo XIX demostró ningún interés artístico serio por el arte tribal, ya sea oceánico o africano.

En París, el término “art nègre” (arte negro) comenzó a usarse indistintamente como “arte primitivo”. Aparentemente, esto redujo el alcance del significado a algo así como el arte tribal. Pero como un término que debería haberse reservado solo para el arte africano, de hecho, se empleó de manera tan vaga que también identificó universalmente al arte oceánico. No fue hasta la década de 1920 que el japonés, el egipcio, el persa, el camboyano y la mayoría de los otros estilos no occidentales dejaron de llamarse “primitivos”, y la palabra pasó a aplicarse principalmente al arte tribal, para el cual se convirtió en el término genérico estándar. Sin duda, los estilos precolombinos como el

⁸ Morphy, Howard y Morgan Perkins, «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice. », 2006, p. 13.

⁹ Rubin, William, 2006, p. 131.

azteca, el olmeca y el inca continuaron llamándose primitivos (y los artistas no siempre distinguieron entre ellos y el arte tribal). Pero esto era una incoherencia y ahora debería reconocerse como tal.

Durante las últimas dos décadas (desde la década de 1980), algunos comentaristas han criticado las palabras primitivo y primitivismo como etnocéntricas y peyorativas, pero ningún otro término genérico propuesto como reemplazo de “primitivo” ha resultado aceptable para los críticos, y ni siquiera se ha propuesto ninguna para “primitivismo”. Que el término primitivismo sea etnocéntrico es cierto, y lógicamente, no se refiere a las artes tribales en sí mismas, sino al interés occidental y la reacción a ellas. El primitivismo es, pues, un aspecto de la historia del arte moderno, no del arte tribal.¹⁰ En este sentido, la palabra es comparable al francés “japonisme”, que no se refiere directamente al arte y la cultura de Japón, sino a la fascinación europea por ellos. La noción de que “primitivismo” es peyorativo, sin embargo, solo puede resultar de una mala interpretación del origen y uso del término, cuyas implicaciones han sido totalmente afirmativas.

Sin embargo, para el público burgués del siglo XIX, si no para los amantes del arte del siglo XX, el adjetivo “primitivo” ciertamente tenía un significado peyorativo. Ese público consideraba cualquier cultura fuera de Europa, o cualquier arte fuera de los parámetros de las Bellas Artes y los estilos de salón –lo que significaba todo el arte no occidental y algo de arte occidental–, inherentemente inferior. En la medida en que los “fetiches” de los pueblos tribales eran conocidos, se los consideraba extravagancias, sin instrucción, de bárbaros. De hecho, los objetos tribales no se consideraban arte en absoluto. Reunidos primero en gabinetes de curiosidades, las máscaras y las esculturas de figuras (junto con otros materiales) se conservaron cada vez más durante el siglo XIX en museos etnográficos, donde no se hacían distinciones entre arte y artefacto. Dado que los artefactos se consideraban índices del progreso cultural, el creciente dominio de las teorías darwinianas solo podía reforzar los prejuicios sobre las creaciones tribales, a cuyos creadores se les asignaba el último peldaño de la escala evolutiva cultural.

Que el arte tribal influenció a Picasso y a muchos de sus colegas de manera significativa es incuestionable. Pero es igualmente cierto que no provocó ningún cambio fundamental en la dirección del arte moderno. Es decir, dio más testimonio de la empresa de los artistas, que sirvieron como puntos de partida para su imaginaria. Al igual que los grabados japoneses que fascinaron a Manet y Degas, los objetos primitivos tenían menos que ver con reorientar la historia de la pintura moderna que con reforzar y sancionar los desarrollos que ya estaban en marcha.¹¹ Pero, aunque más “testigos” que “modelos”, las esculturas eran sin duda modelos hasta cierto punto. De ahí que, si bien en un principio fueron elegidos por su afinidad con los objetivos del artista, una vez en el estudio, los objetos tribales asumieron un papel dual y ejercieron cierta influencia.

La tendencia modernista a interpretar ciertos signos en el arte tribal de formas ajenas a las culturas primitivas –atribuir a sus significantes significados del siglo XX– es solo una de las muchas formas en que respondemos al arte tribal de forma etnocéntrica. Bajo interpretación hay otra: en la medida en que ciertos artistas modernos saborearon

¹⁰ Rubin, William, 2006, p. 132

¹¹ Rubin, William, 2006, p. 134

los objetos tribales únicamente por su belleza plástica, los desvincularon del papel simbólico y taumátúrgico central de su lugar en la matriz de la cultura primitiva.¹² La falta de familiaridad con el contexto cultural de los objetos tribales es solo uno de los muchos factores que condenan al artista moderno a verlos fragmentariamente. Los aspectos más literales de esta fragmentación incluyen el hecho de que los objetos tribales a menudo llegan a Occidente incompletos. Una máscara, por ejemplo, puede ser despojada de su “barba” o tocado, así como de otros atavíos simbólicos. Las máscaras se ven, además, aisladas de los trajes de los que formaban parte. Del mismo modo, los disfraces son “fragmentos” de la danza, que a su vez es un “fragmento” de un rito más extenso. Pocos artistas que apreciaban el arte egipcio o japonés sabían más sobre su propósito o su contexto cultural que sobre África, Asia u Oceanía. Este etnocentrismo es función, no obstante, de una de las mayores virtudes del modernismo: su singular aprobación de las artes de otras culturas. El Occidente moderno no es la primera sociedad en valorar el arte de otras culturas, pero es la primera en conocer la gran cantidad de diversas culturas que no están en consonancia con sus propias tradiciones recibidas, y la primera en juzgar simultáneamente un gran número de culturas ajenas cuyos sistemas de valores son mutuamente contradictorios.¹³ Su consecuente apropiación de estas artes ha investido al modernismo con una vitalidad particular que es producto de un cruce cultural fertilizado.

Una visión que aborda de manera más completa la desacralización y descontextualización de los objetos tribales es proporcionada por varios autores en su análisis de la exposición del MoMA “*Primitivism*” in *20th century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984-1985)¹⁴, con los curadores William Rubin y Kirk Varnedoe. Howard Morphy y Morgan Perkins ven la exposición como un catalizador para la discusión antropológica sobre temas relacionados, entre otras cosas, con el estudio de las culturas como entidades limitadas en un mundo cada vez más globalizado. El texto introductorio de Rubin hacía comparaciones basadas principalmente en similitudes visuales o de naturaleza especulativa, es decir, el impacto que un artista puede recibir al estar expuesto a una amplia variedad de temas u objetos. No todas estas conexiones son hipotéticas, ya que es sabido que Picasso estaba muy familiarizado con el trabajo de muchos artistas africanos desconocidos. En cualquier caso, el anonimato de estos fabricantes está garantizado porque los coleccionistas y artistas occidentales preferían estos artículos para representar la cultura, cuando no ideas sobre la cultura y la cualidad de sus emociones proyectadas. Así, el aprecio por la cualidad y la habilidad se convirtió en la premisa básica para elevar una amplia variedad de objetos inconexos a la categoría de “arte primitivo”, y se acostumbró a asociar esto con el desprecio por sus significados indígenas.¹⁵

¹² Rubin, William, 2006, p. 136

¹³ Rubin, William, 2006, p. 136

¹⁴ The Museum of Modern Art; Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Art. *Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 1984. Exhibition catalog. / MoMA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907> [Accedido el 25 de febrero de 2023].

¹⁵ Morphy, Howard y Morgan Perkins. «Primitivism, Art, and Artifacts. », 2006, p. 126.

En su libro *Primitive Art in Civilized Places* (1989), Sally Price sitúa este debate en el contexto etnográfico del arte para demostrar cómo las categorías occidentales del arte interfieren e influyen en el entendimiento de los objetos producidos en contextos culturales diferentes. El hecho de que la cultura material de países no occidentales fuera categorizada en un inicio como primitiva en las colecciones de museos refleja cómo el sistema de arte occidental ha reinterpretado los objetos según sus propias categorías, aun cuando estos provenían de culturas que ya tenían una larga tradición artística propia. En su caso, tanto Arthur C. Danto como James Clifford abordaron la cuestión sobre la base de la misma exposición del MoMA. La muestra abarcaba grupos “tribales” de África, Oceanía, América del Norte y el Ártico.¹⁶ Muchas de las piezas mostradas habían sido robadas, tomado “prestadas” por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misionarios o marineros. Al mismo tiempo, estos objetos se convirtieron en curiosidades, especímenes etnográficos y grandes creaciones de arte. En esta exposición se entremezclaban con las obras de maestros europeos como Giacometti o Picasso (Fig. 1 y 2). Ante la pregunta *¿Cuál es primitiva?* (Fig. 3) se encontraban ejemplos primitivos junto a piezas de arte moderno. La dificultad de contestar esa pregunta pretendía hacer que el observador se replantase su concepto de primitivismo. Estas construcciones de emparejamientos resultaban para Danto más un bien un paso atrás en la comprensión tanto del arte primitivo como del arte moderno: si estas culturas exóticas fueron capaces de producir objetos indistinguibles de las obras de arte creadas por algunos de los artistas más elogiados de nuestra cultura, o no eran tan primitivas o no estamos tan avanzados como pensábamos. Nada obstaculizaría más seriamente el entendimiento del arte primitivo o moderno que estos emparejamientos y las preguntas que parecían plantear.¹⁷

Este despliegue de parejas era fortuito y equívoco. Ciertamente, Picasso había coleccionado objetos primitivos y dotado a los rostros de las “Señoritas de Aviñón” la estética de las máscaras africanas. Pero las connotaciones de carácter primitivo presentes en su obra apenas se debían acercar a las de los creadores de las máscaras, para quienes tenían su propio significado dentro de las transacciones mágicas tribales. No se trataba de “tomar prestadas” formas exóticas, ni de un vínculo establecido entre lo primitivo y lo moderno. El caso de Picasso nos hablaría de “afinidades”, “influencias” o “prototipos” y relaciones similares en nombre de la apreciación del arte. Los visitantes participaban así del juego de semejanzas ante estas similitudes sinsentido, coaccionados por la manipulación museológica que los encargados de la exposición habían construido. Danto señala el desconocimiento sobre el arte primitivo, sobre si es correcto tratarlo como arte, a pesar de qué tan bellos sean sus objetos. Al mismo tiempo, no se sabe si existe suficiente paridad de propósito y contenido entre todas las culturas identificadas como “primitivas”

¹⁶ El término tribal denota un tipo de sociedad (y arte) que no se puede definir claramente. El concepto de tribu tiene sus raíces en la proyección occidental y la necesidad administrativa, y no en ningún rasgo esencial o conjunto de características. El término ahora se usa comúnmente en lugar de primitivo en expresiones como el arte tribal. De esta manera, la categoría designada es producto de taxonomías occidentales históricamente condicionadas. Aunque el término fue originalmente impuesto, todavía es aceptado por algunos grupos no occidentales; el estatus tribal es en muchos casos el territorio estratégico más importante para la identidad. El uso de las palabras “tribu” y “tribal” refleja el uso común y sugiere tergiversaciones sistemáticas del concepto.

¹⁷ Danto, Arthur, 2006. p. 148.

que justifique su agrupamiento bajo una designación tan general. Este hábito de identificación es un ejemplo tan vívido del imperialismo cultural como lo fue el concepto de orientalismo desde el siglo XVIII hasta llegar a los procesos de descolonización, según articuló sobre todo Edward Said en *Orientalism* (1978).¹⁸

Siguiendo la línea de Danto, se puede especular que los fines que sirven estos objetos no son estéticos, sino que deben existir en un universo de fuerzas, poderes, dioses y magia con los que ponen en contacto a sus usuarios. De este modo, sí existiría una posible “afinidad” con algunas obras occidentales como los iconos bizantinos, en los que se creía que los santos no estaban tanto representados como en realidad y misteriosamente presentes. Este concepto de presencia contrasta significativamente con la manera distante de representación que anima una gran parte del arte occidental.¹⁹ De esta manera, el arte primitivo no está pensado para las audiencias o las colecciones, son objetos rituales pensados para participantes y celebrantes, no para ser señalados en un museo. Desde el punto de vista de Danto, teniendo en cuenta que las culturas no occidentales no contarían con el mismo concepto de arte, considerar estos objetos como obras de arte podría encajarlos en una categoría errónea. Esto no impide su apreciación estética, pero centrarse solamente en este propósito estaría en desacuerdo con su razón de ser. En este caso, la desacralización viene de nuevo porque el arte de otros contextos culturales no se estudia como debe. Se podría decir que si estos objetos son obras de arte o no, realmente no tiene importancia, ya que pueden ser arte a la vez que sirven un propósito mágico, pues ese “arte” en el que se encuadran no tiene porqué responder a las exigencias de la categoría occidental. Su pérdida de significado se debe precisamente al intento de ubicar estas piezas bajo una etiqueta que, al no contemplar sus poderes y significados, las priva de todos ellos. Por esta razón, Danto cree que el ambiente propicio para estos objetos en nuestra cultura es la “caja de cristal” de un museo etnográfico, donde aguardan en una especie de aislamiento que resalta su peligrosidad nativa. Debido a que únicamente sabemos tratar estos objetos como artefactos o adornos, son toscamente manipulados para ajustarse a nuestro propio concepto artístico: como objetos caros o, más comúnmente, objetos que cumplen con los requisitos formales habituales, lo que permite a los curadores violentar objetos que no tienen nada en común simplemente porque pueden ser lo suficientemente similares para ser considerados elementos bien diseñados.²⁰

En el caso de Clifford, señala como alrededor de 1910, Picasso y demás artistas repentina e intuitivamente reconocen que los objetos “primitivos” son, de hecho, un “arte” poderoso. Coleccionan, imitan y se ven afectados por estos objetos. Incluso cuando su propio trabajo no está directamente influenciado, parece extrañamente una reminiscencia de las formas no occidentales: «Lo moderno y lo primitivo conversan a través de los siglos y continentes.²¹» Estas afinidades miden qué tan profundamente está formado el entendimiento de Picasso sobre los principios de la escultura tribal y refleja su identidad espiritual con los pueblos tribales. El modernismo se presenta así como una búsqueda de “principios informativos” que trascienden la cultura, política e historia. Debajo de este

¹⁸ Danto, Arthur, 2006, p. 148.

¹⁹ Danto, Arthur, 2006, p. 148.

²⁰ Danto, Arthur, 2006, p. 149.

²¹ Clifford, James, 2006. p. 150

generoso paraguas, lo tribal es moderno y lo moderno es más ricamente, más diversamente humano. Sin embargo, según el principio de la “limitación de posibilidades”, Clifford reconoce que la invención, aunque muy diversa, no es infinita; el cuerpo humano será representado y estilizado de un número limitado de formas. Por lo tanto, a priori no hay razón para afirmar evidencia de afinidad (en lugar de mera semejanza o coincidencia) porque se puede reunir una exposición de obras tribales que parecen impresionantemente “modernas” en estilo, pero al mismo tiempo se podría hacer una colección igualmente llamativa que demostrara marcadas diferencias entre los objetos tribales y los modernos.

Las características que más a menudo conectan estos objetos son su “conceptualismo” y “abstracción” (pero una lista muy larga de similitudes que incluye “magia”, “ritual”, “materiales naturales”, etc.). El abstractismo y el conceptualismo son, por supuesto, comunes en el arte del mundo no occidental, pero decir que comparten el rechazo del modernismo a ciertos proyectos naturalistas no implica algo necesariamente parecido a una afinidad. Una de las razones que nos hace caer en la descontextualización de las obras no occidentales es que subestimamos la variedad de su pintura y escultura. Dado que es menos probable que apreciemos las diferencias de culturas o cosas que no nos son familiares entre sí que aquellas con las que estamos familiarizados, notamos algunas similitudes entre ellos, lo cual en realidad es solo una diferencia general. Entonces, cuando se habla de una escultura africana u oceánica, por ejemplo, uno inevitablemente ignora la rica diversidad que realmente se encuentra en ese tipo de arte, para enfocarse en aspectos que nuestras esculturas no tienen en absoluto. La similitud tribal y moderna en esta lógica es entonces una ilusión óptica: una medida de las diferencias generales en los modos artísticos que dominaron Occidente desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX.

En realidad, el “tribalismo” seleccionado en la exposición para parecerse al modernismo es en sí mismo una construcción diseñada para cumplir la tarea de la semejanza. En ninguna parte, sin embargo, la exposición o el catálogo subrayan una cualidad más inquietante del modernismo: su gusto por apropiarse o redimir la otredad, por constituir artes no occidentales a su propia imagen, por descubrir capacidades “humanas” universales, ahistóricas. Su tarea aquí es simplemente producir un efecto de semejanza. En esta exposición, un mensaje universal, *Afinidad de lo tribal y lo moderno*, se produce mediante una selección cuidadosa y el mantenimiento de un ángulo de visión específico. Las afinidades mostradas en el MoMA están todas en términos modernistas. Se muestra a los grandes artistas modernistas promoviendo “fetiches” tribales previamente menospreciados o simples “especímenes” étnicos al estatus de arte elevado, descubriendo en el proceso nuevas dimensiones de su potencial creativo.²²

El catálogo logra demostrar no una afinidad esencial entre lo tribal y lo moderno o incluso una actitud modernista coherente hacia lo primitivo, sino más bien nos sirve como ejemplo del poder del Occidente moderno para coleccionar el mundo. Esto nos lleva a concluir que el “arte” no es una categoría universal sino una categoría cultural occidental cambiante. El hecho de que, de repente, en unas pocas décadas, una gran clase

²² Clifford, James, 2006, p. 151-152

de artefactos no occidentales se haya redefinido como arte representa un cambio taxonómico que requiere una importante discusión histórica. No es de extrañar que la construcción de un rico género artístico, comenzando a escala mundial, llegue en un momento en que los pueblos tribales del planeta caían simultáneamente sujetos a la dominación política, económica y evangélica europea.²³ Sin embargo, en la exposición del MoMA no hubo lugar para tanta complejidad. Por supuesto, la apropiación modernista de productos tribales como arte no es simplemente imperialista; el proyecto implica demasiadas críticas duras a los supuestos coloniales y evolutivos. Sin embargo, el alcance y la lógica que subyace al “descubrimiento” del arte tribal recrea supuestos de hegemonía occidental arraigados en la época colonial y neocolonial.

Desde 1900, los objetos no occidentales generalmente se han clasificado como ejemplos de arte primitivo o etnográficos. Con anterioridad a la revolución moderna protagonizada por Picasso y al surgimiento simultáneo de la antropología cultural protagonizada por autores como Franz Boas o Bronisław Malinowski, estos objetos se clasificaban de diferentes maneras: como antigüedades, curiosidades exóticas y orientales, restos de pueblos primitivos, entre otros. Con el advenimiento del modernismo y la antropología del siglo XX, las figuras antes conocidas como “fetiches” se han convertido en obras de “escultura” o “cultura material”. Los objetos no occidentales se exhiben en las galerías de arte por sus cualidades formales y estéticas, mientras en los museos etnográficos se presentan en un contexto “cultural”. La consideración del contexto, “cuestión de antropólogos”, podemos ver, fue un tema que se dejó de lado en la exposición; pareciera que el trasfondo cultural no fue necesario para una adecuada evaluación y análisis estético, ya que, supuestamente, la buena obra de arte, la obra maestra, es universalmente reconocible. Pero se ha hecho evidente que los propios pioneros del modernismo sabían poco o nada del significado etnográfico de estos objetos. Así, lo que fue suficientemente bueno para estos artistas fue suficientemente bueno para el Museo de Arte Moderno. En esta relegación de lo tribal o primitivo a un pasado que se desvanece o a un presente conceptual ahistórico, la empresa modernista reprodujo categorías etnográficas comunes. De esta manera, la apreciación estrictamente visual de los objetos tribales supuso su inevitable y sistemática desacralización.

²³ Clifford, James, 2006, p. 154.

2. Casos de estudio

2.1. La espiritualidad moderna y el rechazo secular

Completamente aislado de todo contenido subjetivo, el arte moderno fue despojado de cualquier significado religioso o espiritual durante el siglo pasado, como ha estudiado, por ejemplo, Tessel M. Bauduin, debido al descuido de muchos historiadores del arte y curadores. El rechazo del lenguaje espiritual también en la crítica de arte, y la historia de su subyugación en el siglo XX, se deriva de los imperativos del modernismo que han limitado su influencia vital sobre los artistas. Los orígenes de la espiritualidad más proclive a posturas heterodoxas se encuentran en el siglo XIX y en Occidente; lo espiritual y lo secular surgieron simultáneamente como dos alternativas interrelacionadas a la religión institucionalizada en la modernidad euroamericana.²⁴ La principal contradicción del concepto de espiritualidad es que se la considera universal y asociada a conceptos de identidad nacional. La espiritualidad como categoría moderna surgió en la segunda mitad del siglo XIX debido a importantes cambios: como tal, es parte de la globalización del siglo XIX, la profunda integración política, económica y cultural del mundo. La representación a gran escala de la naturaleza espiritual –tanto la mística como la oculta, entendida como la esotérica– del arte moderno es un fenómeno relativamente nuevo, pero tras décadas de ausencia, la religión o “espiritualidad” ha vuelto al arte y a los museos, al menos en la medida en que lo muestran recientes exposiciones europeas contemporáneas. La base de todas estas exhibiciones se estableció en 1986 con la gran exposición *The Spiritual in Art: Abstract Art 1880-1985* organizada por el Museo del Condado de Los Ángeles y el Gemeentemuseum en La Haya (Kunstmuseum Den Haag).²⁵ Esta exposición, basada en el pensamiento histórico moderno sobre el arte y la religión aplicado desde la década de 1930, destacaba el papel de la religión en el arte moderno por primera vez a una escala tan grande.

Primeramente, el surgimiento de la espiritualidad está asociado a la ascendencia más conocida de secularismo, lo que el sociólogo Max Weber denominó desencantamiento. La modernidad europea puede entenderse como parte de lo que Mike King llama “historia interaccional”.²⁶ Esto significa que el proyecto de la modernidad, con todas sus ideas revolucionarias sobre nación, igualdad, ciudadanía, democracia y derechos, prospera no solo en las interacciones atlánticas entre Estados Unidos y Europa, sino también en las interacciones con las sociedades asiáticas y africanas que estaban entrando en la órbita de la expansión imperial. Los conceptos ilustrados de racionalidad y progreso no fueron simplemente inventados en Europa y aceptados en otros lugares, sino que fueron creados y difundidos durante la expansión del poder europeo, lo que implica una cuidadosa atención a los medios de universalización imperial. La espiritualidad fue vista como una búsqueda experimental y secular de la verdad, en oposición a la oscuridad y la jerarquía religiosa. Fue una búsqueda de la verdad frustrada tanto por el estado como por la iglesia, por lo que un factor importante en el surgimiento de la espiritualidad fue

²⁴ van der Veer, Peter, 2014, p. 5.

²⁵ *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, 1986. Exhibition catalog.

²⁶ van der Veer, Peter, 2014, p. 6.

que ofreció una alternativa a la religión institucionalizada, especialmente en cómo la espiritualidad se perfiló como una alternativa en Occidente al cristianismo eclesiástico.

En la segunda mitad del siglo XIX, se encuentra en el cristianismo, la religión de las potencias coloniales, intentos no de convertir a las personas al cristianismo, sino de encontrar la moral o espiritualidad universal en las demás tradiciones religiosas. Si bien la modernidad y la espiritualidad se consideran universales, se dice que Asia tiene una conexión especial con la espiritualidad.²⁷ A finales del siglo XIX, el descubrimiento de las tradiciones orientales suscitó un gran interés en Occidente: el concepto de espiritualidad desempeñó continuamente un papel central a lo largo de la historia contemporánea en la defensa nacionalista de la civilización hindú, lo que condujo a la reocupación por parte de los movimientos religiosos indios del discurso occidental sobre la “espiritualidad oriental”, de tal manera que la traducción de las tradiciones hindúes a la “espiritualidad” supuso su transformación sustancial. En 1785, el orientalista Sir Charles Wilkins tradujo por primera vez el *Bhagavad Gita*, parte del *Mahabharata*, a un idioma occidental al que llamó *Bhagavad Gita, or Dialogues of Kreeshna and Arjoon*. La publicación de esta obra supuso un punto de inflexión a partir del cual los intelectuales y artistas occidentales reconocieron la importancia y complejidad del pensamiento religioso y espiritual de otras culturas, que hasta entonces todavía se consideraban primitivas y, por tanto, superadas. La fascinación por la India y todo Oriente, despertada en la Europa de la época, estuvo íntimamente asociada a un interés por el mundo medieval propio del Romanticismo. Así, durante más de un siglo, Oriente y la Edad Media proporcionaron puntos de referencia básicos para el pensamiento simbólico.²⁸

Junto a la secularización de la conciencia en el liberalismo, el socialismo y también en la ciencia del siglo XIX, se pueden encontrar movimientos que se extienden en muchas partes del mundo en busca de una espiritualidad universal ajena a cualquier tradición en particular. La medida en que la espiritualidad se convirtió en un sello distintivo de la modernidad occidental se demuestra mejor en su relación directa con el arte abstracto, cuya penetración permitió que la psicología y la cosmología convergieran, dando lugar a un renovado interés por el lenguaje simbólico que adquirió posteriormente una gran importancia.²⁹ Asimismo, la práctica de las bellas artes a principios del siglo XXI estuvo profundamente moldeada por las revoluciones ideológicas que marcaron el comienzo del siglo XX. Históricamente, el concepto de espiritualidad se volvió cuestionable después de la Ilustración, y su eventual rechazo como lenguaje interno dejó un vacío en el que se sumergió la psicología freudiana y de Jung. La influencia de grupos esotéricos como la Teosofía, la Antroposofía, Mazdaznan, Gurdjieff y otros quedó

²⁷ No existe un término equivalente a “espiritual” en sánscrito o chino mandarín (aunque hay palabras para “espíritu”), pero el término se usa cada vez más para vincular tradiciones discursivas como el hinduismo, confucianismo o taoísmo, ninguna de las cuales eran “ismos” antes del encuentro imperial. En Van der Veer, Peter, 2014, p. 13.

²⁸ Arola, Raimon. «Primera Parte: el mundo imaginal. Oriente y Occidente.», 2015, p. 24.

²⁹ La obra de Wassily Kandinsky es con diferencia la más conocida y también la que más exploró estos temas, tanto en su primera propuesta de arte abstracto en la segunda década del siglo XX como en su obra profesional en la Bauhaus. En diciembre de 1911, Wassily Kandinsky publicó *Über das Geistige in der Kunst* (“Sobre la espiritualidad en el arte”), en el que afirmaba que el objetivo principal del libro era despertar la capacidad de experimentar la espiritualidad tanto en las cosas materiales como en las abstractas. En Arola, Raimon. «Segunda parte: las formas. Kandinsky y la teosofía en el arte .», 2015, p. 115.

claramente reflejada en la historia del arte hasta la década de 1930. A finales de esa década, el Surrealismo tomaba un giro distinto hacia lo oculto.³⁰ El énfasis en la correspondencia, la mitología y la cosmovisión mágica facilitó la convergencia del surrealismo con el pensamiento oculto. El ocultismo tiene sus raíces en varios movimientos religiosos no ortodoxos, a menudo denominados con el término general “esoterismo occidental”, como la alquimia, la cábala cristiana y la teosofía, el rosacrucianismo, la masonería y el neoplatonismo. Para la primera generación de surrealistas, asociada principalmente con André Breton, la única plantilla contemporánea era la cultura tribal no occidental (“primitiva”).³¹ Se destaca que los surrealistas vieron el ocultismo como una alternativa al discurso científico y religioso, que pretendía facilitar el estudio del hombre y del universo.³²

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la búsqueda de un nuevo mito ocupó un lugar importante en la mente de autores como Breton, mientras que la dramática dicotomía entre los mitos bélicos negativos sobre la guerra y la destrucción y los mitos positivos sobre la curación y el renacimiento jugaron un papel importante en este desarrollo. Breton hacía un llamado mítico a la liberación de la mujer con el regreso de Melusina en *Arcane 17*, título que hace referencia a la decimoséptima carta principal de los Arcanos Mayores del tarot tradicional, presentada con la imagen de una joven diosa madre como símbolo de bondad y amor.³³ Esto no puede valorarse completamente en forma aislada del uso moderno del mito en el fascismo alemán, donde los ideales nacionalistas de heroísmo, hegemonía y racismo a menudo se construyeron con afirmaciones sexistas y típicamente masculinas, que los surrealistas rechazaron con vehemencia.³⁴ Sin embargo, fue la asociación entre creencias místicas y esotéricas de las décadas de 1930 y 1940 con los nazis –quienes usaron variaciones de las creencias teosóficas para sustentar su teoría de la supremacía aria– lo que provocó sospechas sobre

³⁰ Según la investigación de Alex Owen, que estudió la relación entre el ocultismo de 1880-1914 y la cultura moderna, el término "ocultismo" no conseguía definirse de manera precisa a fines del siglo XIX. Sin embargo, las diversas líneas asociadas o identificadas como ocultistas estaban unidas por una creencia común en la existencia de una realidad oculta que se encontraba más allá de nuestro mundo de los sentidos, tratando de expandir la conciencia a través del acceso y la manipulación de los poderes ocultos del universo. En Owen, Alex, 2004, p. 129.

³¹ Bauduin, Tessel M. «Magic in exile.», 2014, p. 133.

³² Los movimientos “ocultos” y “mágicos” que se desarrollaron desde la década de 1880 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial pertenecían por completo a la modernidad «fin de siècle». Aunque se ha prestado mucha atención a las implicaciones místicas y esotéricas del surrealismo francés en general y de la obra y las ideas de André Breton en particular, no existe una monografía o antología que aborde el surrealismo desde una perspectiva más amplia tanto en su aspecto transnacional, como su larga historia y política, desde los comienzos del dadaísmo en París hasta el período de posguerra. En Bauduin, Tessel M., Victoria Ferentinou y Daniel Zamani, 2018, p.8.

³³ A pesar de todo, en algunos casos seguimos encontrando usos no deseados de significados ocultos: Breton interpretó la carta de manera idiosincrásica, divorciándola de sus interpretaciones estándar que se podrían encontrar en fuentes ocultas e identificando a la Estrella con su verdadero amor y los personajes femeninos de la novela. Según Bauduin, esto demuestra que, a pesar de su gran interés por lo oculto, eligió eclécticamente la carta del tarot para sus propósitos, completamente subordinada a sus meditaciones poéticas personales sobre los misterios del amor. Esto no solo confirma la afirmación general de Bauduin de que el interés de Breton nunca fue algo más que interés, sino que también recuerda a la descontextualización de objetos, estética y significados de otras culturas por parte de artistas occidentales. En Bauduin, Tessel M. «Magic in exile.», 2014, p. 154.

³⁴ Bauduin, Tessel M. «Magic in exile.», 2014, p. 149.

lo que era espiritual.³⁵ De manera similar, el profesor Michael Tucker (Universidad de Brighton) argumenta que la sociedad occidental es la primera en reconocer que la historia y la política son la única base de nuestra existencia, y que cualquier aspecto espiritual significativo de la vida no es más que una remanencia reaccionaria de las irracionalidades del pensamiento anterior a la Ilustración.³⁶ Por esta razón, la representación de los surrealistas de una estructura compleja, desorientadora y marcadamente no occidental, además de estar llena de objetos de naturaleza supersticiosa, espiritual e incluso sagrada y religiosa, debe entenderse entre otras cosas, como un ataque consciente al retorno al orden racional patrocinado por el Estado en ese tiempo de posguerra.³⁷

Los orígenes exactos y la anatomía del rechazo secular de la espiritualidad se vuelven cruciales para penetrar los puntos ciegos de la modernidad, y el totalitarismo de la tradición religiosa occidental demuestra ser un tema clave. Este absolutismo, central en los tres monoteísmos occidentales (judaísmo, cristianismo e islam), prácticamente no existe en Oriente (hinduismo, budismo y taoísmo). Dado que la mente occidental secular conoce solo la religión occidental, una que ha eliminado sistemáticamente todas las formas de espiritualidad que “competían” entre sí, equipara la espiritualidad con fuerzas absolutistas o totalitarias opuestas a la libertad religiosa.³⁸ Pero, aun así, la modernidad no puede reducirse simplemente al triunfo de la ciencia sobre la religión con el avance del secularismo. Basado en la suposición de que lo divino queda relegado gradualmente no solo en la esfera privada sino también más allá de la conciencia del hombre moderno en general, la modernidad a menudo se presenta como la culminación de la creencia de la Ilustración en la racionalidad y el desarrollo teleológico hacia la secularización completa, lo cual lleva al concepto de “desencanto”. Esta narrativa es cuestionada actualmente por los académicos, quienes argumentan que la modernidad nunca estuvo desencantada en primer lugar: la modernidad implica un proceso de transición religiosa y reconfiguración conceptual sobre lo divino, pero esto no conduce necesariamente a una pérdida general de la fe.³⁹ Así, el lenguaje espiritual surgió de diferentes formas y en diferentes momentos a lo largo del siglo XX.⁴⁰

³⁵ King, Mike, 2005, p. 6.

³⁶ Tucker señala que la sociología de inspiración marxista y durkheimiana domina la discusión sobre cuestiones culturales en el arte. El arte que no está dedicado al derrocamiento del capitalismo ni al imperativo más reciente de salvar el medio ambiente es sospechoso, pero en la vida real el arte se ocupa de mil imperativos. Esto no es una demanda para abandonar cualquier imperativo o crítica existente, sino simplemente para añadir uno más: un reconocimiento de lo que Tucker ha llamado lo “vertical”, o lo espiritual. En Tucker, Michael, 1992, p. 10.

³⁷ Bauduin, Tessel M. «Arcanum 1947: Poetry, liberty, love.», 2014, p. 176.

³⁸ La cuestión más problemática en la conciencia secular es la identificación religiosa con “Dios”. Esta es una consecuencia natural de los monoteísmos que desarraigaron violentamente a sus antepasados (chamanismo y politeísmo) y controlaron la doctrina con terror. La mente secular occidental a menudo ignora que mientras la mitad de las religiones del mundo pueden ser teístas y asumir un lenguaje de un solo “Dios”, la otra mitad no es ni teísta ni politeísta. Si bien la guerra, el imperialismo, el patriarcado y la opresión interna parecen ser consecuencias universales de las sociedades agrarias, la autocracia religiosa no lo es: véase la diversidad religiosa del Imperio Romano y el crisol espiritual de la India (antes del advenimiento del monoteísmo islámico). Solo permitimos la ecuación entre “Dios” y la espiritualidad únicamente debido a las contingencias de la historia europea. En King, Mike, 2017, p. 11.

³⁹ Bauduin, Tessel M. y Henrik Johnsson. «Conceptualizing Occult Modernism.», 2018, p. 5

⁴⁰ Podemos repasar brevemente los contextos postseculares para mostrar cómo se manifiesta la espiritualidad en cada uno. Por ejemplo, la psicología transpersonal tiene sus raíces en Freud: junto con su materialismo reduccionista y antirreligioso se desarrolló la psicología arquetípica de Jung y la psicología

Aceptando un grado de generalización, de manera frecuente disciplinas como los estudios literarios y la historia del arte consideran que lo oculto es irrelevante para el análisis modernista de textos literarios u obras de arte, demasiado trivial para mencionarlo o simplemente no digno de una consideración seria. Los intentos de abordar directamente los problemas metodológicos inherentes al estudio del modernismo oculto son raros. El esfuerzo más efectivo hasta la fecha ha sido el trabajo del estudioso en esoterismo Marco Pasi, quien propuso un tipo de formas en cuatro partes en las que se puede expresar la relación de lo oculto con el arte. En primer lugar, en la obra de arte se reproducen símbolos ocultos; en segundo caso, la obra de arte se convierte en un objeto esotérico al nivel de un amuleto mágico o talismán. Si la obra de arte sirve como punto de partida para la experiencia espiritual, asume una función iniciática; finalmente, una obra de arte puede ser el resultado de una comunicación o experiencia supranatural, es decir, mediada.⁴¹ Las obras de arte del segundo tipo de Pasi funcionan como objetos mágicos, esto implica un proceso de recepción que depende de si el creador de tal objeto es visto por otros como poseedor de poderes extraordinarios o al menos tiene acceso a alguna forma de conocimiento de élite que le permite investir el objeto con propiedades mágicas. La pregunta, sin embargo, es qué sucede si una obra de arte que sirve para fines mágicos es percibida por el público como una mera obra de arte, ya que la línea de comunicación entre el artista y el público puede fallar fácilmente en cualquier dirección. Con Kandinsky, por ejemplo, es probable que la mayoría de los visitantes de los museos de hoy percibirían sus pinturas abstractas de esta manera, en lugar de representaciones de una realidad espiritual o metafísica, y el deseo de Kandinsky a que su arte aumentase la conciencia espiritual no sería necesariamente percibida por el público.⁴²

La interacción con entidades espirituales se ha considerado un tema delicado, dentro de un marco secular, racional y de post-Ilustración, se ha rechazado la idea de la existencia de tales identidades, considerado a aquellos que manifestaban interacciones con estos hechos como víctimas de la desilusión o la perturbación mental.⁴³ Sin embargo, un aspecto particular de la relación entre el esoterismo occidental y el arte es la idea de la inspiración artística mediante el contacto con lo sobrenatural. Artistas como Hilma af Klint defendieron haber actuado como médiums y entrar en contacto con seres espirituales y comunicarse con ellos. Estas experiencias tuvieron un profundo impacto tanto en el contenido como en la forma de su trabajo artístico, y es importante recordar que el cuerpo principal de su obra abstracta entre 1906-1915, perteneciente al proyecto de *Pinturas para el templo* (Fig. 4, 5, 6), fue creado bajo las directrices sensoriales de seres espirituales superiores.⁴⁴ De hecho, estas pinturas fueron expuestas hace pocos años en el Museo Guggenheim de Nueva York bajo la exposición *Hilma af Klint: Paintings*

espiritual de Roberto Assagioli, ambos tempranos seguidores del nuevo psicoanálisis; el posmodernismo, por otro lado, permite el escepticismo sobre los principios del ateísmo mientras mantiene una profunda hostilidad continental hacia la metafísica (o la religión). Pero dentro de esto, es aceptable ser receptivo hacia la “teología negativa”, esa parte de la tradición cristiana ejemplificada por místicos como Eckhart. En King, Mike, 2017, p. 9.

⁴¹ Pasi, Marco. «Coming Forth by Night. », 2010, p. 107-108.

⁴² Bauduin, Tessel M. y Henrik Johnsson. «Conceptualizing Occult Modernism.», 2018, p. 15.

⁴³ Pasi, Marco. «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna.», 2014, p. 45.

⁴⁴ Pasi, Marco. «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna.», 2014, p. 48.

*for the Future*⁴⁵, en la cual se reconoce que las pinturas fueron generadas en parte a través de la práctica espiritista de af Klint.

Por otro lado, en muchas ocasiones las discusiones sobre los procesos creativos artísticos ocultos a menudo se centran en la mediación de la obra, generalmente para salvaguardar la autoría: una pieza de escritura automática creada en una sesión espiritual no se presenta en el canon literario bajo el nombre del espíritu, a pesar de que así lo defiende quién ha creado a partir de la guía espiritual. La Courtauld Gallery mostró el arte de la artista Georgiana Houghton y no el del “espíritu de Correggio” (Fig. 7), a pesar de que Houghton hubiese atribuido la autoría de la parte posterior del lienzo al pintor renacentista italiano.⁴⁶ Ya en su época, Houghton había decidido celebrar una gran exhibición en la New British Gallery en el 1871, pero quedó prácticamente en la ruina porque, incluso aunque atrajo la atención de algunos círculos espiritistas, no impresionó al mundo artístico y se vendió muy poco. La razón del fracaso de esta exposición no es difícil de determinar, porque en la escena artística de principios de la década de 1870, las pinturas creadas por Houghton bajo la dirección espiritual debieron ser objetos completamente extraños. Cabe destacar que Houghton, como artista, trató de llamar la atención sobre su obra tanto en los círculos artísticos como espiritistas de la época. Es muy significativo que no quisiera exhibir sus obras en organizaciones espiritistas, sino en una galería de arte, lo que demuestra su deseo no solamente de obtener reconocimiento espiritual sino también un reconocimiento de su obra como producto artístico.⁴⁷

De la misma manera, en 1960-1961, André Breton, junto con Marcel Duchamp, organizó una de las principales exposiciones internacionales sobre surrealismo en la Galería D'Arcy. Titulado como *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, presentaron el surrealismo como el surgimiento de una variedad de movimientos mitológicos, esotéricos y espirituales. Con un énfasis temático en la espiritualidad heterodoxa, el programa reafirmó el compromiso colectivo con los temas esotéricos y místicos que ya habían sido desarrollados en el *Second Manifeste du surréalisme* (1929) de André Breton. Aquí, Breton expresó metafóricamente el objetivo principal del movimiento de encontrar un “punto supremo” en el que la dualidad del racionalismo cartesiano ya no sería vista como contradictoria, e incorporó su preocupación por el concepto de cambio social y cultural total con su amplio homenaje al alquimista parisino del siglo XIV Nicolás Flamel. El documento, que comenzó con la reiteración del ataque del movimiento a los valores burgueses de la familia, la iglesia y el estado, terminó con

⁴⁵ Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint> [Accedido el 19 de abril de 2023].

⁴⁶ Claudie Massicotte abre una discusión sobre el automatismo surrealista y su deuda con las prácticas espirituales, en la que argumenta que deberíamos apreciar la exploración del “inconsciente creativo” de los surrealistas más allá del psicoanálisis freudiano y reconocer que Breton y sus compañeros también estaban en deuda con la investigación psíquica: fue a través de la interacción con los poderes mediúmnicos que los surrealistas pudieron descubrir las complejas modalidades del inconsciente. Los orígenes se remontan al campo del ocultismo, específicamente al espiritismo del siglo XIX, y los intentos de los psíquicos de comunicarse con los muertos a través del automatismo. Pero mientras que los surrealistas reconocieron las raíces del automatismo en el espiritismo, autores como Roland Barthes y Maurice Blanchot, en sus estudios sobre cómo el surrealismo encontró eliminar la autoría y la escritura automática como un medio para liberar el texto y el lenguaje de las limitaciones de la mente consciente, ignoraron esta influencia. En Massicotte, Claudie, 2018, p. 23.

⁴⁷ Pasi, Marco. «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna.», 2014, p. 51.

un giro decisivo hacia la filosofía oculta y la analogía del surrealismo con los objetivos de la alquimia medieval.⁴⁸

Cabe señalar, sin embargo, que existe desconfianza en la palabra “espiritual”, que se refiere a la cualidad y el compromiso en el trabajo. Maurice Tuchman, curador de *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, nos dice que el trabajo pionero de Sixten Ringbom en la década de 1970 inició una reevaluación de esto supuestos, de manera que a fines de la década numerosos estudios abordaron la cuestión del interés de los artistas por el misticismo y el ocultismo.⁴⁹ Por otro lado, Alfred Barr, el primer director del Museo de Arte Moderno, tomó la historia del arte en una dirección diferente, ignorando la influencia espiritual obvia en la abstracción y enfocándose en cambio en el formalismo estético como una genealogía de influencia, o en el proceso pictórico. Clement Greenberg heredó y extendió este enfoque a los expresionistas abstractos estadounidenses, y durante décadas la historia del arte también ha reflejado este énfasis. No obstante, entre algunos reconocimientos se incluye *Paths to the Absolute* (2000) de John Golding, que reconoce explícitamente la influencia espiritual de Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still, al tiempo que evita el lenguaje espiritual abiertamente.⁵⁰

Bauduin centra su atención en varias exposiciones relacionados con lo espiritual, dos de las cuales se atienden a continuación: *Traces du Sacré* (2008) en el Centro Pompidou de París⁵¹ y *The Message: Das Medium als Künstler Kunst und Okkultismus* (2008) en el Kunstmuseum Bochum de Alemania.⁵² Según Bauduin, a pesar de que los curadores de *Traces du Sacré* se refirieron a la espiritualidad y a sus muchas interpretaciones diferentes en varios lugares, buscaron una alternativa y eligieron el término general de lo “sagrado”, algo que se utiliza para casi todo el campo de los estudios religiosos. Argumenta que, quizá los curadores, aunque dispuestos a fingir una demostración sobre la posición modernista respecto a la irrelevancia de la religión en el arte moderno, estaban al mismo tiempo tan profundamente infundados de sí que no se atrevían a arriesgarse a profundizar una investigación de formas religiosas.⁵³

Además de *The Spiritual in Art: Abstract Art 1880-1985*, solo hay una exposición comparable antes de *Traces du Sacré: Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, en el Schirn Kunsthalle de Frankfurt.⁵⁴ Ante la herencia de estas dos demostraciones, la necesidad de mantener la reputación del Centro Pompidou y la constatación de que *Traces du Sacré* era el primero de este tipo en Francia, se tomó la decisión de exhibir más de 350 objetos de más de 200 artistas. Esto mostró la necesidad de abarcar de los curadores, lo que se hizo aún más evidente mediante el uso de etiquetas

⁴⁸ Bauduin, Tessel M., Victoria Ferentinou y Daniel Zamani, 2018, p. 1.

⁴⁹ King, Mike, 2005, p. 3.

⁵⁰ Golding, John, 2000.

⁵¹ De Loisy, Jean y Angela Lampe, *Traces du Sacré*, 2008. Exhibition catalog / Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cdqqopo> [Accedido el 19 de abril de 2023].

⁵² Dichter, Claudia, y otros, *The Message: Kunst und Okkultismus / Art and Occultism*, 2008. Exhibition catalog. / Kunstmuseum Bochum. <https://www.kunstmuseumbochum.de/ausstellung-veranstaltung/details/the-message-das-medium-als-kuenstler-kunst-und-okkultismus> [Accedido el 19 de abril de 2023].

⁵³ Bauduin, Tessel M, 2010, p. 257.

⁵⁴ Loers, Veit. *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, 1995. *Exhibition catalog*.

amplias como sagrado y espiritual. En *Traces du Sacré* aparecieron los sospechosos habituales: Kandinsky, Malevich, Mondrian, Rothko, Beuys, Hirst, entre otros. Los curadores incluyeron el arte médium y fueron más allá de la pintura y de las bellas artes en sí mismas, como la fotografía y los medios mixtos, las artes escénicas, los artefactos populares y los objetos aborígenes. Como resultado, los pasillos finales estuvieron mucho menos concurridos. El catálogo era tan denso como lo fue la exposición, así como las reticencias de los curadores a ser específicos: los autores parecían tener diferentes interpretaciones de lo sacro, la espiritualidad, la religión en general, el misticismo, el ocultismo e incluso el arte.⁵⁵

Aparentemente, la ironía y la sátira son las únicas formas aceptables de tratar cualquier cuestión religiosa en relación con el arte “serio”, y a pesar de que los curadores de *The Message: Das Medium als Künstler Kunst und Okkultismus* intentaron hacer algo nuevo y desvincularse de la ironía, no tuvieron éxito. La exposición se centró en el arte marginal, especialmente en el arte mediúmnico, con obras pictóricas de médiums como Hélène Smith (1861-1929), Georgiana Houghton (1814-1884) o Hilma af Klint (1862-1944), pero según los curadores, la imagen de un artista cuya pintura está dominada por voces externas difería de la imagen tradicional de un artista.⁵⁶ Etiquetados como no autorreflexivos, ni reflexivamente considerados por los medios o convenciones artísticas, estos artistas se patologizaron aún más cuando los curadores sintieron que era importante señalar nuevas interpretaciones neurocientíficas a la audición de voces internas.⁵⁷ En casos como este, está claro que las ideas del artista no fueron compartidas, ya que en un movimiento que recuerda a la Ilustración de finales del siglo XIX, el pensamiento y la inspiración psicológica de los medios artísticos se replegaron por los curadores al cuerpo y la mente.

Una exposición que permite subrayar la longevidad e incluso la continua relevancia por el interés en el ocultismo y la formulación postbélica de la necesidad urgente de un nuevo mito y cosmovisión mágica, como el surrealismo, es *Jan Švankmajer: Naturalia*, en el Museo Kampa de Praga en el invierno de 2014-2015. Con las obras de artistas como Jan Švankmajer se ejemplifica la confluencia de los discursos del vanguardismo, el ocultismo, la mitopea y, en el caso particular de su obra “Fetiches de Cajón”, el primitivismo y el fetichismo. Cuando exhibió dos de estos en la exposición, Švankmajer los acompañó con una nota que revelaba que eran el resultado de un ritual idiosincrásico de inspiración primitivista: relacionó su obra con la fabricación ritual de objetos *minkisi minkondi*⁵⁸ del pueblo africano Bakongo (Fig. 8, 9), frecuentemente

⁵⁵ Bauduin, Tessel M, 2010, p. 258.

⁵⁶ Dichter, Claudia, y otros, 2008, p. 162.

⁵⁷ Bauduin, Tessel M, 2010, p. 259.

⁵⁸ En singular, *nkisi nkondi*, es un objeto que, con frecuencia, está formado por una figura humana equipada con una bolsa que contiene una serie de sustancias, como sugiere su denominación de “fetiche de uñas”, cuyo aspecto visual más característico suele ser una gran cantidad de clavos hundidos en él. El término se suele traducir inadecuadamente como fetiche, mientras en las lenguas bantúes, *nkisi* puede referirse a un espíritu, un amuleto, un tratamiento médico, una máscara, o ciertos individuos especialmente calificados. El concepto de “fetiche”, no obstante, trae consigo multitud de suposiciones previas sobre el fetichismo, derivadas de las especulaciones de la antropología del siglo XIX, que pueden no aplicarse a *nkisi*, pero tienden a oscurecer nuestra comprensión del fenómeno. Los *minkisi* (plural), son difíciles de estudiar porque son multitudinarios, secretos y costosos. El conocimiento de ellos debe adquirirse poco a poco, a menudo

etiquetados como “fetiches de uñas” o “fetiches de venganza” cuando se exhiben en contextos occidentales, junto con las nociones en parte inspiradas en las ideas freudianas del fetiche, y sobre el sacrificio y el ritual de George Bataille.⁵⁹ Švankmajer luego completó el estatus de los objetos como fetiches con un acto de violencia. Los fetiches de cajón de Švankmajer son ejemplos similares de objetos con un propósito mágico, pero la magia que actúa en ellos es menos simbólica y lúdica y adquiriría además una dimensión experiencial.⁶⁰

Así mismo, en el 2018 el CCCB presentó la exposición *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta*⁶¹, centrada en la influencia que las distintas tradiciones secretas han venido ejerciendo en el arte contemporáneo desde los años cincuenta hasta la actualidad. La muestra presentó una gran cantidad de obras cuya autoría abarcaba artistas tan dispares como Antoni Tàpies, Joseph Beuys, Ulla von Brandenburg, Goshka, Macuga, Kenneth Anger, el ocultista fundador de la antroposofía Rudolf Steiner, Alejandro Jodorowsky o Zush. Lo interesante de esta exposición fue mostrar cómo estas tradiciones han sido ignoradas en la historia del arte y la cultura como consecuencia de la influencia del pensamiento racionalista, pero muchos artistas contemporáneos han vuelto a interesarse por la alquimia, las sociedades secretas, las corrientes esotéricas o las filosofías orientales, la magia y demás, en algunos casos llegando a tener un impacto en la cultura popular. Corrientes como la alquimia, las sociedades secretas, la teosofía, la psicodelia y las filosofías orientales son consideradas como herramientas para establecer una conexión con una realidad más profunda y para adquirir conocimiento. Enrique Juncosa, comisario de la exposición, argumentaría que este renovado interés se debe a la insatisfacción e inquietud actual que se vive en el mundo, preocupado por cuestiones relacionadas con el terrorismo extremista, el colapso medioambiental, los populismos nacionalistas o los conflictos bélicos neocoloniales, junto con gran parte de un arte dominante sumamente aburrido porque carece de misterio alguno.

Con todo, la curaduría parece estar siguiendo un camino diferente e, instigada por *The Spiritual in Art: Abstract Art 1880-1985*, ahora se ocupa de la historia de la religión en general y del esoterismo occidental en particular. Hay ahora una reevaluación de las ideologías del modernismo, al menos en el arte, y esto parece estar relacionado con el hecho de que el discurso artístico ya no puede eludir el tema religioso, indiscutiblemente presente en el discurso político y social contemporáneo, especialmente desde acontecimientos como el 11 de septiembre y también en Europa.⁶² La prohibición formalista modernista sobre la religión, espiritualidad, lo sagrado, lo oculto, y otros, ha llegado a su fin. Esto quiere decir que los artistas no solo tienen la posibilidad de expresar y compartir sus creencias en estas corrientes, sino que los espectadores también tienen la oportunidad de aprender sobre ellas. Pueden abordar la obra desde diferentes puntos de vista, ya sea con fines mágicos u ocultos, para obtener una comprensión más profunda de

en forma de una iniciación extendida, pero únicamente en cantidades considerables revelan los principios de su composición y uso. En MacGaffey, Wyatt, 1987, p. 188.

⁵⁹ Noheden, Kristoffer, 2018, p. 198.

⁶⁰ Noheden, Kristoffer, 2018, p. 205.

⁶¹ Juncosa, Enrique, y otros. *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta*, 2018. Catálogo de exposición. / CCCB. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/la-luz-negra/228235> [Accedido el 19 de abril de 2023].

⁶² Bauduin, Tessel M, 2010, p. 262.

las creencias y las prácticas esotéricas, o simplemente seguir un interés histórico y explorar la genealogía de artistas con gustos en estos temas a través de las diferentes épocas y culturas. Además, también pueden analizar las derivadas antropológicas o sociológicas y las interacciones entre la religión, el arte, la cultura y la sociedad a lo largo del tiempo. En definitiva, la apertura en la representación de temas religiosos y espirituales en el arte permite a los espectadores y creadores tener una visión mucho más amplia y completa del discurso artístico en la actualidad.

2.2. Patrimonio cultural inmaterial garífuna

Entre 1635 y 1675, al menos tres barcos españoles que transportaban más de un centenar de esclavos traídos de África naufragaron frente a las costas de Barbados y San Vicente, una isla del Caribe disputada entre Francia y Gran Bretaña.⁶³ El naufragio les permitió escapar y los sobrevivientes llegaron a la isla de San Vicente, donde fueron acudidos por los arawak-caribes. Así, se puede apreciar que, de la confluencia etnográfica entre las culturas africana, caribeña y arawak surgió la cultura ancestral representada por el pueblo garífuna (*karaphuna* o *garinagü*).⁶⁴ Los procesos de migración, desplazamiento forzado, liberación, pero sobre todo defensa territorial y acceso a la tierra como derecho básico a la vida marcaron el inicio del pueblo indígena garífuna. Conocidos como *black caribs*⁶⁵ o caribes negros, mostraron resistencia a los esfuerzos coloniales británicos en el siglo XVIII y organizaron un seguido de insurrecciones que resultaron en dos guerras. La Primera Guerra Caribe (1769-1773) comenzó posteriormente a la invasión británica del territorio caribe, y culminó en un tratado firmado por los líderes caribe, entre ellos el héroe nacional de San Vicente y las Granadinas Joseph Chatoyer “Satuye” (Fig. 10), y los británicos. El tratado fue más adelante roto por los británicos, lo que llevó a La segunda Guerra Caribe (1795-1797) y al asesinato de Chatoyer.⁶⁶ En 1797 fueron deportados por los británicos y enviados a la costa de Honduras, estableciéndose también en Belice, Guatemala y Nicaragua, reforzando así los patrones migratorios existentes.⁶⁷ En la década de 1950 y 1960 muchos garífunas no tenían claro qué había pasado con ellos, salvo que se les había obligado a salir su isla y habían sido abandonados cerca de Trujillo, desde donde fueron poblando la Costa Norte de Honduras.⁶⁸ Esta “nueva” etnia tiene su propio idioma, sistema de creencias, comida y métodos de cultivo ancestrales, bailes y canciones que unen su espiritualidad, y junto con los misquitos, lencas, tolupanes y mayas-chortís, los garífunas forman una de las principales etnias de Honduras.

⁶³ Flores Recinos, Martha, 2019, p. 35.

⁶⁴ Según la investigación de Davidson, en la segunda mitad del siglo XVII en esa isla, negros africanos provenientes de barcos de esclavos naufragados y esclavos que habían huido siguiendo la dirección del viento desde Barbados, gradualmente se cruzaron con los indios caribes nativos: así nació una nación. En Davidson, William V, 1983, p. 88.

⁶⁵ Anderson, Mark, 2010, p. 41.

⁶⁶ Welch, Christina y Niall Finneran, 2022, p. 189.

⁶⁷ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 71.

⁶⁸ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 72.

En el contexto de las comunidades nativas, el patrimonio cultural inmaterial, el patrimonio cultural material y el patrimonio natural no son entidades independientes, sino que están estrechamente relacionadas entre sí. Esto significa que la relación entre el conocimiento tradicional sobre el medio ambiente (también conocido como conocimiento ecológico tradicional), la lengua vernácula en el que se expresa y transmite dicho conocimiento, y los patrones culturales que regulan el uso y manejo del medio ambiente, son el mecanismo que permite mantener las unidades de paisaje y los sistemas ecológicos del planeta, al tiempo que es garante histórico de su biodiversidad. Los pueblos indígenas tienen la mayor diversidad cultural del mundo y existe un vínculo claro entre la diversidad cultural y la biodiversidad, ya que las comunidades indígenas ocupan nichos ecológicos valiosos desde la perspectiva biológica y la ecológica. Con la combinación de los factores anteriores, cuando se amenaza la integridad ecológica y el medio ambiente natural de los territorios ocupados por los pueblos indígenas, se pone en riesgo también su continuidad cultural. A su vez, existen contradicciones: si bien es cierto que las comunidades locales son las mayores propietarias de la diversidad cultural y biológica, también se ven cultural y políticamente desposeídas. Esto explica su precariedad contemporánea sin distinción de cuán mayor o menor sea la cantidad de recursos naturales que tenga a su alcance.⁶⁹

Como todos los pueblos indígenas, los garífunas conservan un conocimiento ancestral de conexión con la Madre Tierra, por lo que los territorios, las playas y los mares son como su vida, estaban allí antes de nacer y se quedarán después de su partida del mundo físico. Los pueblos garífunas se sienten parte de su territorio, no se sienten dueños de la tierra y no creen tener derecho a destruir lo que se les ha dado para proteger, cuidar, heredar y transmitir.⁷⁰ En este sentido, existe una fuerte presión hegemónica que obliga a las costumbres, creencias y arte garífuna a existir en un estado de resistencia en muchos aspectos.⁷¹ Posteriormente a su llegada a Centroamérica, los gobiernos republicanos reconocieron a los garífunas como habitantes de lo que llamaron «terra nullius», donde se dedicaron a la pesca, la caza y la agricultura como formas de subsistencia. En el año 1885, recibieron un reconocimiento jurídico por primera vez con las titulaciones de propiedad de las tierras de Santa Fe, San Antonio y Guadalupe, consideradas ejidos municipales. El título fue comunitario, según las costumbres del grupo étnico, y continuaron recibiendo diferentes títulos en favor de las comunidades desde entonces hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, en la década de 1990, los garífunas se enfrentaron a una contrarreforma agraria, establecida en la Ley de Modernización y Desarrollo del Sector Agrícola, la cual permitió la venta de las tierras. Por su parte, el artículo 100 de la Ley de Propiedad posibilitaba la anulación de los títulos comunitarios. A raíz de esto se promovió el activismo político garífuna con el referente en la creación de la Organización Fraternal Negra de Honduras (OFRANEH).⁷² En 1998, como

⁶⁹ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 13.

⁷⁰ Flores Recinos, Martha, 2019, p. 35.

⁷¹ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 80.

⁷² La OFRANEH no es el único movimiento activista garífuna en Honduras, pero sí el más antiguo. Fue fundada en 1978 como una federación del pueblo garífuna de Honduras y está comprometida con la protección y defensa de sus derechos culturales y territoriales, con el propósito de lograr su sobrevivencia como una cultura diferenciada. Entre sus actividades se encuentran la promoción de la reconstrucción y

resultado de la lucha de OFRANEH junto con la Confederación de Pueblos Autóctonos de Honduras (CONPAH) por la titulación y la demarcación de los territorios ancestrales, el Estado de Honduras tituló casi todas las tierras de las comunidades garífunas.⁷³ Bajo este marco legal, los garífunas continúan enfrentando políticas que promueven la comercialización, el acaparamiento y la individualización de las tierras comunitarias ancestrales.⁷⁴

En Honduras, los asesinatos de jefes indígenas en la defensa de sus tierras, incluidos numerosos dirigentes tolupanes, garífunas, lencas, chortís y pech, se encuentran entre los más denunciados ante la Fiscalía Especial de Etnias y Patrimonio Cultural.⁷⁵ Existe un vínculo entre el despojo territorial, la migración garífuna, y en las políticas de deportación y asilo, los dos aspectos principales del control fronterizo de los flujos migratorios del Triángulo Norte de Centroamérica (Honduras, El Salvador, Guatemala) en el período actual.⁷⁶ El vaciado de las comunidades es el resultado de un esfuerzo consciente del Estado hondureño para impulsar proyectos estratégicos de carácter neoextractivista.⁷⁷ Esta lógica se ha extendido a otras comunidades, como la masacre de indígenas tolupanes y campesinos en el Bajo Aguán y el abandono de las comunidades misquitas en la provincia de Gracias a Dios.⁷⁸ Sin embargo, algunos encuentran en la defensa de su territorio otra forma de vincularse con sus ancestros al “dejar un legado a sus descendientes”, lo que los lleva a decidir radicarse definitivamente en la comunidad. Así, frente a los procesos de desterritorialización a través de la expropiación de tierras y el desplazamiento forzado, se han desarrollado procesos de re-territorialización con la creación de redes transnacionales y la recuperación de tierras, creando una dialéctica duradera de construcción de territorialidad.⁷⁹

La cultura garífuna destaca por su riqueza espiritual y mezcla de elementos indígenas y africanos. En la música, la danza y el arte garífunas la espiritualidad se expresa a través de la relación con los antepasados y los espíritus, de manera que, en este contexto, se puede ver el arte garífuna como una forma de arte sacro. La herencia tradicional garífuna considera a las mujeres como herederas (*alagân*); ellas mantienen los fundamentos de la propiedad comunitaria, en contraste con la noción de desarrollo de corte occidental. El surgimiento de estos procesos de “legalización” y registros

fortalecimiento del sistema de organización ancestral garífuna, impulsar la implementación de la educación intercultural bilingüe en la comunidad garífuna, la contribución al mejoramiento de las medidas sanitarias de la comunidad en el marco de su propia espiritualidad, y promover el derecho nacional e internacional para garantizar que se respeten y reconozcan los derechos de los pueblos indígenas y negros de Honduras.

⁷³ Según la legislación nacional y los convenios internacionales ratificados por Honduras (artículo 100 de la Ley de Propiedad y Convenio 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales), no es posible la compraventa de tierras dentro de un título comunitario. A pesar de la infraestructura legal internacional que “salvaguarda” los derechos de la población garífuna de Honduras sobre los territorios colectivos, estos han sufrido privatizaciones masivas. En Navarro-Lashayas, Miguel Ángel, 2021, p. 66.

⁷⁴ Flores Recinos, Martha, 2019, p. 38.

⁷⁵ Murcia, Rode, 2020, p. 75.

⁷⁶ Iborra Mallent, Juan Vicente, 2021, p. 48.

⁷⁷ Hale, Charles, 2011, p. 194.

⁷⁸ En ese sentido, es necesario considerar la articulación entre los procesos de expropiación de los recursos naturales y las prácticas de racismo, exclusión y segregación, como parte integral de un patrón de desarrollo, que, en el proceso de conformación de geografías extractivas, contribuye al borramiento de las territorialidades indígenas y negras.

⁷⁹ Haesbaert, Rogério, 2013, p. 11.

impulsados por el Estado han servido para privar los derechos de uso de la tierra, destinados a expropiar la propiedad de los garífunas e ignorar su herencia matrilineal.⁸⁰ Para el pueblo garífuna que mantiene su cultura, si se pierde la matrifocalidad y la espiritualidad, se perderá también el territorio y posteriormente el pueblo mismo, ya que los elementos icónicos garífuna (comida, religión, lengua, danza y música) se activan políticamente como señas de identidad. La cultura garífuna fue reconocida por la UNESCO como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” en 2001 por iniciativa de la comunidad garífuna de Belice, y en el 2008 como Patrimonio Cultural Inmaterial.⁸¹ Este reconocimiento confirma el hecho de que se trata de una cultura activa, lo cual no quiere decir que reagrupe físicamente sus miembros, pero está claro que son susceptibles de ser conectados a través de un conjunto de significaciones imaginarias. A nivel ontológico-sociológico, las formas culturales ilustran cómo la sociedad garífuna se auto representa, percibe, hace inteligible y experimenta el mundo, acciones que sugieren un componente de “imaginario” que requiere mayores estudios.

Este reconocimiento refirió sobre todo a sus manifestaciones artísticas, la música, el canto y la danza: entre el pueblo garífuna se mantiene vivo en la memoria *Yurumein*, nombre que designa a la isla de San Vicente como el lugar en el que vivieron hace siglos, antes de ser expulsados en 1797 hacia la isla de Roatán (Honduras).⁸² Este también es el título del canto entonado por las mujeres durante el exilio, y actualmente, la tonada es considerada como el himno –*Bufanidira Yurumei Tageira Wayunagu*– de la nación garífuna. Esta canción, que marca la partida, acompaña las conmemoraciones en las comunidades extendidas por el caribe en América Central y es fundamental para su función cohesionadora.⁸³ Los versos de sus canciones sugieren un sentido de pertenencia y los comienzos de la diáspora, y a pesar de que el garífuna ha sido una lengua ágrafa hasta finales del siglo XX, es muy probable que el canto haya sido uno de los principales “contenedores” de la memoria cultural, reflejado en el ejemplo de esta canción. *Yurumein* podría ser un referente de la memoria de un evento que sucedió hace más de dos siglos, y con este ejemplo es posible mostrar cómo el canto permite que se preserve tal evento durante varias generaciones, trascendiendo los límites de la memoria comunicativa. En otras palabras, la función del canto puede ser tan trascendente como la escritura en lo que refiere a términos de memoria, así como ser una parte constitutiva de la memoria colectiva.⁸⁴ Este canto, que también sirve de himno en la cultura garífuna, es uno de los elementos que se transmite de manera oral de generación en generación, y al mismo tiempo se considera parte sagrada de las comunidades ya que permite la conexión con la diáspora. Por esta razón, las migraciones forzadas y la separación de las comunidades con sus líderes y guías supone una situación de creciente desacralización del canto y, en consecuencia, despoja a la cultura de uno de sus elementos identitarios más sagrados.

⁸⁰ OFRANEH, 2017. <https://ofraneh.wordpress.com/2017/04/27/honduras-220-anos-de-resistencia-y-la-sobrevivencia-de-la-matrifocalidad-del-pueblo-garifuna/> [Accedido el 26 de abril de 2023].

⁸¹ Unesco en español. *La lengua, la danza y la música de los garífunas*. <https://www.youtube.com/watch?v=oNvmMQ1aX9Q> [Accedido el 3 de mayo de 2023].

⁸² En Davidson, William V, 1983, p. 88.

⁸³ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 69.

⁸⁴ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 73.

En la cultura garífuna, el canto es una práctica verdaderamente discursiva, ya que involucra no solo al autor sino también a la comunidad: es fácil de implementar y reasignar, especialmente porque a menudo tiene una especie de coro como respuesta donde todo el grupo, incluida la audiencia, se une, haciendo eco, energizando la voz del individuo y convirtiéndola, de hecho, en una voz colectiva.⁸⁵ Los cantos son cotidianos y, tradicionalmente, obra de las mujeres, que escriben sobre eventos individuales, pero también sobre temas que son colectivos e importantes para el grupo.⁸⁶ Las canciones cuentan todo lo que es propio de la vida social o personal, están impregnadas de simbolismo y en este pueblo pueden ser consideradas como el género más importante de la cultura tradicional garífuna, siendo evidencia para la construcción de una representación propia sobre el mundo social que distingue al grupo.⁸⁷

El reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial por parte de la UNESCO en 2003⁸⁸ supuso un gran empuje para las formas de arte efímeras, como la danza, que, hasta ese momento, no habían contado con un respaldo institucional o legal a nivel nacional o internacional.⁸⁹ En la comunidad garífuna, los cuadros de danza son lugares donde se socializan y aprenden también los cantos, dentro de un entramado cultural lleno de elementos identitarios, pero es también el lugar en el que se transmite y reproduce la sensibilidad y el sentido dentro de una forma cultural específica del grupo. Estos suponen una de las estructuras sociales que permite crear la unidad simbólica y cultural entre las comunidades geográficamente dispersas, porque uno de sus objetivos es conocerse con motivo de las ferias patronales: una generación se presenta bajo el papel de llevar o poseer el sentido del pasado y transmitirlo, y la siguiente generación no solo lo recibe, sino que lo reelabora, renueva y revitaliza.⁹⁰ La combinación de los grupos de baile en el marco de las ferias comunitarias es uno de los terrenos más fértiles para la consolidación de una gran comunidad, permitiendo cierta sincronía dentro de la reconstrucción y revitalización cultural.⁹¹

Entre las expresiones musicales garífunas se encuentra la *punta*⁹², el tipo de baile más conocido fuera de la comunidad garífuna, que involucra movimientos repetitivos de las caderas sobre la punta de los pies.⁹³ Así mismo, también se conoce el *hungú(hu)ngú*, *wanaragua*, *gunjaí*, *sambaí*, *wariní*, *chumba dügú*, *tira* y *chakaneri*, *bérusu*, *úyanu*,

⁸⁵ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 75.

⁸⁶ Están los géneros vocales como los *úyanu* o *uremu*, los cuales incluyen los *abeimahani* y *arumahani* para mujeres y hombres respectivamente, así como los contadores de *uragas* (cuentos) con versiones cantadas. En Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 79.

⁸⁷ Porter, Robert W, 1983, p. 64.

⁸⁸ UNESCO. «Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.» 2003.

⁸⁹ Santamaría Jiménez, Alicia, 2021, p. 113.

⁹⁰ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 81.

⁹¹ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 82.

⁹² Onda UNED. *Baile Punta Original con Tambores Garífunas desde la UCR, Costa Rica.* <https://www.youtube.com/watch?v=wyqB4cfNioE> [Accedido el 3 de mayo de 2023].

⁹³ Con relación a la *punta*, es el tipo de baile más conocido no sólo por ser el género más común, sino también por su comercialización a través del grupo musical *Banda Blanca* con *Sopa de Caracol*, en los ochenta, pero es necesario recalcar que dentro de la cultura garífuna sólo se baila *punta* cuando suena la *punta*: tradicionalmente, se baila en los novenarios y casamientos, como un ritual de fertilidad, y su nombre es una latinización del ritmo africano *bunda* (nalgas). En los últimos años este baile ha ido perdiendo su sacralidad al ser adoptado por personas no garífunas que ignoran su verdadero significado, adoptando y cambiando los movimientos de las nalgas y las caderas de manera sexualizada.

abamaínahanti, *arúmahani*, y *eremuna égi*.⁹⁴ No obstante, una danza destacable por su sacralidad y conexión artística con la espiritualidad es el *wanaragua* o *jancunú*, un baile ritual que se lleva adelante cada 25 de diciembre, 1 y 6 de enero, evocando la resistencia ancestral ante la avanzada de los conquistadores europeos en la isla *Yurumein* (San Vicente) durante el período etnogénico garífuna.⁹⁵ El baile consiste en una *performance* que agrupa una combinación de tambores, pasos de baile y cantos que recrean lo que consideran un baile “guerrero”.⁹⁶ En la medida en la que se profundiza la etnografía, aparecen palabras clave que permiten asignar al *wanaragua* un término polisémico relacionado con el *ethos* guerrero garífuna. El término se utiliza no solo para los géneros musicales, la participación de los tambores y danzantes ceremoniales, sino que también expresa la resistencia, el coraje y la sagacidad de los antepasados en la época colonial. Los bailarines *wanaragua* comienzan el ritual reuniéndose en la calle, con sus cuerpos completamente cubiertos con telas y sus rostros enmascarados en marcos de acero y mallas de alambre (Fig. 11, 12). Sobre sus cabezas llevan pañuelos cubiertos por un sombrero elaborado con una base de cartón, sobre el que se pegan papeles de varios colores y texturas, lentejuelas, espejos y objetos brillantes (Fig. 13). Sus vestidos van adornados con encajes y volantes, junto con capas que cubren los hombros y los brazos. Muchos colocan en la falda del vestido otras telas de diferentes colores y texturas hasta unos centímetros por debajo de la rodilla, donde atan *illaku* o *chinchines*, consistentes en cascabeles hechos de caracoles de mar cosidos a una pieza de tela, de la cual se forman dos lazos con los que se amarran la pantorrilla. La mayoría de ellos también usan medias largas que no dejan ver ni un centímetro de piel en las piernas. Del mismo modo, muchos otros usan guantes para cubrirse las manos, algunos con lana, algunos con encaje y la mayoría con algodón blanco. Cada *wanaragua* tiene un estilo diferente: girando la cintura, pateando en el aire, o moviendo la cabeza hacia un lado y los brazos hacia adelante como empujando el aire, mientras otros entran con un temblequeo seguido con un rulo de tambor, que cortan con un quiebre de cintura seguido de un golpe seco y simultáneo.⁹⁷ A pesar de que algunos territorios garífunas aún realizan estas representaciones con motivos festivos o de competición de danza, lo cierto es que debido al auge del turismo en las islas de Honduras y la pérdida de sus territorios ancestrales, muchas comunidades se han visto obligadas a subsistir por medio de comercializar con su cultura, de manera que en muchas ocasiones las representaciones musicales han perdido la razón sacra que motivaba su manifestación.

En todo caso, las agrupaciones de baile suelen estar dirigidas por mujeres y luego se les unen los hombres que las acompañan con la percusión, tradicionalmente asociada a ellos. Así mismo, en las fiestas, el tambor y el *siseró* (sonajeros fabricados de jícaros con mangos de madera) son el alma de este proceso. Los tambores todavía se tocan hoy

⁹⁴ Randazzo Eisemann, Francesca, 2019, p. 79.

⁹⁵ La tradición oral expresa que los hombres, cansados del abuso a sus mujeres por parte de los británicos, decidieron travestirse cubriéndose con vestimentas y máscaras. De esta manera, danzaban para atraer al enemigo, quién, engañado por la actuación de quienes supusieron mujeres caribes, era sorprendido y reducido. En Guarnieri, Augusto Pérez, 2021, p.3.

⁹⁶ Dagrinda City. #Wanaragua. <https://www.youtube.com/watch?v=b-QPh6TD43E> [Accedido el 3 de mayo de 2023].

⁹⁷ Guarnieri, Augusto Pérez, 2021, p.6.

en día, pero la escasez de materias primas y la fácil disponibilidad de instrumentos industriales han hecho que los instrumentos originales sean reemplazados gradualmente por instrumentos electrónicos, los cuales han ido cambiando significativamente los acordes de las obras primarias, y en algunos casos tratan de imitar los sonidos garífunas de otras regiones de América Central, dejando de lado la música autóctona.⁹⁸ Con todo, el sonido del tambor, el canto y la danza tienen efectos curativos y además son elementos que complacen a los *gubida*, espíritus de los ancestros que actúan como ayudantes en las ceremonias mortuorias para facilitar el contacto con los antepasados. El tambor no puede faltar una celebración garífuna, en la que la danza purifica el universo garífuna y de la fusión con la música el sujeto renace.⁹⁹

Los pueblos garífunas conservan como parte de su espiritualidad el *dügü* o *walagallo*¹⁰⁰, “danza de los gallos” (Fig. 14), en Nicaragua, que surgió del sincretismo de la espiritualidad *kalinagu* con el animismo practicado por los pueblos de origen bantú, además de algunas prácticas cristianas.¹⁰¹ Se trata de la principal ceremonia de la espiritualidad garífuna, donde se realizan ofrendas a los ancestros. En la mayoría de los casos, el objetivo principal de este ritual es curar a una persona que está gravemente enferma y con posibilidades de morir.¹⁰² El cuerpo de los vivos se vuelve un recipiente para los espíritus *gubida*, de modo que pueden seguir el ritmo del tambor como lo había hecho en vida. El conjunto instrumental y musical son fuente de salud y fuerza física, donde los tambores, el canto y la danza expulsan los malos espíritus y obtienen la curación del enfermo junto con la regeneración de la etnia.¹⁰³ En el corazón del ritual del *walagallo* se encuentra la danza *hamalijani*, que podría interpretarse como «apaciguamos a los familiares muertos».¹⁰⁴ Los objetivos del primer canto del *hamalijani* son la purificación y la limpieza, mientras en el segundo se sacrifican los gallos, que los participantes llevan en sus manos, subiéndolos y bajándolos mientras bailan:

Voy a agarrar los gallos en la mano para bailar con ellos.
Voy a limpiar mi guli (altar)
y lo voy a arreglar también.
El enfermo se va a curar
y todos quedaremos limpios también.¹⁰⁵

Sin embargo, hoy es difícil continuar realizando este ritual ya que muchas comunidades han perdido su lengua, religión y costumbres garífunas. La desacralización de sus profundos ritos espirituales como consecuencia de la migración forzada no sólo ha provocado la pérdida de estos elementos de identidad sino también el interés de los más

⁹⁸ En zonas como el Orinoco o Bluefields (Nicaragua), las manifestaciones artísticas en la actualidad escasean. Son pocos los grupos organizados para la revitalización de las tradiciones artísticas y carecen de un sistema de educación musical y danzaria que les permita alcanzar mejor calidad. Álvarez Arzate, María Dolores y Bayardo Gámez Montenegro, 2009, p. 109.

⁹⁹ Godfrey, Glenda, 2012, p. 19

¹⁰⁰ EstaSemana. *El "Walagallo" - Ritual Garífona (julio 2002)*. <https://www.youtube.com/watch?v=HGVvPVNtQII&t=277s> [Accedido el 3 de mayo de 2023].

¹⁰¹ OFRANEH, 2017.

¹⁰² Álvarez Arzate, María Dolores y Bayardo Gámez Montenegro, 2009, p. 107.

¹⁰³ Godfrey, Glenda, 2012, p. 19

¹⁰⁴ Godfrey, Glenda, 2012, p. 20.

¹⁰⁵ Godfrey, Glenda, 2012, p. 20.

jóvenes por la preservación de estos elementos, esta tradición y la creencia en el poder y la autoridad de sus ancestros. Para los garífunas, el culto a los antepasados es una base importante para lograr un equilibrio en sus vidas. En las comunidades hay *buyeis*, médicos espirituales responsables de determinar el origen de la enfermedad, al mismo tiempo que actúan como mediadores entre los espíritus de los antepasados.¹⁰⁶ La espiritualidad garífuna no es un aspecto aislado de la dinámica de la vida cotidiana, atañe a todo lo que le sucede a la persona, a la familia y a la sociedad en su conjunto. Es un todo, estabilidad emocional, salud física, prosperidad económica, seguridad alimentaria, armonía social, preservación de los recursos naturales. Cada uno de estos aspectos está conectado y relacionado con la vida espiritual.¹⁰⁷ La cosmovisión garífuna tiene como fin último la prosperidad común, plasmada en la relación armoniosa entre naturaleza, materia y espíritu: se incorpora a la filosofía popular de “Au buni – Bugia nuni” que significa “Yo por ti – Tu por mí”.¹⁰⁸ En los templos, diferentes unidades familiares van a mantener vivos los recuerdos de sus antiguos héroes a partir de la posesión de las almas de estos personajes (*aharis*), en la renovación de las guías espirituales (*buyei*), de los ayudantes (*ounagile*) y de los médiums (*ebu*). El *chugú* –el alimento para los ancestros– y el *dügü* –la danza ancestral– son la fuerza cohesionadora y afirmadora de identidad, siendo junto con *Yurumein* la impronta espacial de los eventos que forman parte de la construcción social del territorio que sus ancestros conquistaron y que aún habitan.¹⁰⁹

A nivel de organismos culturales, si bien muchos museos tribales y centros de arte indígena son vistos como infraestructuras culturales a través de las cuales influir positivamente en el desarrollo de las comunidades nativas, lo cierto es que el deseo de descolonización cultural de las comunidades indígenas y sus propuestas de emancipación aún dependen de la voluntad de los Estados que las gobiernan.¹¹⁰ En los últimos años, algunas comunidades han tratado de promover el turismo comunitario, un modelo reciente en países como Honduras, al que han visto como una oportunidad de salida a sus problemas socioeconómicos y territoriales. El turismo comunitario se basa en la participación y organización de la comunidad y, donde la población local, a través de sus estructuras organizativas, juega un papel protagónico en su control y gestión. De

¹⁰⁶ La conservación del *dügü* sin un fuerte sincretismo con el catolicismo, es una de las razones de la fortaleza cultural que mantienen. A la fecha, pocos pueblos indígenas del Istmo Mesoamericano han podido preservar sus culturas, especialmente sus prácticas espirituales, las cuales en su mayoría se han diluido aceptado los esquemas de las culturas occidentales impuestas y dominantes. En Flores Recinos, Martha, 2019, p. 36.

¹⁰⁷ Desde el punto de vista de la espiritualidad indígena, se entiende que existe una conexión entre todo lo que existe en el universo, de ahí la integridad de la cosmovisión indígena. La existencia del hombre como entidad material y espiritual es inconcebible fuera del contexto de una comunidad humana. Las comunidades y los seres humanos, como parte integral del universo, deben mantener una relación respetuosa y armoniosa con la Madre Tierra y todos los seres materiales y espirituales que la componen como única forma de alcanzar el buen vivir. La espiritualidad es el fundamento del conocimiento tradicional indígena, del cual se extraen los principios y valores para orientar las políticas y actividades de la comunidad. En Molina, Avelino Cox, 2016, p. 8.

¹⁰⁸ La espiritualidad garífuna es el eje horizontal en la dinámica de vida, basada en la cosmovisión de “Au Buni – Bugia Nuni”, expresada en la convivencia guiada por valores que promueven la solidaridad, el amor, la armonía, el perdón, el respeto, la unidad familiar, la resistencia y el espíritu de libertad. En Quevedo, Tesla, 2022, p. 1.

¹⁰⁹ Arrivillaga Cortés, Alfonso, 2011, p. 92.

¹¹⁰ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 15.

particular interés son las comunidades de East End y Chachahuate, ubicadas en el Monumento Natural Marino Archipiélago de Cayos Cochinos (MNMACC) en el Caribe hondureño. El MNMACC es un área protegida administrada por la Fundación Hondureña para la Protección y Conservación de Cayos Cochinos (Honduras Coral Reef Foundation o HCRF) bajo un acuerdo de manejo conjunto con el Instituto de Conservación Forestal.¹¹¹ El objetivo de la HCRF es proteger la biodiversidad marina y terrestre, respetando los estilos de vida y costumbres de los habitantes del archipiélago, especialmente los garífunas, ya que su cultura está relacionada con los recursos marinos. Estos se han degradado en la reserva debido al deterioro de los arrecifes de coral, la introducción de prácticas inapropiadas y el uso de nuevas tecnologías, reduciendo el nivel de vida de los residentes locales de acuerdo con la HCRF/Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID).¹¹² Las ciudades del East End y Chachahuate se vieron entonces obligadas a buscar una fuente alternativa de ingresos y visualizaron en el turismo oportunidades turísticas acorde a los atractivos de su territorio y cultura (arrecifes de coral, playas, arena blanca, expresiones artísticas garífunas), dando paso a emprendimientos turísticos. Es así, que, gracias a su peculiar riqueza antropológica, como las manifestaciones religiosas y sociales, el sincretismo, música y danzas folclóricas tradicionales, son hoy un importante atractivo que promueve el movimiento de muchos turistas nacionales y extranjeros.¹¹³

Con respecto al contexto institucional del turismo público en la República de Honduras, no existe un marco normativo específico, pero la Estrategia Nacional de Turismo Sostenible en su segundo objetivo prevé la inclusión de las comunidades locales y grupos étnicos en el proceso de desarrollo de las actividades turísticas, cuyo principal objetivo, según la Secretaría de Turismo y el Instituto Hondureño de Turismo, es promover el desarrollo armónico y la inclusión social, la sostenibilidad y la rentabilidad para satisfacer las necesidades de las localidades receptoras.¹¹⁴ Referente al marco legal para el turismo en Cayos Cochinos, el archipiélago fue reconocido como un área protegida en 1993, y en 2004 se estableció como monumento natural bajo el Decreto Legislativo 114-2003. Para el uso adecuado de los recursos del monumento marino se ha desarrollado un plan de manejo con la misión de lograr la sostenibilidad ambiental y el desarrollo humano en Cayos Cochinos a través de la participación de la población local, tanto en la gestión de los recursos de la región como en la toma de decisiones.¹¹⁵ Sin embargo, además del conflicto con el concepto estatal de la organización de las relaciones sociales, los pueblos indígenas se enfrentan actualmente a la comercialización de su cultura debido al auge empresarial asido al turismo cultural, que a su vez se atribuye el liderazgo y protagonismo del desarrollo local en el contexto de las sociedades indígenas.

En el campo del arte internacional, Rafael Murillo ha realizado numerosas representaciones teatrales en público, entre las que destaca *Louvabagu o El otro lado lejano* (Fig. 15, 16), en la que se cuenta la historia de la nación desde el punto de vista de

¹¹¹ Zúniga, Thania Vanessa Ramos, 2020, p. 708.

¹¹² HCRF/USAID, 2014, p. 60.

¹¹³ HCRF/TNC, 2008, p. 24.

¹¹⁴ SETURH/IHT, 2006, p. 30.

¹¹⁵ HCRF/USAID, 2014, p. 107.

la cosmovisión garífuna.¹¹⁶ Del mismo modo, El Ballet Folclórico Nacional Garífuna¹¹⁷, dirigido por Crisanto Meléndez, ha viajado por el mundo desde 1962, presentando la cultura y la historia de una manera única a través de la danza.¹¹⁸ A pesar de estas iniciativas y reconocimientos, la comunidad garífuna se mantiene en oposición a la colonización de sus creencias, sobre todo considerando que, como todos los pueblos indígenas de América, han sido acusados de prácticas demoníacas según la conquista católica y el discurso dominante. Aún con reconocimientos de gran envergadura como el de la UNESCO y el interés de los turistas generado por la cultura garífuna, la migración forzada y la apropiación territorial contribuyen a la erradicación de su identidad, lo que parece conducir a la desaparición de las danzas, canciones y música garífuna. Las artes y costumbres desarrolladas deben transmitirse a las generaciones jóvenes, lo que se ve obstaculizado por la desintegración de las comunidades debido a la destrucción de sus territorios. Asimismo, sus creencias, estrechamente relacionadas con la espiritualidad y la creación de identidades-territorio, se ven amenazadas no solo por las políticas de los Estados centroamericanos, sino también por una falta general de comprensión e interés por estudiar y promover estas prácticas religiosas y artísticas, ya que la falta de las oportunidades de aprendizaje en comunidades estables también alienta a los jóvenes a no compartir estas creencias. Para el turismo cultural, si bien la atracción de extranjeros puede parecer a primera vista una oportunidad de crecimiento económico en zonas habitadas por comunidades indígenas, estos beneficios pueden no materializarse para los residentes de estos territorios, y que empresas extranjeras decidan montar ahí sus propios negocios. Por esta razón, la cultura y el arte garífuna, profundamente espiritual, está atravesando un proceso de creciente desacralización de sus creencias y manifestaciones artísticas a nivel exterior, por las políticas extractivas, e interior, resultado de la separación comunitaria que provocan las mismas.

A pesar de todas las dificultades, los garífunas luchan por preservar su idioma, cultura y sistema de creencias, lo que les permite mantener su unidad, defender su territorio y continuar existiendo como pueblo originario.¹¹⁹ El sentimiento de pertenecer a múltiples comunidades e incluso de tener identidades distintas es común a cada individuo. Igualmente comunes son la devoción y la lealtad a los valores de la sociedad a la que se pertenece, así como el apego a la comunidad en la que se nace y crece, a su pueblo, al conjunto con el que se comparte un pasado, costumbres y saberes. Estos son rasgos culturales que pueden redefinirse en términos étnicos y analizarse en términos de una teoría de los imaginarios sociales. Las diferentes clases étnicas forman una unidad geológica en la que el pasado es la base del presente, y el recorrido garífuna está lleno de elementos primitivos y otros siempre nuevos, donde la estabilidad cultural contrarresta la dispersión geográfica.

¹¹⁶ Rafael Murillo Selva R. [*Secuencias*] *Loubavagu O El Otro Lado Lejano (I Y II Cuadro)*. <https://www.youtube.com/watch?v=qM60oH5U2NY> [Accedido el 3 de mayo de 2023].

¹¹⁷ Atadohonduras. *Ballet Folklorico Nacional Garifuna de Honduras en Feria de Corozal 2020* p6. https://www.youtube.com/watch?v=Klc2IVsQ_jo [Accedido el 3 de mayo de 2023].

¹¹⁸ Randazzo Eisemann, Francesca, 2021, p. 8.

¹¹⁹ Flores Recinos, Martha, 2019, p. 35.

3. La pieza desacralizada en la actualidad

Muchos objetos de culto han padecido un proceso de desacralización al ser trasladados de su lugar sagrado a un museo. Al ser exhibidas, estas piezas acostumbran a perder su valor sacro, religioso, mágico o espiritual, para apreciarse solamente en su vertiente estética e histórica. Las nociones sacras, en el sentido de un espacio sagrado reservado para la divinidad, pueden encontrarse sorprendentemente cercanas a los temas centrales de la museología. Así como el patrimonio inmaterial, lo sagrado se manifiesta a través de “las prácticas, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y habilidades, así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ellos”.¹²⁰ Numerosos museos se encuentran dedicados a las manifestaciones de lo sagrado, tanto porque sus colecciones provienen de espacios sagrados, como sepulcros o templos, o porque se relacionan directamente con el culto, a través de pinturas y obras religiosas, objetos rituales, entre otros. El propio mundo museal ha acostumbrado a representarse a partir de su conexión con lo sagrado, ya sea en forma arquitectónica, como se aprecia en el Museo Británico de Londres, en forma de templo, o a través de sus espacios y actividades.¹²¹

La comparación puede extenderse; tanto en el interior del edificio como mediante la relación de los conservadores con el objeto, se pueden apreciar indicios de una gran cantidad de medidas protectoras para preservar la pieza, reservas especiales o visitantes que testimonian una relación muy específica con los objetos, resueltamente separada de las turbaciones del mundo secular. Al mismo tiempo, también se observa una lógica museal en los lugares sagrados. Desde la antigüedad, el templo –entendido no sólo como iglesia sino también como mezquita o cualquier otro lugar de culto– ha resguardado colecciones en relación directa con la práctica del culto por medio de objetos ceremoniales, pinturas, esculturas o reliquias. La forma de peregrinación, una práctica conocida desde la antigüedad, a lugares como La Meca, Jerusalén o Santiago, desarrolló la costumbre de visitar estos lugares, de manera que estos mismos sitios, al menos desde el siglo XVII, han sido inducidos a realizar la catalogación de las colecciones en exhibición.¹²²

El campo museal y lo sagrado permiten tejer una cierta cantidad de enlaces; la museología no incluye la noción de lo sagrado de manera directa, de la misma manera que el museo, en gran parte, parece estar construido en oposición a esta lógica o, en todo caso, en paralelo a ella. No obstante, pareciera que el museo produce lo sagrado. Lo museal evoluciona según el tiempo y la sociedad de la misma manera que la sacralidad: fetiches que son quemados, la profanación de un templo y, alguna vez, su reutilización para otro culto, como se aprecia en el Panteón de Roma o Santa Sofía en Estambul, mientras que los objetos de culto son desacralizados o musealizados.¹²³

¹²⁰ UNESCO, 2003.

¹²¹ Mairesse, François, 2018, p. 17.

¹²² Una gran cantidad de santuarios actuales, todavía frecuentados por los peregrinos, están incluidos en la lista del Patrimonio Mundial y han desarrollado una actividad museal específica, como el Vaticano. En Mairesse, François, 2018, p. 18.

¹²³ Mairesse, François, 2018, p. 18.

Por lo que respecta a la relación de la religión con el museo –tanto como institución histórica o como edificio–, a primera vista, la sociedad distingue claramente las dos entidades, delegando su gestión a diferentes actores y bajo la autoridad de distintas administraciones. Sin embargo, mientras los museos se construyeron en gran medida en oposición al templo, lo opuesto también parece ser cierto: la iconoclasia de ciertos grupos religiosos también se ha ejercido especialmente sobre el patrimonio contenido en los museos y el desarrollo del poder religioso. Esto, al mismo tiempo, permite como resultado la sacralización de los antiguos lugares de culto convertidos en museo. Desde este punto de vista, se podría avanzar que el advenimiento del museo estaría revelando otra forma de religión.¹²⁴

En cuanto a la desacralización de los objetos sacros, en su origen muchos fueron creados para usarse específicamente en contextos religiosos o de ritual, por lo que su significado estaba ligado a prácticas y creencias igualmente particulares. Como consecuencia, una vez descontextualizados y musealizados, la libre interpretación a la que son expuestos conlleva erróneas interpretaciones y a la pérdida de gran parte de –sino todo– su significado. Por esta razón, la naturaleza y las funciones del museo no cambian solamente con su apertura al público, el museo conserva objetos del pasado que llegaron a sus fondos de manera arbitraria, y fueron atesorados por una u otra razón por élites interesadas en el saber. Desde los gabinetes de curiosidades hasta el coleccionismo moderno, todo ha sido un acto seleccionador de conservación de un objeto por encima del otro. En este sentido, el museo es democratizado bajo concepciones republicanas de acceso a la educación, presentando a sus espectadores colecciones que surgen de percepciones personales o incluso políticas nacionalistas. Ciertamente, sería fácil utilizar las colecciones con fines educativos y recreativos, pero el aura legitimadora de los museos crea la ilusión de que su descripción del mundo es adecuada al aislar los objetos de sus contextos específicos, para después hacerlos representar conjuntos abstractos.

Por otro lado, las distintas ideas antropológicas han tenido un impacto en la función de los museos y las galerías de arte como depósitos de artefactos culturales. Estos han sido reconocidos como almacenadores de archivos históricos y culturales que posibilitan un nuevo análisis de contacto con la historia o los procesos coloniales. En cuanto a esto, los pueblos indígenas han podido redescubrir su pasado por medio de las colecciones. De esta manera, el uso que se le da al museo también puede servir como medio de llegada a un acuerdo con la pérdida, mientras en otras situaciones opera como preservador de las historias del pasado, lo que les permite encontrar otra fuente de fortaleza, otorgándoles identidades únicas dentro de los estados nacionales que las incorporaron.¹²⁵ En el presente, la noción de museo, así como el arte, ha sido expedida, adoptada o rechazada en función de su relevancia para una nación o variedad de culturas en particular. Como instituciones occidentales, los museos ya no poseen la competencia exclusiva de la colección, la conservación y la exhibición. Ya sea de manera voluntaria o forzada, los debates internacionales sobre la repatriación y el control de los bienes

¹²⁴ Mairesse, François, 2018, p. 19.

¹²⁵ Morphy, Howard y Morgan Perkins. «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice.», 2006, p. 20.

culturales materiales y los bienes culturales inmateriales han creado un diálogo que aumenta la comprensión intercultural del arte, permitiendo una mayor colaboración.¹²⁶

El proceso de desacralización ha sido extendido de tal manera que también ha acabado influyendo sobre los propios objetos de culto en Occidente. Muchas reliquias y relicarios (Fig. 17, 18, 19), tras un largo periplo comercial en el que fueron cambiando reiteradamente de propietarios y colecciones mediante subastas, ventas o donaciones, han terminado en importantes instituciones museísticas. Realmente, gran parte de las obras artísticas albergadas en las colecciones y museos en la actualidad no se crearon para formar parte de estas instituciones, sino que fueron concebidas como piezas de mobiliario litúrgico y destinadas al uso en las Iglesias. Así, en este proceso, que fue iniciado con la división y la dispersión de los conjuntos religiosos, para dirigirse a su colocación como objetos artísticos catalogados en instituciones museísticas o de galería, se ha producido toda una serie de cambios formales, conceptuales y simbólicos de gran importancia.¹²⁷ Primeramente, estos objetos son observados fuera de su entorno físico: de los espacios – iglesias, capillas, claustros– que les daban sentido, permitiendo comprender su contenido simbólico o religioso. Además, los visitantes de los museos los contemplan con naturalidad, desconocimiento o indiferencia a razón de ser presentados como obras individuales de las pinturas y esculturas que originalmente formaban parte de monumentos funerarios, programas iconográficos, retablos o conjuntos de orfebrería (Fig. 20). En suma, muchas de estas piezas tenían un uso ceremonial o una función ritual que se ha perdido a través de su exhibición detrás de una vitrina. Formaban parte de “elementos materiales” usados en el culto, procesiones, romerías y demás, expresiones, con todo, de un patrimonio inmaterial ya desaparecido.

La musealización evidencia una posible aplicación de criterios de conservación científica que garantiza su supervivencia, y la consideración de las piezas exhibidas como obras de arte o documentos importantes por su valor histórico de la sociedad que las generó aporta un valor cultural añadido. De igual manera, la catalogación y la clasificación estilística, así como la relación que se establece entre estas obras con otras producciones del mismo periodo, autor o escuela ayudan a comprender óptimamente estas creaciones desde una perspectiva académica, pero estas no dejan de ser interpretaciones modernas, que en gran medida aumenta su descontextualización.¹²⁸ Mientras el público puede disfrutarlas, por lo general no las comprende por completo, desconoce cómo y para qué uso se concibieron, o incluso cómo llegaron a formar parte de las colecciones actuales. Esta desvinculación ha dado lugar a la transformación de los objetos de culto, como en el caso de los relicarios, que ha conllevado la secularización de los objetos que albergaban reliquias y, por tanto, sagrados. En tanto que, para desacralizar un templo, la Iglesia Católica debe establecer un proceso que incluye la promulgación de un decreto del obispo de la diócesis y la retirada posterior de las reliquias encontradas en el altar, se

¹²⁶ Morphy, Howard y Morgan Perkins. «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice.», 2006, p. 21.

¹²⁷ Martínez, Emilio Ruiz de Arcaute, 2018, p. 253.

¹²⁸ Martínez, Emilio Ruiz de Arcaute, 2018, p. 254.

puede suponer que gran parte de los objetos de culto que han terminado en los museos y las galerías pasaron automáticamente al mercado, considerados como bienes artísticos.¹²⁹

Por consiguiente, el cambio de “misión” que cumplían objetos religiosos o relicarios supuso su desacralización, muchas veces asociada a la pérdida o robo de las reliquias, que transgrede su naturaleza primigenia y, al menos, en los casos en que todavía las conservan, plantea ciertos dilemas éticos desde una perspectiva puramente antropológica. Además, por lo general, este proceso de secularización y descontextualización ha venido asociado de una importante pérdida de información valiosa. La comercialización de los bienes eclesiásticos y de las colecciones familiares tras su desamortización y desvinculación en el siglo XIX y principios del XX no siempre se llevó a cabo con un rigor deseado, ya que carecieron de la elaboración de inventarios detallados. Al ser separados el resto de los bienes de los archivos y las bibliotecas, se disociaron los objetos y documentos que les iban relacionados, como por ejemplo las auténticas bulas e indulgencias referidas a los relicarios. Gran parte de las transacciones no se registraron de manera adecuada, infringiendo la legalidad con frecuencia con la intención de evitar el control de las instituciones o la justicia. Esta pérdida de información tan relevante no solo dificulta su estudio histórico, sino también la correcta contextualización y comprensión de dichas obras, nacidas en realidad para la devoción, pero hoy exhibidas como bienes artísticos.¹³⁰

Se debe relacionar la desacralización del arte sacro con la propia disminución del respeto hacia la religión y lo sagrado en las sociedades contemporáneas. El rechazo o retroceso de la religión ha venido considerándose para buena parte del pensamiento progresista signo inequívoco del progreso humano –cuyas ideas sobre esta cuestión son más hegemónicas culturalmente–, del paso de una sociedad primitiva con supersticiones a otra superior y desarrollada y, por tanto, de un estadio inicial de sujeción a otro posterior de libertad.¹³¹ Uno de los factores responsables de esta secularización ha sido la irrupción de la técnica, con la que se dismanteló la “autenticidad” y “originalidad” de la obra que Benjamin había identificado bajo el concepto de “aura”.¹³² Benjamin asentó que el arte con “aura”, o arte sacro, era aquel que desde su condición apartada invitaba al espectador a salir a su encuentro para dejarse llevar por el placer y el sentido que este mismo revelaba. Eso mismo es lo que habría llegado a su fin con la técnica reproductiva, la cual, en someter al arte a su propia multiplicación, conllevó la pérdida de su carácter sacro y, por lo tanto, su progresiva secularización. Otro factor que desacraliza el arte se produce por “desartización”, de acuerdo con el término que acuñó Adorno en los años cincuenta, en referencia al proceso en virtud del cual el arte empezaba a perder su esencia para tornarse algo diferente, ya fuera un producto de la industria cultural, o bien una mercancía al

¹²⁹ Originalmente, el principal valor de dichos objetos residía en la reliquia que contenían, como se observa en inventarios u otros documentos históricos que hacen muchas veces referencia a la reliquia y pocas al creador del relicario. Su riqueza material tenía la intención de mostrar o simbolizar la importancia del contenido, el respeto que merecía y su belleza, que trataba de estimular la devoción de los fieles. En Martínez, Emilio Ruiz de Arcaute, 2018, p. 254.

¹³⁰ Martínez, Emilio Ruiz de Arcaute, 2018, p. 255.

¹³¹ Taylor, Mark, 2007, p. 131.

¹³² Heinich, Nathalie, 1983, p. 107-109.

servicio del mercado, ajena en todo caso a la reflexión elemental sobre el mundo que había comportado en otro tiempo.¹³³

Con todo, hay muchos indicios que invitan a suponer una contrariedad; por muy extremo que fuese el proceso moderno de secularización, no consiguió acabar del todo con los cimientos religiosos de la cultura occidental, debido a que no es tarea fácil desterrar un rasgo tan arraigado en esta cultura como para que el desarrollo actual de nuestra comprensión trascendente del mundo prescindiera de la dimensión religiosa. A partir de este argumento, se pueden explicar los fundamentos que hacen suponer que lo sagrado sigue aún muy vivo, aunque sea de manera irreconocible. Recordando de nuevo el desmoronamiento del “aura” de Benjamin, al hacerse un objeto como otro cualquiera y volverse accesible al resto de la población, lo que parece haber sucedido no es tanto la pérdida de esta característica o descenso del arte de su antiguo pedestal sino más bien la “auratización” del no-arte, también entendido como la dignificación de la vida cotidiana. En ese sentido, cabría recordar el hecho de que los objetos catalogados como “arte primitivo” o estudiados bajo la etnografía quedaron relegados al pedestal de la contemplación estética mientras en su cultura pertenecían originalmente a la cotidianidad o al espacio sagrado y ritual. Mientras estarían perdiendo el carácter sacro que les habría dotado su comunidad, al mismo tiempo pasarían por un proceso de “resacralización”, esta vez adscrita al canon occidental, y relacionada con la fascinación exótica. Existen más argumentos para refrendar esta hipótesis, entre los cuales destaca el de Danto por el uso del término genuinamente teológico “transfiguración”¹³⁴, que protege la esencia sagrada del arte.¹³⁵ En cambio, con el nuevo concepto de arte que se introdujo con la *Caja de brillo* de Warhol (Fig. 21), como anteriormente con los *readymades* de Duchamp (Fig. 22), la realidad se estaba convirtiendo en la misma obra, al tiempo que cerraba el tradicional abismo establecido entre arte y realidad. Es en este momento cuando cobra sentido la “transfiguración” de Danto y, de paso, la “transustanciación”, en términos de Godoy, puesto que la *Caja* del supermercado y la de Warhol son aparentemente indiscernibles, pese a lo cual solo una de ellas, la segunda, es artística.¹³⁶ El objeto corriente pasa a objeto artístico, invistiéndose así de una dignidad y una sacralidad con la que antes no contaba por medio de convertirse en un icono. Se puede aplicar esta idea a los objetos previamente estudiados: aunque los *minkisi minkondi* fueron descontextualizados y su protección detrás de una vitrina carecería de sentido para quién los haya creado, lo cierto es que cuando se muestran dentro de la sección de Arte africano, estos fetiches dejan de cumplir su función original para ser considerados objetos artísticos.

Desde el punto de vista del receptor, se sabe que la experiencia estética moderna fue configurada en el siglo XVIII a través del concepto de “desinterés”, marcando un antes y un después en el terreno de la estética: además de posibilitar el tránsito de una

¹³³ Adorno, Theodor W., 2004, p. 46-47.

¹³⁴ Scheck, Omar, 2015, p. 8-9.

¹³⁵ El concepto alude al momento en que Jesús se reveló como el Mesías, en que los testigos de esa revelación fueron capaces de reconocer esa presencia trascendente en el hombre que tenían ante sí. En Domínguez, María Jesús Godoy, 2016, p. 213.

¹³⁶ Domínguez, María Jesús Godoy, 2016, p. 213.

visión objetiva de la belleza a una subjetiva, también permitió que esta ya no residiera únicamente en el objeto, sino que dependiera del disfrute del espectador, el sujeto, al contemplarlo. Se estaría hablando de una “contemplación desinteresada”, como apareció primeramente en Shaftesbury y fue desarrollada posteriormente por Kant, la cual entretenía al espectador en la forma del objeto contemplado y prolongaba la percepción sobre el mismo de espaldas a cualquier sospecha de utilidad. Gracias al nuevo horizonte que se abrió por este nuevo concepto, el ámbito estético se escindió de todas las demás esferas, de manera que la belleza, entonces llamada “juicio estético”, pasó a descansar en el disfrute o complacencia, y no en los criterios ajenos de otro tiempo.¹³⁷ En su ensayo *Más allá de la contemplación estética* (1998), José Jiménez reflexiona sobre la relación profunda que mantienen el coleccionador y el amante de arte con sus obras:

<< La distancia referencial frente a las piezas, la prohibición de tocarlas y la exigencia de silencio y compostura, hacen sentir al público como si estuviera en una iglesia. Después de todo, aunque no haya culto, en los museos de arte hay también imágenes que suscitan la devoción. [...] La categoría en que se cifran todos los referentes de las condiciones ideales de relación entre el espectador y la obra de arte, y de la que vengo hablando, no es otra que la categoría de contemplación.>>¹³⁸

Esta contemplación desinteresada dialoga con la idea sagrada de encontrarse a solas con la divinidad, reflejada en el éxtasis producido por la presencia artística, que a su vez reúne aspectos como la receptividad serena y el intimismo. El espectador se diluye así frente al cuadro en su contemplación, entrando a dialogar con el icono de manera activa.¹³⁹ Según Fajardo, las nuevas representaciones en el arte han sacudido esta concepción tradicional, de manera que ha surgido un nuevo espectador que seculariza los grados de valores de la estética moderna. Las nuevas formas de presentación y representación de las obras conducen al derrumbamiento de la intocabilidad del objeto artístico e irrumpe el carácter de la interacción con lo que está representado.¹⁴⁰ De esta manera, la secularización de la obra permite el surgimiento de un nuevo tipo de espectador que no cumple con la norma de la distancia, liquidando así la categoría de contemplación y familiarizando lo estético con lo cotidiano. Así, aparece un público que interviene tanto en los procesos de creación como de recepción de la obra, donde se evidencia la transformación de lo contemplativo, rompiendo el silencio estático en favor de la cocreación del objeto artístico: el nuevo espectador es el que desacraliza los valores de la estética moderna.¹⁴¹ No solo ha cambiado el arte como expresión subjetiva auténtica, el contemplador también se ha convertido en espectador, creador, receptor y participante.¹⁴²

En la actualidad, las distancias entre lo público y lo privado se han eliminado. Tanto es así, que la condición reservada a unos cuantos sujetos contemplativos ha sido

¹³⁷ Domínguez, María Jesús Godoy, 2016, p. 214-215.

¹³⁸ Jiménez, José, 1998, p. 18.

¹³⁹ Fajardo, Carlos Fajardo, 2009, p. 43.

¹⁴⁰ Jiménez, José, 2002, p. 226.

¹⁴¹ Desde las vanguardias a las *performances*, *happenings*, y el arte *povera* de la década de los sesenta, entre otros, se encuentra la propuesta de hacer participar al público en el proceso creativo. Gracias a las tecnologías digitales que hacen más fácil la interacción, esto se acaba posibilitar hoy en día, liquidando la idea del artista intocado. Dejando de ser un producto acabado, la obra se convierte en el punto de partida para la intervención de diferentes sujetos cocreadores. En Fajardo, Carlos Fajardo, 2009, p. 44.

¹⁴² Fajardo, Carlos Fajardo, 2009, p. 44.

destronada por la masificación de los espacios artísticos, quedando garantizado el acceso de los públicos que se introducen en masa desplazándose de una obra a otra de manera turística en los museos y las galerías sin ejercer ya una actitud contemplativa. Ahora se trata de usuarios y consumidores cuyo contacto con la obra de arte se da a través del turismo de masas, y su disfrute no se da por el silencio íntimo ante ella, sino por la confirmación personal de haber presenciado la obra ante un efímero itinerario por el arte que podrán demostrar haber realizado. Ya que la mayoría de los turistas recorren las exposiciones y los lugares de interés de manera concertada y con itinerarios fijados, Jiménez habla de un “turista estético” sujeto a un horario concreto y la excitación por lo distinto, al que no le queda nada más que un agotamiento físico producto de su paso por estos lugares.¹⁴³

Se produce en el museo una “forma secular de peregrinación” donde las obras, en tanto que objetos “dignos de ser vistos”, son vinculadas a la experiencia religiosa de veneración y recogimiento exigidos en el recorrido por el museo. Aquí, la unión entre el ritual religioso y el arte se hace palpable. Su giro cívico-político no liquida, sin embargo, la pulsión sagrada en la experiencia estética de este recorrido, ya que la necesidad de preservar el olvido y su afán de mantener viva la memoria lo une a la teleología religiosa. El museo se convierte en un espacio secular de lo privado y lo público al tiempo que dialoga con la inmortalidad, salvando a las obras y a los artistas de la destrucción del tiempo. Su proyección social va mucho más allá de lo terrenal en conectar lo simbólico con lo trascendente, y esto ha llevado a que la estética de la estandarización y homogeneización se manifieste cada vez más en la globalización económica y la mundialización cultural, pues los artistas tratan de proponer al mercado aquello que más se consume según las preferencias del cliente, y el público desea comprar entonces lo que más se publicita.¹⁴⁴

En este contexto de desacralización del arte sacro, hay una fuerte relación con la mercantilización de los bienes culturales y patrimoniales. Debido a esto, diversos museos etnográficos recientemente establecidos en pueblos pequeños por representantes de minorías culturales buscan ser espacios culturalmente creativos donde poder representarse a sí mismos. Esto es, poder servir como catalizador de actividades culturales en la comunidad a la vez que recomponen una identidad cultural dañada. Dado que los recursos locales han adquirido un gran peso económico en la sociedad posmoderna, se ha subrayado que, en un número creciente de lugares, los elementos locales culturales son activados socialmente a manera de bienes o mercancías económicas.¹⁴⁵ Sin embargo, recientemente han empezado a surgir otras perspectivas en cuanto el patrimonio cultural. En los territorios vinculados a los países de la Unión Europea se debate la intersección

¹⁴³ El camino de la reflexión y la participación del receptor, por la que ha sido conducido el arte, se ha reforzado por la integración final de las vanguardias en el sistema del capitalismo tardío, junto con el abandono de sus posiciones críticas iniciales como resultado de la propagación de los medios de comunicación. Este contexto sitúa un arte que ha dejado atrás su contenido para reducirse a la mera forma o envoltorio, convertido en un acontecimiento más de la “sociedad del espectáculo”. Es lo que está detrás de la modalidad artística conceptual que, habiendo renunciado a la presencia sensible el objeto y la actitud devocional del espectador, pone a prueba su capacidad reflexiva por medio de un mensaje presentado como alternativa al que difunde la sociedad de masas. En Debord, Guy, 1977, p. 24.

¹⁴⁴ Fajardo, Carlos Fajardo, 2009, p. 45.

¹⁴⁵ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 16.

del consumismo europeo, los modelos del desarrollo local, el turismo, la cultura y la democracia. Por esta razón, debido a que estos factores están influyendo en los estereotipos culturales europeos y el significado de la cultura en la actualidad, surgen dudas sobre cómo este concepto occidental de cultura se extiende hasta los rincones más remotos del planeta, penetrando incluso en el último bastión de identidad cultural hasta ahora identificado en comunidades de cazadores-recolectores.¹⁴⁶

Se ha suscitado entonces una sociedad contemporánea caracterizada por la producción y consumo de símbolos culturales, donde el énfasis recae en la promoción turística de visitas y viajes culturales, y en la instalación de infraestructuras que los faciliten.¹⁴⁷ Es evidente que el desarrollo cultural ha sido el manto que la humanidad ha usado para inventar una empresa civilizadora con la función de socializar la naturaleza y a las personas que viven en ella, pero en lugar de regirse a los valores de uso, ha favorecido la producción y el consumo de los excedentes materiales y simbólicos, a raíz de los cuales se ha promovido un orden económico que se alimenta del sistema ideológico que centraliza el crecimiento exponencial del capital.¹⁴⁸ Los procesos de racionalización institucional del pasado ya no pueden ser referidos por la expresión del patrimonio cultural, sino que dedican atención a un conjunto de prácticas propias de las condiciones sociales posmodernas y se interesan más por la imaginaria, el estilo o la estética cultural que en asimilar los conocimientos, significados o comportamientos morales atribuidos a las reglas culturales de representación o imitación. La patrimonialización en la actualidad no es nada más que la fomentación del entretenimiento cultural consumista, y el patrimonio cultural se ha convertido en una parte íntegra de la economía política del ocio colectivo. En términos de entretenimiento democrático, la cultura patrimonial queda asociada a la industria capitalista del entretenimiento y la distracción, aunque cabría preguntarse de qué nos distrae exactamente. Ante esto, el antropólogo norteamericano Dean MacCannell estudia el razonamiento propulsor del apego posmoderno a la distracción cultural y cómo ésta influye en la identidad cultural de los sujetos, argumentando que la postura posmoderna no es más que una nueva forma destructiva de la singularidad cultural.

Actualmente, las comunidades indígenas continúan existiendo en relación con el momento empresarial del capitalismo tardío, que evolucionó como un efecto continuo de la expansión global del capital. Así como en el siglo XX el dogma del avance económico nacional buscaba cubrir la brecha sociocultural existente entre las propuestas cosmológicas de las sociedades indígenas y la ideología del Estado-nación, ahora lo que llena este vacío es la doctrina del turismo. MacCannell ve en las supuestas visitas “culturales” organizadas a las supuestamente “remotas” poblaciones de cazadores-recolectores como una manifestación literal de canibalismo sociocultural, donde el encuentro establecido por la cadena de relaciones turísticas propicia que el sistema simbólico local sea engullido por el sistema de significados occidental posmoderno. Para estudiar a los nuevos sujetos culturales surgidos a través del turismo ya no es útil la oposición primitivo-moderno creado por las disciplinas antropológicas y sociológicas,

¹⁴⁶ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 17.

¹⁴⁷ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 18.

¹⁴⁸ Larrinoa, Kepa Fernández de, 2010, p. 22.

que colocaban a los pueblos modernos y primitivos en una interacción directa. Cuando se produce realmente el contacto entre modernos y primitivos, lo que se pone claramente de manifiesto es la racionalidad económica y el distanciamiento cínico de los primitivos, así como la correspondiente aparición de un complejo entramado de creencias por parte de los modernos que el autor etiqueta como “neototemismo”.¹⁴⁹

Como una parte estable del sistema mundial de intercambios socioeconómicos se ha establecido un salvajismo representado como espectáculo: varios grupos ex primitivos se ganan la vida cobrando una entrada a los visitantes por ver sus santuarios sagrados, sus actuaciones rituales o exhibiciones de una vida cotidiana etnologizada. Estas actuaciones comercializadas se han desarrollado de manera conjunta por los pueblos antiguamente primitivos y las industrias del turismo internacional y del entretenimiento como una adaptación económica a largo plazo. De manera superficial, la institucionalización de las actuaciones primitivas frente al público se presenta como una simple forma de hibridación cultural; dichas actuaciones aparentan combinar elementos modernos de planificación racional y cálculo económico en interés propio, música, indumentaria, prácticas rituales u objetos primitivos que antes existían alejadas de la racionalidad económica. Idealmente, esta asimilación de elementos primitivos en el mundo moderno debería permitir a los primitivos adaptarse y coexistir, ganándose la vida simplemente con su identidad, evitando de este modo la clase de trabajo en fábricas o tareas agrícolas forzosas. Sin embargo, en realidad lo primitivo ya no aparece en sus propias representaciones, la supuesta combinación de elementos modernos y primitivos es en el fondo un engaño para potenciar una impostura de complejidad, con el objetivo de ocultar una serie de acuerdos basados en principios contables.¹⁵⁰

Ante este tipo de exhibiciones, lo único cierto es la desaparición de la forma de humanidad original, ya que no había sitio suficiente para la vida primitiva e industrial al mismo tiempo. Ante esta situación, MacCannell dice que el sujeto moderno siente culpabilidad por su crimen cultural, de ser parte constituyente de las agresiones del capital a la naturaleza y a quienes le son próximos, como los campesinos y las sociedades de cazadores-recolectores aborígenes. Afirma que visitar organizadamente sus nichos ecológicos y asentamientos promueve de manera forzosa la teatralización espectacularizada y falsamente primitivista de sus identidades y patrimonio, lo que distrae al sujeto moderno de este cargo de conciencia que le genera saberse responsable de la decadencia y desestructuralización sociocultural de las sociedades indígenas. El “otro” primitivo ya no existe hoy en día, lo que queda realmente del mundo primitivo son ex primitivos, es decir, pueblos culturizados perdidos recientemente en el mundo industrializado, y una especie de “primitivos intérpretes”.¹⁵¹ Concretamente, el turismo

¹⁴⁹ MacCannell, Dean. «El canibalismo en la actualidad.», 1992, p. 28.

¹⁵⁰ MacCannell, Dean. «El canibalismo en la actualidad.», 1992, p. 29.

¹⁵¹ La comercialización del encuentro turístico se extiende no solo hasta la mercantilización de los objetos de artesanía y las imágenes fotográficas, sino también hacia la propia persona del ex primitivo, véase los turistas que tratan de componer las ropas o el pelo de las personas nativas del territorio que visitan antes de fotografiarlos y ofrecerles dinero a cambio de las joyas o la ropa que llevan. En MacCannell, Dean. «El canibalismo en la actualidad.», 1992, p. 36.

promueve la restauración y conservación, pero también la recreación ficticia de atributos étnicos.¹⁵²

Como base para el análisis entre el patrimonio y el turismo pueden ser de utilidad algunos enunciados de la *Carta del Turismo Cultural de ICOMOS* (1999), ya que este organismo tiene el estatus de asesor de la UNESCO en materia de patrimonio cultural, así que sus sugerencias inciden en la formulación de políticas, reforzadas con sus asociaciones en todos los continentes. A pesar de las buenas intenciones de los documentos de plantear una ruta a seguir, es frecuente encontrar incongruencias entre diversos postulados emanados de los comités técnicos. Se debe distinguir entre las modalidades de turismo y sus intereses, pues los resultados de un proyecto tendrán diversos efectos. Como menciona la Carta, el Turismo desmedido o mal gestionado con estrechez de miras, así como el turismo considerado simplemente como crecimiento, pueden poner en peligro la naturaleza física del Patrimonio natural y cultural, su integridad y sus características identificativas.¹⁵³ Así mismo, el principio 1 menciona que, ya que el turismo nacional e internacional se ha vuelto uno de los vehículos más importantes para el intercambio cultural, su conservación debería proporcionar oportunidades responsables y correctamente gestionadas.¹⁵⁴ Aunque es posible concordar con esta última oración, el uso generalizado del término “intercambio cultural” es discutible, ya que no explicita las diferentes modalidades y enfoques que generan distintos comportamientos en un intercambio determinado; en las variadas formas de contacto entre pueblos con diferentes culturas, aunque por lo general se realiza un paso de rasgos de una cultura a la otra, este intercambio no siempre se ha efectuado en un marco de equidad, respeto o diálogo.¹⁵⁵

El punto 2.4 refiere a un asunto clave en materia de estudios de las identidades y los valores del patrimonio cultural, que ya habían sido tratados en otros documentos de ICOMOS, como la *Carta de Venecia*, la cual se refería a las intervenciones para conservar sitios y monumentos histórico-arquitectónicos.¹⁵⁶ Tiempo después, la Carta de 1999 sigue indicando la importancia de conservar la autenticidad de los sitios del patrimonio y de la diversidad de sus objetos. La autenticidad constituye un elemento sustancial del significado cultural, y los programas deberían presentar e interpretar la autenticidad de los sitios y de sus experiencias culturales para mejorar el respeto y la comprensión del patrimonio cultural.¹⁵⁷ La autenticidad se concibe como un atributo dinámico; en el caso de los bienes materiales, la clave está en que los materiales y diseños fueran genuinos u originales al momento de ser construidos. Con respecto a los bienes inmateriales, se cuestiona la autenticidad si esta no está vinculada a la identidad cultural de la comunidad portadora que se preocupa por su salvaguarda. Lo auténtico está en riesgo desde el

¹⁵² MacCannell, Dean. «Etnicidad reconstruida. El turismo y la identidad cultural .», 1992, p. 166.

¹⁵³ ICOMOS, 1999, p. 2.

¹⁵⁴ ICOMOS, 1999, p. 3.

¹⁵⁵ Las necesidades del visitante y los intereses de las comunidades no siempre convergen, y en este punto, se llama la atención a los tipos de turistas y turismo. Las tipologías son variadas, y muchas de ellas tienen comportamientos opuestos. Mientras algunos muestran respeto a la otredad, otros exigen pleitesía por pagar un servicio. En Chang-Vargas, Giselle Virginia, 2019, p. 393-394.

¹⁵⁶ ICOMOS, 1964.

¹⁵⁷ ICOMOS, 1999, p. 4.

momento en que hay una transformación de los valores de uso por valores de cambio, y esto sucede tarde o temprano con la llegada del turismo, que trae consigo el fomento de pautas de consumo en distinta escala, hasta llegar a extremos de consumismo y mercantilización cultural.¹⁵⁸ Por otro lado, en la carta ICOMOS para la *Conservación y Restauración de las Estructuras del Patrimonio Arquitectónico* (2003), uno de sus principios generales establece que el valor de la autenticidad del patrimonio arquitectónico no se puede fundamentar únicamente en criterios predeterminados, ya que las culturas merecen un respeto que requiere que el patrimonio material de cada una sea considerado dentro del contexto cultural pertinente.¹⁵⁹

A modo de ejemplo, se ha argumentado que la estatua de la Isla de Pascua, el moái Hoa Hakananai'a (Fig. 23), tuvo un papel muy importante en la historia de la Isla de Pascua, ya que representa un antes y un después en la manifestación de creencias desarrolladas por la cultura Rapa Nui.¹⁶⁰ En consecuencia, al ofrecer evidencia significativa del desarrollo iconográfico llevado a cabo por las comunidades de la Isla de Pascua para representar a sus antepasados y divinidades, la estatua parece condensar al menos dos paradigmas culturales diferentes.¹⁶¹ Por otro lado, aunque el Hoa Hakananai'a fue tallado y exhibido en la aldea de Orongo, un lugar ceremonial al lado del volcán Rano Kau, no siempre se organizó como lo presenta hoy el Museo Británico. La realidad es que los observadores de la tripulación del buque HMS Topaze describieron al Hoa Hakananai'a como una estatua enterrada hasta los hombros, policromada, y situada dentro de una casa de piedra antes de ser llevada a la fragata inglesa en 1868.¹⁶² Además, hay una preocupante falta de interpretación sobre el monumento, que puede tender a tergiversar su significado frente a los visitantes del museo al interpretar el Hoa Hakananai'a como un moái más, ya que no proporciona ninguna explicación adicional relevante entre el de la exposición y los demás moáis.¹⁶³ La interpretación del Museo Británico del Hoa Hakananai'a se presenta a continuación:

Esta estatua, que representa una figura ancestral, probablemente se exhibió por primera vez al aire libre. Algunos siglos más tarde se trasladó a una casa de piedra en Orongo, centro del culto al hombre pájaro, y los diseños de bajo relieve fueron tallados en la parte posterior. Parece haber sido utilizado en ambos contextos para expresar ideas sobre el liderazgo y la autoridad.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Chang-Vargas, Giselle Virginia, 2019, p. 397.

¹⁵⁹ ICOMOS, 2003, p. 1.

¹⁶⁰ Horley, Paul y Georgia Lee, 2009, p. 114.

¹⁶¹ Por un lado, se discute inicialmente que los Hoa Hakananai'a podrían haber representado el antepasado de un clan o comunidad específica dentro de la Isla de Pascua, como se supone sobre todos los moáis. No obstante, inmediatamente surgen características excepcionales respecto al Hoa Hakananai'a, ya que "es uno de los quince que han sido tallados en lava de flujo (basalto), de unos 1000 moáis dispersos en la isla y el resto del mundo". Además, también se ha observado que el Hoa Hakananai'a fue creado alrededor del año 1200 dC, sin un *ahu* (base), como la mayoría de los moáis tienden a presentarse, y puede haber tenido un *pukau* (sombrero), aunque no hay evidencia de esta afirmación. En Pitts, Mike, y otros, 2014, p. 296.

¹⁶² Así, se puede argumentar que el Hoa Hakananai'a representa las más altas expresiones artísticas y culturales de las creencias Rapa Nui a lo largo de su historia, manifestando sincretismo dentro de la isla. Sin embargo, parece que la exhibición actual hace poca justicia a la importancia que este moái en particular tiene para su gente, cultura, así como para toda la humanidad. González, Matías Cornejo, 2018, p. 87.

¹⁶³ González, Matías Cornejo, 2018, p. 87.

¹⁶⁴ The British Museum. <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/moai> [Accedido el 4 de mayo de 2023].

Teniendo en cuenta que el Museo Británico ha albergado el Hoa Hakananai'a desde 1869, momento en que la reina Victoria lo donó a la colección, y la gran cantidad de investigación realizada por diversas fuentes desde el momento, es argumentable que los esfuerzos del museo para promover una comprensión y apreciación completa de sus moáis únicos no han sido suficientes. El Hoa Hakananai'a responde a necesidades religiosas, y, por tanto, debería ser tratado como tal por los curadores del museo, a pesar de que preguntar a las comunidades de origen no es una tarea sencilla cuando se habla de objetos religiosos. Además, como los museos tienden a definirse como entidades seculares, surgen, en suma, problemas de malentendidos, donde la falta de fe en su vida personal puede ser una desventaja y conllevar una interpretación y presentación inexacta de los objetos.¹⁶⁵ En este sentido, el Hoa Hakananai'a no sólo ha contado con una omisión sesgada de su condición de objeto religioso, sino que también, cuando se reconoce, su fe ha sido considerada muerta, descartando cualquier intento de reactivar o reconectar el objeto con su comunidad de origen. En otras palabras, el poder de interpretar este moái ha sido ejercicio exclusivo de los partidos académicos occidentales en lugar de la cultura que lo construyó y le dio un significado espiritual.¹⁶⁶ De la misma manera, como los museos tienden a perpetuar sus orígenes modernistas, esta discusión apoya que como la modernidad y la posmodernidad se constituyen desde la perspectiva marginal de la diferencia cultural, el Museo ha privilegiado la apreciación estética sobre la espiritual, o religiosa, dejando a los visitantes la labor de conformar su propio significado basado en su conocimiento previo, seguramente inexistente, que en el caso de los objetos religiosos tiende a ser problemático.

Ante estas situaciones, cabe preguntarse si el arte moderno, aquel entendido como urbano, industrial y del Primer Mundo tiene la capacidad de compartir los significados de los rituales “primitivos”. Freeland habla de una teoría del arte como ritual, en que los elementos o actos ordinarios adquieren un significado simbólico a través de la incorporación a un sistema de creencias compartido. Emplea el ejemplo del rey maya, que derrama su sangre ante la multitud en palenque perforándose los genitales para exhibir su habilidad chamánica para contactar con la tierra de los muertos vivientes, y algunos artistas buscan recrear un sentido parecido del arte como ritual: Hermann Nitsch, el fundador vienés del *Orgien Mysterien Theater* y precursor de estas prácticas performáticas vinculadas a los viejos rituales “primitivos” como miembro fundador del Accionismo vienés, prometía catarsis a través de una combinación de música, pintura, prensado de vino y vertido ceremonial de sangre de animal y entrañas (Fig. 24).¹⁶⁷ Habría que recordar que tales rituales no son del todo ajenos a la tradición occidental, puesto que hay mucha sangre en sus dos linajes primarios, el judeocristiano y el grecorromano. Jehová requería sacrificios como parte de su pacto con los hebreos, y Agamenón, como Abraham, enfrentaron la orden divina de asesinar a su propia descendencia, mientras la sangre de Jesús es tan sagrada para los creyentes que la beben simbólicamente hasta el día de hoy como promesa redentora. Por tanto, el arte occidental siempre ha reflejado esta mitología e historias religiosas. La claridad y el acuerdo de propósito es central en la

¹⁶⁵ Reeve, John, 2012, p. 128.

¹⁶⁶ González, Matías Cornejo, 2018, p. 89.

¹⁶⁷ Freeland, Cynthia, 2003, p. 20.

participación de un ritual, ya que este refuerza la relación de la comunidad con su Dios o la naturaleza por medio de gestos o actos que todos comparten y entienden. Pero desde el punto de vista de las audiencias que ven y reaccionan ante un artista moderno, estas no entran compartiendo valores, creencias, o un conocimiento previo de lo que sucederá. La mayor parte del arte moderno no cuenta con el refuerzo de fondo de una creencia comunitaria que proporcione significados en términos de iniciación, sacrificio o catarsis, por lo que lejos de que el público llegue a sentirse parte de la comunidad, muchas veces se escandaliza y abandona el grupo.¹⁶⁸

Es igualmente cuestionable la capacidad del arte para derribar las barreras culturales. La primera experiencia de Freeland con los ya mencionados fetiches *minkisi minkondi*, erizados en clavos, es que tenían un aspecto feroz parecido al monstruo *Pinhead* de la saga cinematográfica *Hellraiser*. Pero esta primera percepción se modificó en tanto que averiguó que los clavos se introducían a lo largo del tiempo para dejar constancia de acuerdos o sellar soluciones a disputas. Estos objetos se consideraban tan poderosos, que incluso en ocasiones se colocaban fuera de las aldeas, por lo que ella no comprendió su significado social hasta que entendió los hechos agregados acerca de cómo y por qué se realizaron. Al mismo tiempo, a los usuarios originales les parecería muy extraño que un grupo de estas estatuillas se expusiera en la sección de Arte Africano de la Colección Menil, en Houston.¹⁶⁹ Este caso permite ver que las esculturas muchas veces entran en contacto a través de remedios que limitan la comunicación, como la imitación, la compra y las ventas en el mercado de masas.¹⁷⁰

Esta mercantilización remite a que desde 1965 aproximadamente, ha tenido lugar un cambio en la financiación de los museos que la ha alejado de los filántropos hacia las fuentes empresariales, coincidente con el auge de las exposiciones *blockbuster*: *Los tesoros de Tutankamón*, *Pompeya* o *Las joyas de los Romanov*, por ejemplo, tenían como finalidad atraer a un público extenso y al gusto de la clase media. Pero si una compañía financia una exposición, los directores y conservadores de museo tal vez puedan sentirse limitados en cuanto al tipo de arte que se puede exponer. Phillippe de Montebello, director del Metropolitan Museum of Art hasta 2008, habló de una forma oculta de censura: “la autocensura” en el mundo de los museos.¹⁷¹ De la misma manera, los cambiantes modelos de financiación se han combinado con las demandas en competencia de los grupos “tribales” de poner en duda los objetivos y valores de los museos de arte.

¹⁶⁸ Sobre este tema, destaca la reacción que recibió la fotografía *Piss Christ* de Andrés Serrano. A pesar de que el artista no considerase los fluidos como algo vergonzoso, y su actitud proviniese de un trasfondo cultural como miembro de una minoría (medio hondureño y cubano), la reacción general ante la imagen de un icono religioso bañado en orina iba a causar una profunda ofensa. En adición, Lippard señaló que en el catolicismo se han descrito durante milenios el sufrimiento físico y los fluidos corporales como fuente de fuerza y energía religiosas, y quizá Serrano creció con un tipo de encuentro con lo espiritual en forma carnal más vital que el que se percibe en la cultura que nos rodea. En Lippard, Lucy, 1990, p. 239-244.

¹⁶⁹ Freeland, Cynthia, 2003, p. 79.

¹⁷⁰ El turismo puede llegar a afectar hasta a los admiradores más sinceros que tratan de comprender una cultura ajena. Cuando los occidentales coleccionan arte no occidental o lo complementan en un museo, casi seguro que gran parte de su contexto original se pierda. El desconocimiento del contexto puede conducir a la apropiación cultural, y esto es, a coleccionar obras de culturas “exóticas” como si fueran trofeos. En Freeland, Cynthia, 2003, p. 80.

¹⁷¹ Alexander, Victoria D., 1996, p. 31.

El dilema con que se enfrentan hoy en día los museos en cuanto a la identificación de su función principal es ser concebidos como depósitos de objetos valiosos o como lugares para producir experiencias interesantes.¹⁷² Los fines del conocimiento y la conservación de objetos están desplazándose por una insistencia en las experiencias virtuales, la teatralidad y la retórica emocional. Así, Freeland habla de museos que se revisten como lugares de ocio al estilo “Disneylandia”, cuando añaden modos de representación ordinarios, exhibiciones artificiosas con cintas de vídeo y audio, megatiendas de regalos, souvenirs y demás.¹⁷³ Los museos son las instituciones contemporáneas primarias de conservación de los parámetros clásicos del valor artístico, pero en años recientes se ha venido prestando mayor atención a la manera en que su ordenación física repercute sobre este valor: es la “política de la exhibición museística”.¹⁷⁴ La selección y presentación de las obras en el museo de arte no debería ser ni natural ni genuina, se requiere una toma de posturas, ya que, en definitiva, el museo es un espacio narrado que impone en el espectador qué visión adoptar con el objeto: la presencia y las relaciones propuestas entre las obras de arte –entendidas en este estudio como aquellas pensadas para exponerse en ámbitos artísticos, así como los objetos sagrados aquí estudiados que fueron desplazados a la apreciación únicamente estética– en el espacio expositivo le asignan gustos, códigos y cosmovisiones. El museo es el lugar donde se legitiman las ideas mediante la selección, de tal manera que el curador y el museógrafo cumplen con funciones específicas respecto a la necesidad de seleccionar y exhibir. Esto se debe a, por un lado, la imposibilidad de exponer todos los fondos de un museo a la visita del espectador, y por otro, a la idea de que, en los museos, estas piezas no son neutrales, sino complejos entes susceptibles de cambiar de significado.¹⁷⁵

¹⁷² Hein, Hilde, 1998, 103.

¹⁷³ Freeland, Cynthia, 2003. p. 116.

¹⁷⁴ El Centro Georges Pompidou, por ejemplo, atrae a muchos tipos de público con añadidos tales como cafés, restaurantes, librerías, teatros, una selección cinematográfica, entre otros. En Freeland, Cynthia, 2003, p. 116.

¹⁷⁵ Saumarez Smith, Charles, 1989, p. 19.

Conclusiones

En este estudio sobre la desacralización del arte u objetos religiosos nos hemos preocupado por dos interrogantes: qué papel toma el visitante frente la obra de arte y desde qué papel la exhibe el museo. El primer punto, que trataba sobre los objetos sagrados que habían perdido su categoría a causa de etiquetarse como artefactos y arte primitivo en su entrada a los circuitos de arte occidentales, ha servido como punto de partida para entender de dónde proviene la visión que se ha tenido hasta nuestros días respecto a las culturas que nos son ajenas. La idea del objeto desacralizado que se convierte en algo digno de apreciarse únicamente en su vertiente estética, o que directamente pierde su función original para convertirse en una obra de arte, se encuentra en todos los apartados de este estudio y, además, acaba de desarrollarse completamente en el último bloque. Así sucede también con la cuestión de la falta de una creencia compartida, la cual se encuentra presente a nivel general en todo el escrito, dado que es una de las primeras causas por las que se descontextualiza lo sacro, pierde su significado e intenciones originales. Ha sido vital centrar el foco de atención a partir de los siglos XIX y XX, ya que nos ha permitido observar cómo lo que antes eran “fetiches” exóticos ahora son obras de arte u objetos de cultura material. Ya sean expuestos por sus cualidades formales y estéticas, o bajo contextos culturales en el museo de arte y etnografía respectivamente, la reflexión conduce siempre a lo mismo: la importancia de la contextualización histórica.

Los dos casos de estudio han sido indispensables por los diferentes marcos cronológicos y geográficos que abarcan, permitiendo examinar la desacralización desde el punto de vista material e inmaterial. La mención de artistas occidentales para el primer caso ha permitido mostrar que pese al avance del secularismo en el discurso artístico occidental, la espiritualidad, la magia y la religión nunca han dejado de existir. La importancia de este caso radica en demostrar que estas cuestiones no le son ajenas a Occidente, que no son, en definitiva, “cosa de primitivos”. Podemos ver que la idea de secularismo universal occidental se ha debido a un ocultamiento deliberado de las creencias de los artistas por parte de los curadores y los historiadores del arte. A pesar de la presencia de exposiciones que tratan de redimir este aspecto, el resultado no es siempre satisfactorio, por lo que es evidente que esta falta de fe o interés por la religión y la espiritualidad salpica incluso a los creadores del propio territorio y cultura. De todas formas, es innegable que la curaduría está tomando una dirección diferente, abriendo el camino hacia un discurso artístico actual mucho más completo.

El siguiente caso ha llevado la desacralización al terreno inmaterial, demostrando que la pérdida de significado y sacralidad no se produce únicamente detrás de la vitrina. La comunidad garífuna ejemplifica en la actualidad la desacralización de las tradiciones artísticas de pueblos que se ven obligados a migrar de sus territorios ancestrales. Una cuestión que se trata a lo largo de todo este estudio es la importancia de compartir y entender los significados, ya que la conservación de los bienes no descansa únicamente en su forma física, por lo que cabe preguntarse qué sucede con aquellos elementos cuya importancia se fundamenta en la preservación de sus creencias. Así, este caso prueba que ni siquiera reconocimientos por parte de importantes organizaciones, como la UNESCO,

sirven contra las políticas de globalización, el turismo y la mercantilización cultural. No debemos olvidar que los garífunas continúan luchando por preservar su idioma y sistema de creencias, sin embargo, este caso también ha demostrado que la migración forzosa y la separación de la comunidad debilita el poder sagrado de sus prácticas. Cada vez es más difícil mantener y recrear sus costumbres artísticas y espirituales, por lo que se podría argumentar que la cultura garífuna va camino de desacralizarse por completo.

La sección final aborda las nociones de lo sagrado en relación con el museo y el espectador, las cuales se decían al inicio de este trabajo eran el objetivo principal, por lo que ha sido pertinente culminar en este apartado. Se ha podido ver que el museo y lo sagrado no se encuentran separados entre sí, ya que el espacio museístico se ha relacionado con lo sagrado por medio de exponer objetos y obras de arte sagradas, o musealizando espacios arquitectónicos antiguamente dedicados al culto. La interpretación del uso que se da al museo ha cambiado según las naciones o culturas que lo han estudiado: desde interpretarlo como depósito de artefactos culturales, a reflexionar sobre el uso que se le puede dar en nuevas lecturas de contacto con la historia y los procesos coloniales. Cabe mencionar que, así como el segundo caso de estudio demostró que el secularismo afectó a los propios artistas occidentales, este punto comprueba que ha sucedido lo mismo con los objetos de culto. El periplo comercial que han recorrido tantísimas piezas sagradas de otras culturas ha sido el mismo para las reliquias y relicarios. A pesar de exponerse en museos de arte nacionales propiamente clasificadas como religiosas, esto no debe permitir olvidarnos de que fueron originalmente pensadas para usarse como mobiliario litúrgico. En este sentido, argumentamos que la catalogación y clasificación estilística de estos trabajos no son solo interpretaciones modernas que aumentan su descontextualización, sino que su exhibición dialoga con visitantes que no las aprecia desde el punto de vista creyente.

Esta disminución del respeto hacia la religión ya se adelantó en el segundo apartado, y aquí se ha visto relacionada con la desacralización del arte sacro en las sociedades contemporáneas. En este sentido han sido de gran ayuda las reflexiones de Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, según las cuales se ha podido reflexionar sobre como lo cotidiano se elevaba a la categoría de arte. Estas ideas han permitido establecer relaciones con algunos objetos de «arte primitivo» que padecían una desacralización al ser separados de su contexto, pero al mismo tiempo pasaban por un nuevo proceso de resacralización adscrita el canon occidental y la fascinación exótica en tanto que se dejaba de lado su cotidianidad original para considerarse objetos dignos de ser apreciados estéticamente. Vemos que el papel del espectador ha tenido también un proceso de secularización. La contemplación estética que se había dado principalmente por la distancia entre la obra y el espectador se ha acabado una vez han sido salvadas las distancias entre lo público y lo privado. Argumentamos que el punto de vista del espectador sugiere que ahora tratamos con consumidores o turistas estéticos que masifican los espacios artísticos, ya no por una contemplación estética ni por interés genuino, sino por cumplir con itinerarios turísticos que destacan las obras de arte que no se pueden perder.

Hemos podido comprobar que el fenómeno de desacralización del arte y los objetos sacros está estrechamente vinculado con la mercantilización de los bienes

culturales y patrimoniales. Actualmente, la sociedad se caracteriza por la producción y el consumo de símbolos culturales, donde se prioriza la promoción turística de visitas y viajes culturales. El patrimonio cultural ha quedado integrado en la economía política del ocio colectivo y a la industria capitalista del entretenimiento. Este contexto ha afectado también a las comunidades indígenas, que asimismo experimentan los efectos del capitalismo tardío y mercantilización cultural. Siguen existiendo en relación con este momento empresarial, lo que quiere decir que su interacción con el mundo exterior y la economía queda influenciada por las dinámicas capitalistas. El turismo se ha convertido en un enfoque dominante que llena el vacío dejado por la brecha sociocultural entre las comunidades indígenas y el resto de la sociedad, presentándose como una forma de encuentro y conexión entre culturas. Al mismo tiempo, tiene implicaciones problemáticas, ya que muy a menudo se basan en visiones superficiales y estereotipadas de estas comunidades, llegando a la apropiación y explotación del patrimonio cultural.

En el caso de los museos, se ha evidenciado una tendencia a despojar a los objetos sagrados de su condición espiritual y relegarlos a meras exhibiciones estéticas. El Hoa Hakananai'a ha servido para ilustrar esta omisión y subestimación de la condición de objeto religioso. Como ha sucedido con la mayoría de los objetos, sus significados espirituales han sido descartados, sin realizar ningún esfuerzo por reconectarlos con sus comunidades de origen. Casos como este demuestran que la interpretación y la comprensión de los objetos sagrados quedan exclusivamente en manos de académicos occidentales, en lugar de la cultura que los creó y les dio su significado sagrado. Esta situación refleja que los museos continúan arraigados en sus orígenes modernistas y privilegian la apreciación estética por encima de la sagrada o espiritual. En suma, dejan al visitante la tarea de construir su propio significado, basado en un conocimiento previo muy limitado que resulta problemático, sobre todo en el caso de los objetos religiosos. Es necesario cuestionar y replantear estos enfoques museísticos sobre la comprensión y la conexión espiritual de los objetos sagrados. Debería haber una mayor inclusión participativa de las comunidades de origen en la interpretación y preservación de su patrimonio cultural, y promover un diálogo intercultural para conseguir un mayor respeto hacia las creencias originales de estas piezas.

En definitiva, en este afán de ofrecer experiencias interesantes, los museos se centran cada vez más en la teatralidad y la retórica emocional, lo que lleva a convertirlos en lugares de ocio. Esta transformación hace plantearnos interrogantes sobre la capacidad del arte para trascender las barreras culturales y compartir creencias más allá de la apreciación estética. Las decisiones de exhibición museística y la selección de obras imparten visiones particulares al espectador, asignando gustos, códigos y cosmovisiones, a través de las cuales el museo se convierte en un espacio narrado que legitima ideas. Debido a que las piezas expuestas no son neutrales, sino que cambian de significado en el contexto museístico, la labor que desempeñan los curadores y los museógrafos en la selección y presentación es fundamental. Una reflexión sobre la relación entre el turismo, el patrimonio y el arte es necesaria, buscando el equilibrio entre la apreciación estética y el respeto hacia la espiritualidad y la diversidad cultural.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. «Desartización del arte; crítica de la industria cultural.» Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. 46-49.
- Alexander, Victoria D. *Museums and Money: The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship, and Management*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- Álvarez Arzate, María Dolores y Bayardo Gámez Montenegro. «Recopilación del conocimiento oral de la lengua y cultura garífuna.» *Revista pueblos y fronteras digital* 4.8 (2009): 85-126.
- Anderson, Mark. «Los garífuna hondureños y los significados de “negro” en los años 1930 y 1940 (35-69).» Cunin, Elisabeth y Mark Anderson. *Mestizaje, diferencia y nación: lo “negro” en América Central y el Caribe*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Arola, Raimon. «Primera Parte: el mundo imaginal. Oriente y Occidente.» Arola, Raimon. *Cuestiones simbólicas: las formas básicas*. Barcelona: Herder, 2015. 21-33.
- Arola, Raimon. «Segunda parte: las formas. Kandinsky y la teosofía en el arte.» Arola, Raimon. *Cuestiones simbólicas: las formas básicas*. Barcelona: Herder, 2015. 115-129.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso. «Diáspora Garífuna Entre Memorias y Fronteras .» *Boletín de Antropología* 24.41 (2011): 84-95.
- Bauduin, Tessel M. «The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths. Recent European Exhibitions on Art and Spirituality.» *Material Religion* 6.2 (2010): 257-267.
- Bauduin, Tessel M. «Arcanum 1947: Poetry, liberty, love.» Bauduin, Tessel M. *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam University Press, 2014. 159-182.
- Bauduin, Tessel M. «Magic in exile.» Bauduin, Tessel M. *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam University Press, 2014. 133-159.
- Bauduin, Tessel M. y Henrik Johnsson. «Conceptualizing Occult Modernism.» *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Ed. Tessel M. Bauduin y Henrik Johnsson. Palgrave Macmillan, 2018. 1-31.
- Bauduin, Tessel M., Victoria Ferentinou y Daniel Zamani. «In Search of the Marvellous.» *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*. Ed. Tessel M.

- Bauduin, Victoria Ferentinou y Daniel Zamani. New York: Routledge, 2018. 1-21.
- Chang-Vargas, Giselle Virginia. «Entre la retórica y la ruta: la relación patrimonio y turismo cultural en la carta de ICOMOS.» *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 17.2 (2019): 389-408.
- Clifford, James. «Histories of the Tribal and the Modern.» *The Anthropology of Art: A reader*. Ed. Howard Morphy y Morgan Perkins. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. 150-167.
- Danto, Arthur. «Defective Affinities: “Primitivism” in the 20th century Art.» *The Anthropology of Art: A reader*. Ed. Howard Morphy y Morgan Perkins. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. 147-150.
- Davidson, William V. «Etnohistoria hondureña: la llegada de los garífunas a Honduras, 1797.» *Yaxkin* 6.1-2 (1983): 80-95.
- Debord, Guy. «La mercancía como espectáculo.» Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid : Ediciones Castellet, 1977. 18-28.
- Domínguez, María Jesús Godoy. «La condición sacra del desacralizado arte contemporáneo.» *AISTHESIS* 59 (2016): 203-222.
- Fajardo, Carlos Fajardo. «De La Contemplación Estética a la Interacción Participativa.» *Enunciación* 14.2. (2009): 42-50.
- Flores Recinos, Martha. «Matriarcado Garífuna: Ancestralidad, Espiritualidad y Lucha.» *Raíces: Revista Nicaragüense de Antropología* (2019): 32-42.
- Freeland, Cynthia. «CAPÍTULO III. Cruces culturales.» Freeland, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra, 2003. 73-103.
- Freeland, Cynthia. «CAPÍTULO IV. Dinero, mercados, museos.» Freeland, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra, 2003. 103-133.
- Freeland, Cynthia. «CAPÍTULO PRIMERO. Sangre y belleza.» Freeland, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra, 2003. 17-45.
- Godfrey, Glenda. «Tambor, tierra, sangre...soy garífuna: cuaderno cultural garífuna. UNESCO SAN JOSE Programa conjunto revitalización cultural y desarrollo productivo creativo en la costa Caribe de Nicaragua.» 2012.
- Golding, John. *Paths to the Absolute - Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, Still*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

- González, Matías Cornejo. «Moái Hoa Hakananai'a, from Orongo to the British Museum: Reflections upon religious art exhibitions in museums.» *Museology and the Sacred: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018. ICOFOM, 2018. 17-23*. Ed. François Mairesse. IFOCOM , 2018. 87-82.
- Guarnieri, Augusto Pérez. «Ser “afectado” por la resistencia: wanaragua, ancestralidad y sueños en los garífunas de Livingston, Guatemala.» *Revista Transcultural de Música* (2021): 2-25.
- Haesbaert, Rogério. «Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad.» *Cultura y representaciones sociales* 8.15 (2013): 9-42.
- Hale, Charles. «Resistencia para qué? Territory, autonomy and neoliberal entanglements in the ‘empty spaces’ of Central America.» *Economy and Society* 40.2 (2011): 184-210.
- HCRF/TNC . «Plan de Manejo del Monumento Natural Marino Archipiélago Cayos Cochinos, Honduras 2008-2012 .» Comité para la restauración, Protección y Manejo Sostenible del Monumento Natural Marino Archipiélago Cayos Cochinos. 2008.
- HCRF/USAID. «Plan de Manejo del Monumento Natural Marino Archipiélago Cayos Cochinos, Honduras 2014-2025.» Comité para la restauración, Protección y Manejo Sostenible del Monumento Natural Marino Archipiélago Cayos Cochinos. 2014.
- Hein, Hilde. «Museums: From Object to Experience.» *Aesthetics: The Big Questions*. Ed. Carolyn Korsmeyer. Massachusetts-Oxford: Malden-Balckwell, 1998. 103-115.
- Heinich, Nathalie. «L'aura de Walter Benjamin.» *Actes de la recherche en sciences sociales* 49 (1983): 107-109.
- Horley, Paul y Georgia Lee. «Painted and carved house embellishments at ‘Orongo village, Easter Island.» *Rapa Nui Journal* 23.2 (2009): 106-124.
- Iborra Mallent, Juan Vicente. «Migración Garífuna, Deportaciones y Asilo Político En Un Contexto de Desplazamiento Forzado.» 18.45 (2021): 47-76.
- ICOMOS . «Carta de Venecia. Carta Internacional sobre la conservación y restauración de monumentos y sitios.» 1964.
- ICOMOS. «Carta internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo con Patrimonio Significativo.» 1999.
- . «Principios para la Conservación y Restauración de las Estructuras del Patrimonio Arquitectónico.» 2003.

- Jiménez, José. «Hacia un espectador crítico y creativo.» Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, Alianza, 2002. 226-231.
- Jiménez, José. «Más Allá de La Contemplación Estética.» Jiménez, José. *El nuevo Espectador*. Ed. José Jiménez. Madrid: Fundación Argentaria, Visor, 1998. 17-29.
- King, Mike. «Art and the Postsecular .» *Journal of Visual Art Practice* 4.1 (2005): 3-17.
- Lampe, Angela. «Traces du sacré dans l'espace d'exposition.» *Traces du Sacré* (2008): 31-35.
- Larrinoa, Kepa Fernández de. «Razón y crítica del concepto "patrimonio cultural".» *Jentilbaratz* 12 (2010): 1-24.
- Lippard, Lucy. «Andres Serrano: The Spirit and the Letter.» *Art in America* 80.4 (1990): 238-245.
- Luna, Sergio Martínez. «La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde 'Art and Agency' de Alfred Gell.» *Revista de Antropología* 7.2 (2012): 171-196.
- MacCannell, Dean. «El canibalismo en la actualidad.» MacCannell, Dean. *Lugares de encuentro vacíos*. Melusina, 1992. 27-81.
- MacCannell, Dean. «Etnicidad reconstruida. El turismo y la identidad cultural .» MacCannell, Dean. *Lugares de encuentro vacíos* . Melusina, 1992. 165-181.
- MacGaffey, Wyatt. «Complexity, Astonishment and Power: The Visual Vocabulary of Kongo Minkisi.» *Journal of Southern African Studies* 14 (1987): 188-203.
- Mairesse, François. «La museología y lo sagrado.» *Museology and the Sacred: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018*. Ed. François Mairesse. ICOFOM, 2018. 17-23.
- Martínez, Emilio Ruiz de Arcaute. «Desacralización y descontextualización. El complicado tránsito de muchas reliquias y sus relicarios desde la devoción en el oratorio privado a la colección del museo.» *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América* (2018): 248-263.
- Massicotte, Claudie. «Spiritual Surrealists: Séances, Automatism, and the Creative Unconscious.» *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*. Ed. Tessel M. Bauduin, Victoria Ferentinou y Daniel Zamani. Routledge, 2018. 23-39.
- Molina, Avelino Cox. «Filosofía y espiritualidad.» Molina, Avelino Cox. *Espiritualidad y filosofía indígena*. Managua: URACCAN, 2016. 8-11.

- Morphy, Howard y Morgan Perkins , *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins. «Primitivism, Art, and Artifacts.» *The Anthropology of Art: A Reader*. Ed. Howard Morphy y Morgan Perkins. Malden, Ma: Blackwell Publishing, 2006. 123-127.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins. «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice.» *The Anthropology of Art: A Reader*. Ed. Howard Morphy y Morgan Perkins. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. 1-33.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins. «The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice.» *The Anthropology of Art: A Reader*. Ed. Howard Morphy y Morgan Perkins. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. 1-33.
- Murcia, Rode. «Impactos Del Sistema Neoliberal, Patriarcal A Los Cuerpos Territorios De Las Mujeres Indígenas En Honduras (Garífuna, Maya Chorti, Lenca, Pech, Tolután y Misquito).» *Raíces: Revista Nicaragüense de Antropología* (2020): 71-80.
- Navarro-Lashayas, Miguel Ángel. «Estrategias y Resistencias Ante El Despojo y El Desplazamiento Forzado de Las Comunidades Garífunas En Honduras. El Caso de La Bahía de Trujillo.» *Revista de Estudios Sociales* 75 (2021): 58-74.
- Noheden, Kristoffer. «Magic Art Between the Primitive and the Occult: Animal Sacrifice in Jan Švankmajer’s Drawer Fetish.» *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Ed. Tessel M. Bauduin y Henrik Johnsson. Palgrave Macmillan, 2018. 118-132.
- Owen, Alex. *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern* . Chicago-London: University of Chicago Press , 2004.
- Pasi, Marco. «Coming Forth by Night.» Pasi, Marco. *Options with Nostrils*. Ed. Alexis Vaillant. Rotterdam: Piet Zwart Institute, 2010.
- . «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna.» *Boletín de Arte* 35 (2014): 43-59.
- Pitts, Mike, y otros. «Hoa Hakananai’a: a new study of an Easter Island Statue in the British Museum.» *The Antiquaries Journal* 94 (2014): 291-321.
- Porter, Robert W. «El estilo migratorio de vida en la biografía garífuna.» *Yaxkin* VI.1-2 (1983): 120-133.
- Price, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*. University of Chicago Press, 1991.

- Quevedo, Tesla. «Espiritualidad Garífuna: Una Fuente de Bienestar.» *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos* 38.72 (2022): 1-8.
- Randazzo Eisemann, Francesca. «Exploración de Los Imaginarios Sociales de La Etnicidad Garífuna.» *InterCambio (Universidad de Costa Rica. Programa de Investigación Producciones Culturales Centroamericanas y Caribeñas)* 18.2 (2021): 1-21.
- . «Mujer garífuna, cuadros de danza y memoria social / Garifuna Women, Dance Groups and Social Memory.» *Asparkia : investigación feminista* 34.34 (2019): 69-88.
- Reeve, John. «A question of faith: The museum as spiritual or secular space.» *Museums, equality and social justice* . Ed. Richard Sandell y Eithne Nightingale. London: Routledge, 2012. 125-141 .
- Rubin, William. «Modernist Primitivism: An Introduction.» *The Anthropology of Art: A Reader*. Ed. Howard Morphy y Morgan Perkins. Malden, MA : Blacwell Publishing , 2006 . 129-147.
- Santamaría Jiménez, Alicia. «El patrimonio tangible de la danza.» *Arte y sociedad (Málaga)* 19 (2021): 112-129.
- Saumarez Smith, Charles. «Museums, artefacts, and meanings.» *The New Museology*. Ed. Peter Vergo. Londres: Reaktion Books, 1989. 6-22.
- Scheck, Daniel Omar. «La filosofía de Danto: un lugar común en la transfiguración de la historia y el arte.» *Páginas de Filosofía* 19 (2015): 7-10.
- SETURH/IHT. «Estrategia Nacional de Desarrollo Sostenible del Sector Turismo en Honduras.» 2006.
- Taylor, Mark. *After God*. Chicago: Chicago University Press, 2007.
- Tucker, Michael (1992). *Dreaming with Open Eyes: the Shamanic in 20th-Century Art and Culture*. London: HarperCollins, 1992.
- UNESCO. «Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.» 2003.
- van der Veer, Peter. «Spirituality in Modern Society.» *Social Research: An International Quarterly* 7 (2014): 1097 - 1120.
- Welch, Christina y Niall Finneran. «Chatoyer's Punch Ladle: A Museum Artifact that Speaks to the Hidden History of the Garifuna, An African-Caribbean People.» *Journal of African Diaspora Archaeology and Heritage* 11.3 (2022): 181-204.

Zúniga, Thania Vanessa Ramos. «Turismo comunitario en el Caribe hondureño. El caso de las comunidades de East End y Chachahuate.» *Pasos* 19.5 (2020): 707-719.

Webgrafía

Atadohonduras. *Ballet Folklórico Nacional Garifuna de Honduras en Feria de Corozal 2020 p6 [vídeo]*. Youtube, 22 de enero de 2020. 3 de mayo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=KIc2IVsQ_jo>.

CCCB. «La luz negra Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta.» 16 mayo-21 octubre 2018 de 2018. 19 de abril de 2023. <<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/la-luz-negra/228235>>.

Centre Pompidou. «Traces du Sacré .» 7 mayo-11 ago de 2008. 19 de abril de 2023. <<https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cdqqopo>>.

Dagringa City. *#Wanaragua [vídeo]*. Youtube, 19 de febrero de 2019. 3 de mayo de 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=b-QPh6TD43E>>.

EstaSemana. *El "Walagallo" - Ritual Garífona (julio 2002) [vídeo]*. Youtube, 14 de abril de 2015. 3 de mayo de 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=HGVvPVNtQII&t=277s>>.

Guggenheim. «Hilma af Klint: Paintings for the Future.» October 12-April 23 2018-2019. 19 de abril de 2023. <<https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>>.

Kunstmuseum Bochum. «The Message – Das Medium als Künstler. Kunst und Okkultismus.» 16 Febrero-13 Abril 2008. 19 de abril de 2023. <<https://www.kunstmuseumbochum.de/ausstellung-veranstaltung/details/the-message-das-medium-als-kuenstler-kunst-und-okkultismus/>>.

MoMA. «Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.» Sep 27-Jan 15 1894-1985. 25 de febrero de 2023. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907?>>>.

OFRANEH. 2017. 26 de abril de 2023. <<https://ofraneh.wordpress.com/2017/04/27/honduras-220-anos-de-resistencia-y-la-sobrevivencia-de-la-matrifocalidad-del-pueblo-garifuna/>>.

Onda UNED. *Baile Punta Original con Tambores Garifunas desde la UCR, Costa Rica [vídeo]*. Youtube, 20 de mayo de 2014. 3 de mayo de 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=wyqB4cfNioE>>.

Rafael Murillo Selva R. *[Secuencias] Loubavagu O El Otro Lado Lejano (I Y II Cuadro) [vídeo]*. Youtube , 3 de agosto de 2017. 3 de mayo de 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=qM60oH5U2NY>>.

The British Museum. «MOÁI .» 2023. 4 de mayo de 2023. <<https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/moái> >.

UNESCO en español. *La lengua, la danza y la música de los garifunas [vídeo]*. Youtube, 28 de setiembre de 2009. 3 de mayo de 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=oNvmMQ1aX9Q>>.

Catálogos de exposición

Dichter, Claudia, y otros, *The Message: Kunst und Okkultismus / Art and Occultism*. Bochum: Kunstmuseum Bochum, 2008. Exhibition catalog.

Juncosa, Enrique, y otros. *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta*. Barcelona : CCCB y Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2018. Catálogo de exposición.

Loers, Veit. *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian. 1900-1915*. Ed. Veit Loers. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1995. Exhibition catalog.

Loisy, Jean De y Angela Lampe, *Traces du Sacré*. Paris/Munich: Centre Pompidou/Haus der Kunst, 2008. Exhibition catalog

Los Angeles County Museum/Haags Gemeentemuseum. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles/The Hague, 1986. Exhibition catalog.

The Museum of Modern Art; Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Art. *Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, 1984. Exhibition catalog.

Anexos



Figura 1. Vista de instalación de la exposición “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 19 de septiembre de 1984 – 15 de enero de 1985. **Derecha:** Alberto Giacometti, *Mujer de pie* (1948). Archivo Fotográfico. Archivos del Museo de Arte Moderno, Nueva York. IN1382.6. Fotografía de Kate Keller. Extraído de https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907?installation_image_index=5.



Figura 2. Vista de instalación de la exposición “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 19 de septiembre de 1984 – 15 de enero de 1985. **Centro:** Pablo Picasso, *Guitarra* (París, enero-febrero de 2014). Archivo Fotográfico. Archivos del Museo de Arte Moderno, Nueva York. IN1382.6. Fotografía de Kate Keller. Extraído de https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907?installation_image_index=5.



Figura 3. Anuncio de la exposición del Museo de Arte Moderno “Primitivism” in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern. 9 de septiembre de 1984. The New York Times. Registros de Información Pública, II.A.1041. Archivos del Museo de Arte Moderno, Nueva York. Extraído de <https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=DamView&VBID=2UN365UTN7J5E&SMLS=1&RW=1280&RH=601>.

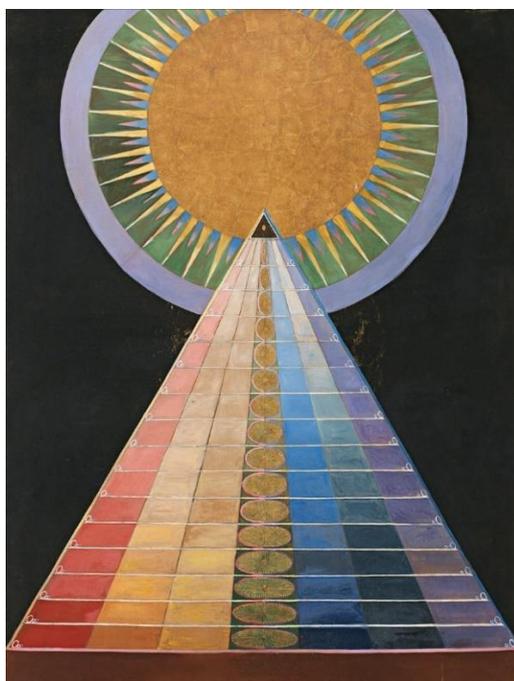


Figura 4. Hilma af Klint, *Grupo X, No. 1*, retablo (Altarbild), 1915. Óleo y hoja de metal sobre lienzo, (237,5 × 179,5 cm). Fundación Hilma af Klint, Estocolmo. Fotografía de Albin Dahlström, Moderna Museet, Estocolmo. Extraído de <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>.



Figura 5. Hilma af Klint, *Grupo X, No. 2*, retablo (Altarbild), 1915. Óleo y hoja de metal sobre lienzo (238 x 179 cm). Fundación Hilma af Klint, Estocolmo, HaK 187–89. Extraído de <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>.



Figura 6. Hilma af Klint, *Grupo X, No. 3*, retablo (Altarbild), 1915. Óleo y hoja de metal sobre lienzo (237,5 x 178,5 cm). Fundación Hilma af Klint, Estocolmo, HaK 187–89. Extraído de <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>.

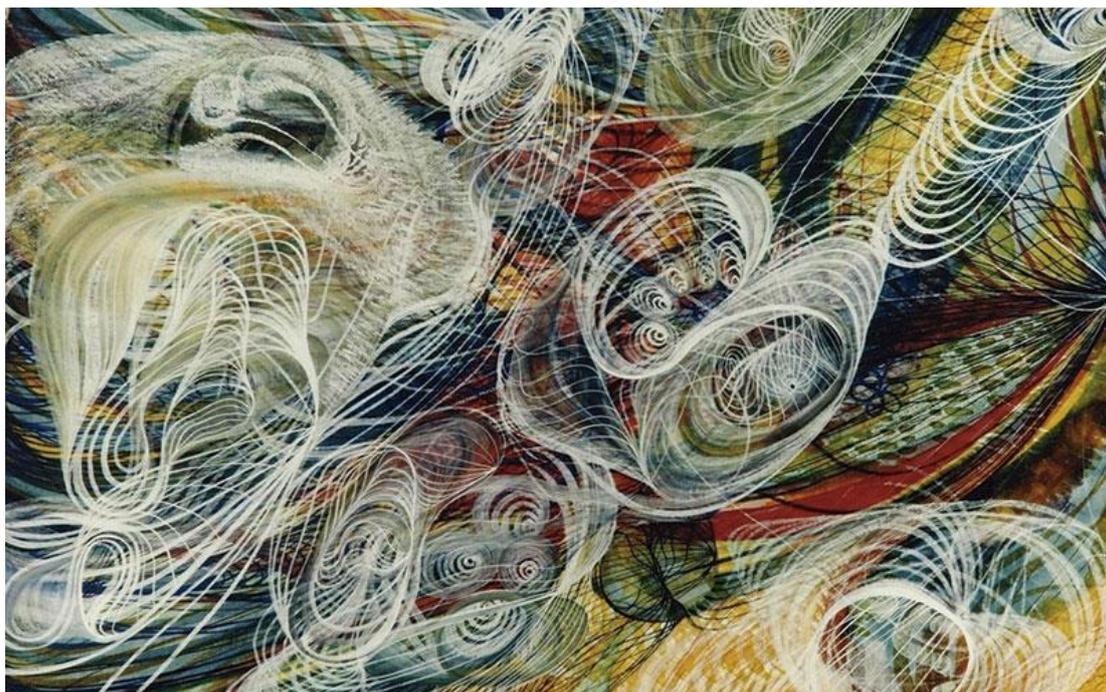


Figura 7. Georgiana Houghton, atribuido por ella al espíritu de "Correggio", *Glory Be to God*, c. 1868. Victorian Spiritualists Union Inc., Australia/Courtauld Institute, Londres. Extraído de Ed. Tessel M. Bauduin y Henrik Johnsson *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*, 2018, p.3.



Figura 8. Pueblos kongo. *Figura de poder (Nkisi N'kondi)*, siglo XX, procedente de Angola, República Democrática del Congo, República del Congo. Madera, hojas y clavos de metal, cuerda, resina, plumas, cuero, textil y vidrio (51,1 × 26,4 × 26,7 cm). Objeto 3-D/Escultura X902. Colección Menil, Houston. Fotografía de Hickey-Robertson. Extraído de <https://www.menil.org/collection/objects/5884-power-figure-nkisi-n-kondi>.



Figura 9. Pueblos vili, woyo o yombe. *Janus Power Figura de perro (Nkisi Nkondi Mbwa)*, siglo XIX, procedente de Angola, República Democrática del Congo. Madera con hojas y clavos de hierro, tela, hilo, paja, cadena, resina, colmillos de jabalí y concha (26,7 × 72,4 × 20,3 cm). Objeto 3-D/Escultura 1977-03 DJ. Colección Menil, Houston. Fotografía de Paul Hester. Extraído de <https://www.menil.org/collection/objects/1613-janus-power-figure-of-dog-nkisi-nkondi-mbwa>.

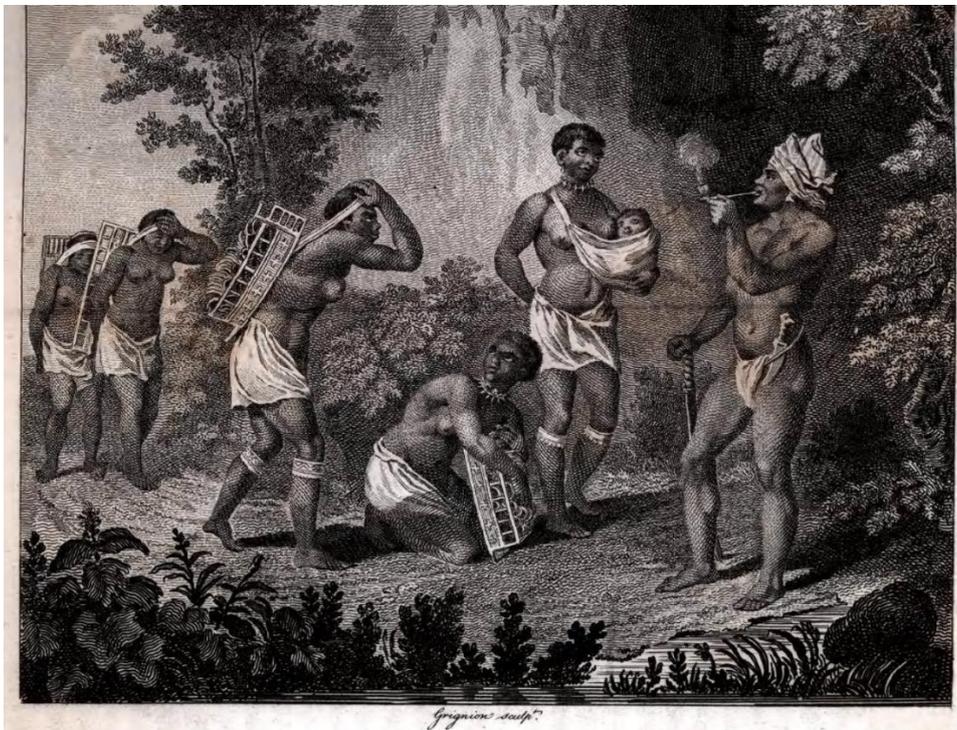


Figura 10. Charles Grignion (grabador) y Agostino Brunyas (artista) del original de Sir William Young, *Chatoyer the Chief of the Black Charaibes in St. Vincent with his five wives*, 1766. Grabado (28 x 23 cm). Compañía de bibliotecas de Filadelfia. Extraído de <https://digital.librarycompany.org/islandora/object/Islandora%3A2706>.



Figura 11. Bailarín de *wanaragua/jancunú*, 2018, Los Ángeles. Fotografía de Metro-Los Angeles. Flickr. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/metrola/albums/72157690928942231/with/39832540882/>.



Figura 12. Bailarines de *wanaragua/jancunú*, 2018, Los Ángeles. Fotografía de Metro-Los Angeles. Flickr. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/metrola/albums/72157690928942231/with/39832540882/>.



Figura 13. Detalle: parte trasera del sombrero de un bailarín de *wanaragua/jancunú*, 2018, Los Ángeles. Fotografía de E. Roy Cayetano. Fotografía de Metro - Los Angeles. Flickr. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/metrola/albums/72157690928942231/with/39832540882/>.



Figura 14. Benjamin Nicholas, "*Dugu*" Healing Ceremony, c. 1985. Óleo sobre lienzo, (24 x 30 cm), Dangriga, Stann Creek, Belice. Extraído de <https://indigoarts.com/dugu-healing-ceremony>.

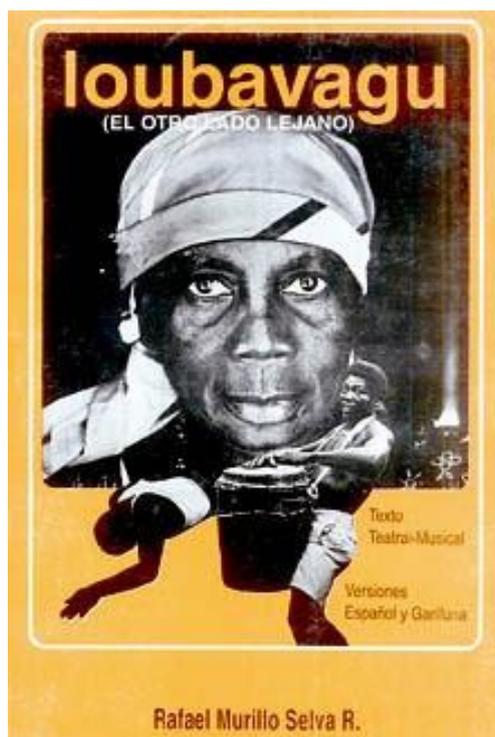


Figura 15. Anuncio de la obra de teatro de Rafael Murillo *Loubavagu (El otro lado lejano)*, 1980. Diseño de Edmundo Lobo. Extraído de: <http://loubavagurafaelmurilloselva.blogspot.com/2017/06/loubavagu-o-el-otro-lado-lejano.html>.



Figura 16. Grupo “Superación Garífuna”, junio de 1980. **Fondo:** primer decorado (escenografía) de *Loubavagu o El otro lado lejano*, bordado a mano por las mujeres de la comunidad. Fotografía de: Anónimo. Extraído de: <http://loubavagurafaelmurilloselva.blogspot.com/2017/06/loubavagu-o-el-otro-lado-lejano.html>



Figura 17. Anónimo. *Urna relicario de san Cándido*, mobiliario, 1292, procedente del monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental). Madera con relieves de estuco dorado con pan de oro y hoja metálica corlada (75,7 x 122,5 x 45,5 cm). N° de catálogo: 039044-000. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Extraído de <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/urna-relicario-de-san-candido/anonim-catalunya/039044-000>.



Figura 18. Atribuido a Juan Tol. *Relicario*, orfebrería, primer cuarto del siglo XVI, procedencia desconocida. Plata dorada, cincelada y repujada, con elementos de fundición y restos de esmalte azul (42,8 x 19 x 15,5 cm). N° de catálogo 037766-000. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Extraído de <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/relicario/juan-tol/037766-000>.



Figura 19. Anónimo. *Cruz relicario del fuste de la Vera Cruz*, orfebrería, segunda mitad del siglo XIV, procedente de la capilla gótica de la Lonja, Barcelona, derribada en 1564. Plata dorada, fundida y cincelada, con restos de esmalte (41,4 x 23,6 cm). N° de catálogo: 009506-000. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Extraído de <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/cruz-relicario-del-fuste-de-la-vera-cruz/anonim-catalunya-barcelona/009506-000>.



Figura 20. Anónimo. *Símbolos de los evangelistas*, c. 1400, placas de esmalte que podrían haber pertenecido a una cruz de orfebrería. Plata cincelada y esmaltes translúcidos. N° de catálogo 004584-CJT. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Extraído de <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/simbolos-de-los-evangelistas/anonim-catalunya-barcelona/004584-cjt>.



Figura 21. Andy Warhol, Brillo Box (1964-1968), Museo Colección Berardo, Lisboa, Portugal. Fotografía de Pedro Ribeiro Simões. Flickr. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/46944516@N00/44315585155>.



Figura 22. Marcel Duchamp, Fuente, *readymade*, 1917. Urinario de porcelana firmado “R. Mutt 1917” Fotografía de Alfred Stieglitz. Flickr. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/36417567@N03/47034882231>.

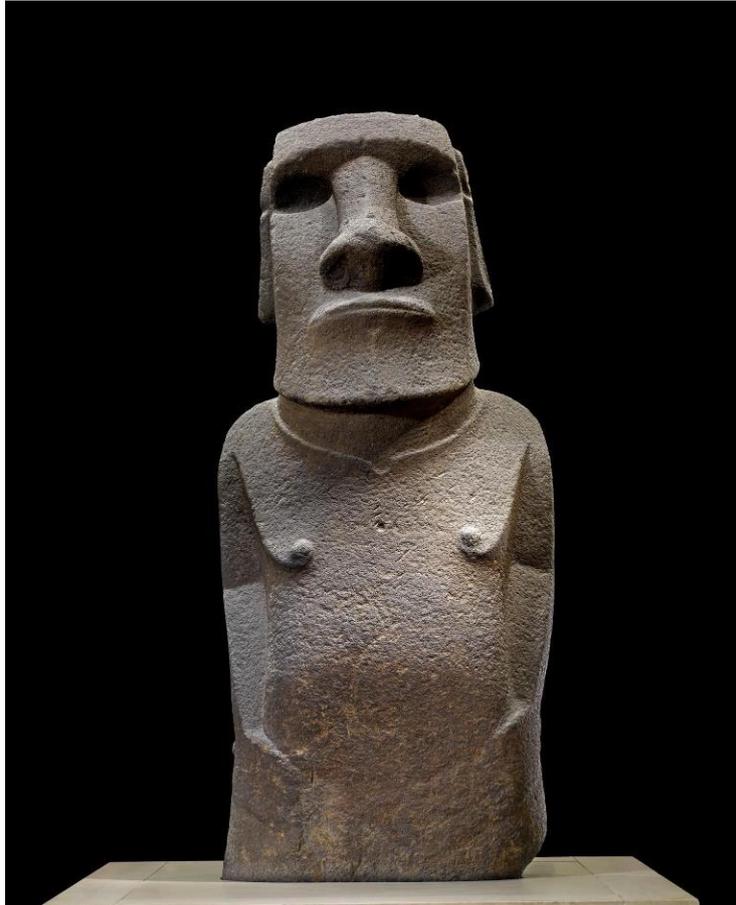


Figura 23. Rapanui. Hoa Hakananai'a ("amigo perdido, oculto o robado"), moái , c. 1000-1200, procedente de Rano Kao, Isla de Pascua, Polinesia. Basalto, coral y piedra (47 cm x 2.42 m z 96 cm). N° de catálogo Oc1869,1005.1. Museo Británico. Extraído de https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Oc1869-1005-1.



Figura 24. Hermann Nitsch, *Colonia*, 1974. Fotografía de Uri Jimenez Carrasco. Flickr. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/56725118@N07/6667723451>.