

HER & MUS

HERITAGE & MUSEOGRAPHY

11



VOLUMEN IV, NÚMERO 3, SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2012

Museos en tiempos de crisis: la subasta de la cultura

■ TREA ■

La revista *Her&Mus. Heritage and Museography* se encuentra en las siguientes bases de datos de revistas científicas y catálogos: Ulrich's, Latindex (catálogo), DICE, ISOC, MIAR, RESH y Dialnet.

Dirección

Joan Santacana Mestre Universidad de Barcelona, <jsantacana@ub.edu>
Nayra Llonch Molina Universidad de Lleida <nayrallonch@ub.edu>

Secretaria

Victoria López Benito Universidad de Barcelona <victorialopezb@ub.edu>

Consejo de redacción

Joaquim Prats Cuevas Universitat de Barcelona <jprats@ub.edu>
Maria Pilar Rivero Gracia Universidad de Zaragoza <privero@unizar.es>
Carolina Martín Piñol Universitat de Barcelona <carolinamartin@ub.edu>
Gonzalo Ruiz Zapatero Universidad Complutense de Madrid <gonzalar@ghis.ucm.es>
José María Cuenca López Universidad de Huelva <jcuenca@uhu.es>
Magda Fernández Cervantes Universitat de Barcelona <magda.fernandez@ub.edu>
Beatrice Borghi Università di Bologna <b.borghi@unibo.it>
Francesc Xavier Hernández Cardona Universitat de Barcelona <fhernandez@ub.edu>
Maria Feliu Torruella Universitat de Barcelona <mfeliu@ub.edu>
Roser Calaf Masachs Universidad de Oviedo <rcalaf@uniovi.es>
Xavier Rubio Campillo Barcelona Supercomputing Center <xavier.rubio@bsc.es>
Cristófol Trepas Carbonell Universitat de Barcelona <ctrepas@ub.edu>
Laia Coma Quintana Universitat de Barcelona <lcomaq@ub.edu>
Olaia Fontal Merillas Universidad de Valladolid <ofontal@mpc.uva.es>
Antonio Espinosa Ruiz Universidad de Alicante <antonio.espinosa@ua.es>
Roser Juanola Tarradellas Universitat de Barcelona <roser.juanola@udg.edu>

Consejo asesor

Silvia Alderoqui Directora del Museo de las Escuelas de Buenos Aires
Mikel Asensio Brouard Universidad Autónoma de Madrid
Darko Babic Universidad de Zagreb
José María Bello Diéguez Director del Museo Arqueológico e Histórico da Coruña
John Carman Birmingham University
Javier Martí Oltra Director del Museo de Historia de Valencia
Myriam Martín Cáceres Universidad de Huelva
Clara Masriera Esquerri Directora de la Ciutadella Ibérica de Calafell
Ivo Mattozzi Università di Bologna
Rene Sivan Conservadora jefe de The Tower of David. Museum of the History of Jerusalem
Jorge A. Soler Díaz Dirección de exposiciones Marq-Museo Arqueológico de Alicante
Mercè Tatjer Mir Universitat de Barcelona
Konstantinos Arvanitis University of Manchester

Envío de originales **hermus@trea.es**

Edición, administración y suscripciones **Ediciones Trea, S. L.**
C/María González, la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte, Cenero, Gijón (Asturias)
Tel.: (34) 985 303 801 • Fax: (34) 985 303 712
www.trea.es • trea@trea.es

Dirección editorial **Álvaro Díaz Huici**
Coordinación **Pablo García Guerrero**
Producción **José Antonio Martín**
Compaginación **Pandiella y Ocio**
Impresión **Gráficas Apel, S. L.**
Encuadernación **Cimadevilla, S. L.**

Presentación

- 5-6 Museos en tiempos de crisis: la subasta de la cultura
VICTORIA LÓPEZ BENITO

Monografías

- 8-14 ¿Crisis de la cultura?
Crisis of the culture?
JOAN M. DEL POZO
- 15-23 Museos y dinero: un binomio difícil de resolver
Museums and money. A pairing difficult to resolve
JOAN SANTACANA MESTRE
- 24-32 Una museografía para tiempos difíciles
A museography for difficult times
VICTORIA LÓPEZ BENITO
- 33-44 Profesionalidad y formación frente a invisibilidad y recortes: cómo (querer) seguir siendo educadora de museos en tiempos de precarización
Professionalism and training versus invisibility and budget cuts: how to (want to) remain museum educator in times of precarious employment
ENERITZ LÓPEZ MARTÍNEZ
- 45-51 L'eredità di Raffaello. Archeologi e tutela oggi in Italia
The legacy of Raphael. Archaeologists and conservation currently in Italy
SUSANNA RIVA
- 52-59 Los efectos de la sociedad en los museos: del boom a la crisis de ideas
The effects of the society in museums: from boom to the ideas crisis
ROSER JUANOLA TERRADELLAS, ANNA FÀBREGAS ORENCH

- 60-68 Nuevos proyectos culturales en el entorno madrileño: una alternativa a la crisis actual
New cultural projects in Madrid: an alternative to the current crisis
ALICIA SERRANO VIDAL

Experiencias y opinión

- 70-77 ¿Podemos jugar en los sitios patrimoniales? Tiempo libre, aprendizaje y disfrute en los momentos de reproducción social
Can we play on cultural heritage sites? Leisure, learning and enjoyment during social reproduction
PATRICIA LEDESMA BOUCHAN
- 78-84 Approach to the general problems of the cultural heritage in urban contexts
Aproximación a los problemas generales del patrimonio cultural en contextos urbanos
IRINA GREVTSOVA

Desde y para el museo

- 86-96 Cómo desarrollar programas para públicos cooperando con la comunidad: la experiencia del Museu de Lleida
How to develop public programs to cooperate with the community. The experience of the Museu de Lleida
MIQUEL SABATÉ NAVARRO
- 97-108 El Museo de Historia de Valencia en el contexto de la crisis actual
The Valencia History Museum in the context of the current crisis
JAVIER MARTÍ

Miscelánea

- 109-113 Carmen Fernández Rubio, Roser Calaf Masachs: *Museografías diversas: crónica de exposiciones recientes en España*
- 113-115 S. Alderoqui y C. Pedersoli: *La educación en los museos*, por ELVIRA BARRIGA UBED
- 115-116 James E. Katz, Wayne La Bar y Ellen Lynch (coords.): *Creativity and Technology*, por MIREIA ROMERO SERRA
- 117-118 Janine Sprünker: *Educació patrimonial mitjançant recursos educatius en línia amb contingut de patrimoni cultural i xarxes d'aprenentatge*, por ROSER CALAF

Normas de publicación de la revista *Her&Mus*

- Los artículos aportados deben ser inéditos y deben hacer referencia a cualquier aspecto relacionado con la temática general del número de la revista. La revista *HER&MUS* es una revista dirigida a la comunidad científica universitaria y a los profesionales que se dediquen al campo de la museografía, museos y didáctica y difusión del patrimonio.
- Se pueden presentar artículos en cualquier lengua, aunque deberán incluir un resumen redactado en el idioma original del texto y otro de igual extensión en inglés (excepto para los artículos en inglés, cuyo resumen se traducirá al castellano). La extensión del artículo será de aproximadamente cuatro mil palabras (que equivale a alrededor de diez páginas con tipografía times new roman o arial 12). Los resúmenes del contenido del artículo deberán tener una extensión máxima de doscientas palabras, e irán acompañados de tres a seis palabras clave relativas al contenido del artículo, en los dos idiomas en los cuales se redacten los resúmenes. Esto último también afectará al título del artículo, que deberá presentarse en los dos idiomas del texto.
- Los artículos destinados a la sección de reseñas no deberán exceder las 1.500 palabras (cuatro páginas) de las dimensiones anteriormente especificadas.
- Los artículos se entregarán en formato digital y se podrán adjuntar hasta diez imágenes (resolución mínima de 300 ppp), así como esquemas o tablas que hagan más comprensible el texto. Las imágenes y el texto se enviarán por separado, estas se diferenciarán a través de numeración arábica y denominación propia. En el propio texto se indicará claramente en qué lugar del mismo deben ser incluidas, utilizando la palabra *Tabla* o *Fig.* seguida del número de orden de aparición en el texto, por ejemplo (tabla 1) o (fig. 8). Las tablas y las imágenes se numerarán por separado. Los derechos de autor de imagen o dibujo son responsabilidad del remitente del artículo.
- Si se emplean notas o citas bibliográficas, deberán adaptarse a las normas ISO-690 o APA. La bibliografía empleada deberá aparecer recopilada al final del artículo. Para todo lo que se refiere a criterios científicos, bibliométricos y de calidad, la revista se ajustará a las normativas del CINDOC.
- Los autores deben aportar los siguientes datos personales: nombre completo, referencia profesional (dirección de la universidad o institución a la que esté vinculado) y dirección de correo electrónico. Estos datos aparecerán junto con el título del artículo.
- Todos los artículos serán evaluados por varios expertos y solo serán publicados cuando la valoración efectuada sea mayoritariamente positiva. En ese momento se informará al autor sobre la aceptación del original y sobre la posible fecha de publicación o se sugerirán posibles cambios o ampliaciones para que el artículo se adecue a la temática de cada número.
- Los artículos publicados en la revista *Her&Mus*. *Heritage and Museography* son evaluados mediante el sistema de pares ciegos. Los evaluadores son miembros del comité científico de la revista y especialistas externos con quienes se contacta para la evaluación de uno o varios artículos.
- En todo caso, la revista no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores en los contenidos de los artículos.

Museos en tiempos de crisis: la subasta de la cultura

• Victoria López Benito

Nunca antes la temática de un monográfico de la revista *Her&Mus* había estado más en consonancia con el contexto actual. Esto no es algo de lo que vanagloriarse, ya que hoy en día la situación de la cultura, y en concreto la de los museos en el panorama español, no es nada halagüeña. Hoy, cuando el IVA cultural ha alcanzado uno de los niveles más altos del mundo, cuyas consecuencias están viviendo no solo los consumidores de cultura sino también gestores y programadores culturales; hoy, cuando el personal de muchos museos, sobre todo los encargados de la función educativa, ven peligrar sus puestos de trabajo; hoy, cuando se constata el fracaso de la política cultural llevada a cabo en España desde comienzos del siglo XXI, caracterizada por el despilfarrero y las inversiones injustificadas sin objetivos y propósitos claros, nos parecía muy adecuado concretar a modo de monográfico diversas visiones que nos pueden dar un panorama claro de la situación actual de la cultura y de los museos en un escenario de aguas, como mínimo, turbulentas.

Estas distintas visiones se concretan en siete artículos que nutren la sección «Monografías». En ella encontramos un contundente ensayo de *Joan Manuel del Pozo*, de la Universitat de Girona, en el que ahonda en la raíz de conceptos básicos para este monográfico como son los de cultura, sociedad, humanismo y conocimiento, para acabar afirmando que realmente lo que estamos viviendo, más allá de una crisis de la cultura, es «una crisis del sujeto individual humano y colectivo». Otro artículo que aborda la influencia de la crisis en la cultura es el de *Joan Santacana*, de la Universidad de Barcelona, que trata más específicamente el caso de los museos y cómo la combinación con el factor «dinero» ha llevado a la situación actual de muchos de ellos. Propone también las vías por las que debería discurrir una política museística sostenible y de vanguardia. En el monográfico también encontramos otros dos artículos de denuncia, como el artículo de *Sussanna Riva*, que nos ofrece la perspectiva —desde los ojos de la investigación arqueológica— de la política italiana en cultura, en la que en tiempos de crisis esta se ve como un lujo que no se puede permitir. En el caso del artículo de *Eneritz López*, la denuncia viene desde el ámbito de los profesionales dedicados a la educación en museos, colectivo fuertemente castigado por la situación de crisis por su ya constante precariedad laboral y menosprecio en los círculos de los profesionales de los museos. Eneritz reivindica la consideración del educador de museo, no solo como un profesional, sino como un intelectual que construye conocimiento, que investiga, transforma e innova continuamente.

Sin embargo, el monográfico también reúne otros artículos que, conscientes de la realidad actual, aportan un halo de positividad. Como, por ejemplo, el de *Roser Juà-nola*, de la Universitat de Girona, en el que analiza diversos proyectos de cooperación cultural sobre educación patrimonial realizados en colaboración con el municipio de Roses, en Girona, y la universidad, en los que se involucra a institutos, instituciones culturales e investigadores, favoreciendo la participación y el trabajo colaborativo en pos de la educación. Siguiendo con las aportaciones de carácter más positivo, el artículo

de Alicia Serrano, de la Universidad Autónoma de Madrid, realiza un interesante análisis de cómo ante el fin de la «cultura de la subvención» se están configurando en los últimos cinco años en el entorno madrileño nuevos espacios y modelos de creación y exposición de arte caracterizados por la «creatividad, autonomía, autogestión o interdisciplinariedad». Por último, el artículo de Victoria López, de la Universidad Barcelona, ofrece una mirada desde propuestas museográficas en las que, por encima del presupuesto, deberían primar las ideas, y estas pueden tener soporte en medios que no requieren grandes inversiones, pero no por ello pierden en creatividad y efectividad: como ejemplo concreto, encontramos el último montaje de museografía al aire libre de Berlín sobre el pasado medieval de la ciudad, *La ciudad medieval está debajo de nosotros*. Estos artículos quieren dejar patente que, a pesar de la crisis de recursos o de medios, son las ideas, las buenas ideas, las propuestas alternativas y sostenibles en las que debe fundamentarse un nuevo y necesario modelo de políticas culturales, ya sean aplicables a museos, espacios de creación o educación del patrimonio.

En el caso de la sección «Experiencias y opinión», su contenido, en este caso, es diferente al del monográfico. En ella encontramos dos artículos, uno de Patricia Ledesma Bouchan y otro de Irina Grevtsova, dedicados a distintas experiencias relacionadas con la didáctica del patrimonio. El artículo de Patricia Ledesma Bouchan, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, de México, constituye una reflexión sobre la posibilidad de combinar en espacios patrimoniales el disfrute, a través del juego, con el aprendizaje sobre los restos patrimoniales. En cambio, el artículo de Irina Grevtsova, de la Universidad de Barcelona, nos ofrece una visión sobre cómo los principios de la planificación urbanística pueden influir, por una parte, en la conservación y protección de los conjuntos histórico-patrimoniales de las ciudades del occidente europeo y, por otra, en los procesos de musealización de estos restos.

El asunto de los efectos de la crisis en los museos vuelve a retomarse en la sección «Desde y para el museo», en la que se analizan los casos de dos museos concretos, el de Lleida y el de Historia de Valencia, en los que se han planteado soluciones sostenibles para sobrellevar la situación de crisis. En el caso del museo de Lleida se analizan dos experiencias, *Noches gastronómicas del Museo de Lleida* y *Animalia, descubre los animales que esconde el museo*, cuya filosofía es la incluir las voces de diversos agentes de la sociedad leridana desde una perspectiva participativa con el fin de la puesta en valor del patrimonio del museo y de la ciudad. La visión del Museo de Historia de Valencia es precisamente la de un museo creado en tiempos que bonanza económica que con una gestión austera pero eficaz ha sabido adaptarse a una nueva situación.

Este monográfico, si bien quiere dejar patente la tremenda y profunda huella que la crisis económica está dejando en el mundo de la cultura y en especial en el de los museos, también quiere evidenciar cómo la crisis puede ser un tiempo para un cambio. Y es precisamente a través de la capacidad de saber adaptarse al cambio, cambio en el modelo de gestión, cambio de políticas culturales, cambio en los medios para comunicarse con el público, como la cultura encontrará un nuevo espacio, no para sobrevivir, sino para seguir viviendo, como siempre ha hecho a lo largo de la historia de la humanidad.

MONOGRAFÍAS

¿Crisis de la cultura?

Crisis of the culture?

JOAN M. DEL POZO

Universitat de Girona, Departament de Filosofia, Facultat de Lletres
Plaça Ferrater Mora, 1, 17071 Girona
joanm.delpozo@udg.edu

Recibido: 03-06-2012 · Aceptado: 30-08-2012

RESUMEN. *Cultura* tiene diversos significados: civilización, creación, conocimiento, vida... Analizamos de qué forma cada uno sufre la llamada *crisis de la cultura*. La civilización vive la crisis como liquidez, según el diagnóstico de Bauman, con importante efecto negativo sobre la educación. La creación y el goce de los productos culturales, como los museos, sufren su crisis como fragilidad derivada de la crisis anterior, especialmente en forma de banalidad consumista o puro entretenimiento. La cultura como conocimiento y como vida son analizados desde la noción conjunta de «cultura humanística». Esta, que a su vez es creación, conocimiento y vida, tiene una corrupción propia en la erudición elitista, en el conocimiento meramente teórico. El sello del humanismo genuino contiene un componente esencial, su dimensión de compromiso ético y político. La crisis de los estudios humanísticos, señalada por Nussbaum, pone en riesgo los valores de la cultura humanística; en este riesgo se subraya especialmente el riesgo político, porque la democracia es un sistema que necesita para su sostenimiento y mejora los valores de la cultura humanística. En el fondo, y más allá de las diferencias entre registros culturales, hay una única crisis de la cultura, que es una crisis ética y política a la vez.

PALABRAS CLAVE: cultura, crisis, humanismo, ética, política.

ABSTRACT. *Culture* has several meanings: civilization, creation, knowledge, life... We analyze how each one suffers the so-called *crisis of culture*. Civilization lives the crisis as «liquidity», according to Bauman's diagnosis, with significant negative impact on education. The creation and enjoyment of cultural products, such as museums, suffer its crisis as fragility resulting from the civilization crisis, notably in the form of consumerist banality or pure entertainment. Culture as knowledge and as life is analyzed under the joint notion «humanistic culture». This, which in turn is creation, knowledge and life has its specific corruption in the elitist knowledge, merely theoretical. The hallmark of genuine humanism contains an essential component, the dimension of ethical and political commitment. The crisis in the humanistic studies, noted by Nussbaum, threatens the values of humanistic culture; in particular is a political risk, because democracy is a system that needs to sustain and improve the values of humanistic culture. In the background, and beyond the differences between the cultural meanings, there is a unique cultural crisis, a crisis of ethics and politics at a time.

KEYWORDS: culture, crisis, humanism, ethics, politics.

1. La polisemia de la cultura

El reconocimiento filosófico de la muy útil noción de *polisemia* lo establece ya Aristóteles (1994: IV, 1003a), a través de su tesis ontológica principal: «el ser se dice de muchas maneras». Con ello no hacía más que poner en valor, en torno al concepto más básico y general posible, una de las riquezas de las lenguas humanas —aunque él pensara solo y muy

orgullosamente en la griega— y a la vez revelar una de sus mayores amenazas, porque en la gran riqueza de la polisemia está también la trampa de la confusión.

Debemos preguntarnos, pues, si la cultura también *se dice* de muchas maneras. Felizmente, sí. Decimos felizmente porque ello ocurre con todos los conceptos de algún relieve o valor para la

construcción humana, individual y social. El carácter polisémico —«analógico», desde el punto de vista lógico, es decir, ni unívoco ni equívoco— de una buena parte de los términos de una lengua es el que permite a la vez la comunicación mínimamente segura y la creatividad mínimamente fecunda.

Cultura, pues, forma parte de ese plantel de términos ricos en significados de cualquier lengua, y por ello fecundos y creativos; pero, a la vez, pasto de confusiones múltiples cuando no se tiene conciencia de la polisemia. Polisemia reconocida puede ser creatividad, polisemia ignorada es segura confusión. Tomemos, pues, conciencia de la polisemia del término *cultura*. Sin pretensión de exhaustividad, le podemos encontrar algunos significados principales, sobre los que versará nuestro análisis.

En primer lugar, cultura es civilización: es el sentido que predomina en textos y contextos de algunas ciencias humanas o sociales, como principalmente la antropología; civilización, por su parte, entendida en sentido amplio, como forma de vida de un pueblo en cualquier grado de su evolución. Integra todos los sentidos propios de la compleja forma de vida humana, desde los útiles domésticos o agrícolas hasta la cocina, el vestuario o los valores éticos y sociales que conforman su sistema de vida. En este sentido, hablamos, por ejemplo, de «cultura japonesa». Nos referiremos a este significado como cultura-civilización.

En segundo lugar, cultura es el conjunto de creaciones propias de la inteligencia y la sensibilidad humanas, que van más allá de las formas de vida anteriormente referidas: desde las artes plásticas a la literatura, desde la filosofía a la tecnología, es decir, todo cuanto tiene un alto grado de elaboración simbólica, sea como instrumento —por ejemplo, la tecnología— o como fin —por ejemplo, la poesía—. En este sentido, hablamos del «gran desarrollo de la cultura» en una época y un país determinado: por ejemplo, en el Renacimiento italiano. La mencionaremos como cultura-creación.

En tercer lugar, cultura es conocimiento: la conceptualización abstracta o comprensión del sentido y valor de las formas de vida propias de los grupos humanos y de sus creaciones son constituyentes de un determinado sedimento cognoscitivo. Este sedimento, comparado con el propio de una profesión, o con uno meramente informativo —como el que pueda tener un guía turístico que aprenda de memoria las salas y obras de un

museo sin tener el más mínimo gusto o sensibilidad por lo que muestra— es de especial valor por su carácter sistemático y crítico. En este sentido, decimos que alguien tiene «mucha cultura». Será para nosotros cultura-conocimiento.

El cuarto y último significado que seleccionamos entre los principales se vincula directamente, pero no necesariamente, con el anterior. Se trata de la cultura como forma personal de vida; la que corresponde a quien, además de poseer conocimiento en el sentido mencionado, lo vincula a su sensibilidad y a su práctica vital como constructor de personalidad y formador de un estilo de vida. En este caso, más que decir de alguien que «tiene cultura», decimos que «es una persona culta» o «formada»: la cultura ha impregnado su existencia, cualificándola y no solo sumándola a una competencia estrictamente cognoscitiva. La llamaremos cultura-vida.

Puede pensarse que el tercer y cuarto sentido se identifican, o cuando menos se aproximan mucho; cuando lo hacen, constituyen lo que se suele entender por «cultura humanística», pero los dos significados no se dan necesariamente unidos; recordemos una interesante idea de Pessoa (2006: 152): «Hay una erudición del conocimiento, que es lo que se llama *cultura*. Pero hay también una erudición de la sensibilidad», y, sin duda, existen personas que unen y funden las dos en su estilo de vida, pero hay personas eruditas desde el punto de vista cognoscitivo —«tienen cultura»— que practican una forma de vida no influida por sus conocimientos, e incluso contradictoria con ellos —no son «cultas» o «formadas», porque viven sin coherencia con los valores constitutivos de sus conocimientos—. La expresión orteguiana «los alfabetos ilustrados» podría describir este tipo de personas, aunque Ortega la forjó más específicamente para referirse a los estragos de la especialización del conocimiento, que a mitad del siglo xx ya estaba siendo muy fuerte, sin poder comprobar cómo se intensificaría unas décadas más tarde; estragos, obviamente, cognoscitivos en tanto que, salvo individualidades de gran fuerza, con la especialización se pierde perspectiva, abstracción, interrelación, comprensión transversal y global —o «sinóptica», como diría Platón— de las complejas realidades humanas y sociales. Y a menudo se pierde también, y de ahí el parecido, un mínimo compromiso ético derivado del conocimiento, puesto que ese conocimiento hiperespecializado —independientemente de la materia— es vivido

como una técnica utilitaria añadida al propio ser, una simple prótesis, más que como un saber existencial asumido íntimamente e integralmente.

2. La crisis de la(s) cultura(s)

Hablamos de crisis, en muy distintos registros y con muy diversos objetos, para referirnos a situaciones cambiantes en las que se percibe peligro; los optimistas añaden «y oportunidades», probablemente no sin razón. En cualquier caso, es inicial y sustancialmente relevante la connotación de riesgo, peligro, pérdida, declive o caída de algo que se consideraba valioso.

Si nos ceñimos, para ser lo más concisos y precisos posible, a los cuatro sentidos de *cultura* que acabamos de describir, la crisis de la cultura-civilización parece bien diagnosticada por autores como Bauman o Lipovetsky, entre otros. El diagnóstico de Bauman, que ha triunfado hasta convertirse en tópico para nuestra era y en afortunada metáfora de la globalización, es el de «liquidez» de nuestra cultura-civilización. La liquidez se opone a la solidez —real o supuesta— de los valores que conformaban el marco mental en que los individuos encuadrábamos mejor o peor nuestro plan de vida, nuestra conducta, nuestros proyectos inmediatos y los proyectos para el futuro. La liquidez introduce movilidad, inestabilidad e inseguridad en ese marco que creemos necesitar fijo y estable; por ello, el diagnóstico de liquidez de lo que era o percibíamos como sólido es un diagnóstico de crisis, que dificulta de manera significativa procesos tan necesarios para la calidad de la textura social como el proceso educativo, que es obvio que necesita un mínimo de estabilidad de los referentes valorativos y culturales y una cierta coherencia entre las fuentes de autoridad/*autoritas* —familias, maestros, políticos, modelos culturales o sociales diversos, como en otros tiempos fueron los religiosos, hoy desbordados por procesos acelerados de secularización del pensamiento y de la práctica social—; y, en el fondo y principalmente, también necesita una claridad de objetivos que hoy se diluye con un planteamiento de la educación de estilo clientelar.¹ Pero también el proceso laboral —recordemos la dura invectiva de Sennet (2000) contra la corrosión del carácter que provoca la creciente in-

seguridad y precariedad laboral— y el político necesitan algo más de estabilidad; así habla Tony Judt (2010: 23) al respecto:

Hemos entrado en una era de inseguridad: económica, física, política. El hecho de que apenas seamos conscientes de ello no es un consuelo: en 1914 pocos predijeron el completo colapso de su mundo y las catástrofes económicas y políticas que lo siguieron. La inseguridad engendra miedo. Y el miedo —miedo al cambio, a la decadencia, a los extraños y a un mundo ajeno— está corroyendo la confianza y la interdependencia en la que se basan las sociedades civiles.

La coincidencia conceptual de los dos autores en torno a la idea de corrosión —del carácter, de la confianza— debe ser algo más que una casualidad: responde probablemente a un efecto psicológico inevitable cuando las circunstancias sociales de precariedad o de inseguridad y miedo alcanzan grados críticos, que devienen insoportables para el espíritu humano. La crisis de nuestra cultura-civilización, en consecuencia, es verdaderamente profunda después de décadas que, con un pie en el Estado del bienestar y otro en la guerra fría, habían permitido una notable estabilidad y desarrollo de nuestras sociedades. La implosión política que supuso la caída del Muro, por una parte, y a los veinte años la explosión del capitalismo financiero en forma de crisis de la deuda jalonan políticamente el proceso de «liquidez» baumaniana de nuestra cultura-civilización.

Sería sorprendente, por ilógico, que la cultura-creación resistiera impasible ante el fuerte impacto de la liquidez global en nuestra cultura-civilización. Podemos partir de dos anécdotas que, sin confundirlas con la categoría, pueden llevarnos inductivamente hasta ella. La primera la refiere el articulista del diario *La Vanguardia* Quim Monzó (2012: 16), escritor ameno y sagaz: según cuenta, el director del Museo de Arte Contemporáneo de Casoria, cerca de Nápoles, «cogió un cuadro y lo quemó en protesta por la indiferencia de las autoridades ante “las difíciles condiciones en que se encuentra el museo”». La segunda surgió en una reunión de debate en torno a la relación entre conocimiento y tecnologías de la comunicación mantenido por el autor con colegas de la universidad, uno de los cuales expresaba su sorpresa por haber visto, en un reciente viaje a París, cómo los estudiantes que visitaban a su lado el Museo

¹ Bauman (2008: 11): «La vida líquida moderna, a diferencia de la cultura de la era de la creación de las naciones, no tiene “gente” para “educar”. En su lugar tiene clientes para seducir».

del Quai d'Orsay pasaban sistemáticamente de espaldas a los cuadros —los impresionistas, en este caso, que se tienen por atractivos y de fácil comprensión— para tomar sus fotos, la mayoría en pareja con grandes sonrisas, con algún cuadro célebre al fondo; su alarma no era por la foto en sí, sino sobre todo porque observó que ni siquiera se volvían a mirar un momento —no digamos ya a contemplar— el cuadro, porque no les interesaba más que el «testimonio gráfico» de su estancia ante él para retransmitirlo inmediatamente a familia y amigos vía Facebook o Twitter. Son anécdotas, seguro, que no definen una categoría, pero, lamentablemente, son reveladoras de un modus operandi con relación a la cultura-creación. Este modus operandi apunta, a través de la desesperación del director del museo y a través de la frivolidad fotográfico-twitteadora de los estudiantes, a un diagnóstico de debilidad, de fragilidad, de la cultura-creación. Aunque, como dice Martinell (2012: 90) —director de la Cátedra Unesco de Políticas de Cultura y Cooperación de la Universidad de Girona—, «la vida cultural va a seguir, como lo ha hecho a lo largo de la historia, en tiempos de guerra, dictaduras, pobreza o deficiencias de todo tipo»; se quemará un cuadro desesperadamente, pero se estarán pintando mil con pasión al mismo tiempo; los estudiantes pasarán por el museo sin verlo, pero no dejarán de pasar muchos ciudadanos —también otros estudiantes— que contemplen, comprendan y gocen de la creación humana pictórica y de todo tipo; si alguna crisis parece que no hay en este registro es una crisis de acceso a los bienes culturales, puesto que en todo caso —*sit venia verbis*— más que crisis de acceso parece haberla de exceso turístico-consumista ante las exposiciones, museos e instalaciones de todo tipo del patrimonio cultural de la humanidad, salvo excepciones. Es especialmente interesante, de todos modos, una breve reflexión sobre el comportamiento de aquellos concretos estudiantes: se cruzan en su actitud dos formas de vida muy actuales, la consumista banal —pasemos rápido y consumamos cuanto se pueda de lo que corresponde, como por ejemplo los impresionistas— y la exhibicionista propia del *Homo videns* diagnosticado hace años por Sartori multiplicado en mucho por el *Homo twittens* de nuestros tiempos más recientes. Lo importante no es que cada uno goce del arte, sino que los demás vean que, cuando menos, uno ha estado donde la fama dice que se podría gozar de él o, simplemente, donde se dice que hay que estar. Es

la cultura-creación puesta al servicio del simple consumo-*entertainment*. La masificación del acceso a los productos culturales conlleva probablemente una desvalorización intrínseca —aunque no necesariamente social— del producto, pero el problema final para la creación cultural —y su goce— es, como dice Martinell (2012), que «al lado de estas situaciones [se refiere a las restricciones de apoyo institucional, las que desesperan al director napolitano] se va construyendo un relato muchas veces reaccionario y muy agresivo contra lo que podríamos llamar el hecho cultural o creativo». Alude a la fácil marginación no solo presupuestaria de la cultura por parte de los poderes públicos en momentos de dificultad económica, de déficit y deuda desbocados. El problema, con todo, no es tanto una eventual restricción de subvenciones, sino el aprovechamiento de aquella dificultad económica para alimentar *sotto voce* un discurso implícito que convierte a la cultura-creación, por una parte, en prescindible y, por otra —tal vez peor que la primera—, en puro entretenimiento, con contenidos de una banalidad creciente y formas de dudoso, por no decir pésimo, gusto.

De la coherencia lógica entre la crisis de la cultura-civilización y la cultura-creación puede dar cuenta el diagnóstico de Lipovetsky (2008: 91):

El «valor del espíritu» del que hablaba Valéry está amenazado por la búsqueda de los mejores índices de audiencia y por una cultura de la pantalla que sustituye la reflexión por la emoción, el espíritu crítico por la animación-espectáculo. En la época de la sociedad de hiperconsumo lo deseable sustituye a lo duradero, todo debe distraer de prisa y sin esfuerzo. El capitalismo y el espíritu de goce han minado la autoridad y la dignidad de la cultura. Unos hablan de una «etapa poscultural», otros de barbarie intelectual y estética.

Para tratar de la crisis referida a los significados tercero y cuarto de nuestro análisis inicial, y atendiendo a la agrupación posible entre cultura-conocimiento y cultura-vida bajo la noción de «cultura humanística», los tratamos globalmente en los dos epígrafes siguientes.

3. Cultura y humanismo

El término *humanismo* es casi tan polisémico como el de *cultura*. Lo entendemos aquí, con fidelidad a la tradición más reconocida, como la corriente de creación y conocimiento que hunde sus

raíces en Grecia y Roma y emerge en el Renacimiento con la ambición de constituir una cultura-creación transmisible como cultura-conocimiento y practicada como una cultura-vida de signo antropocéntrico. Este antropocentrismo, basado en la *philanthropia* —amor, benevolencia, entre humanos— y la *paideia* —educación para la cultura humana—, reconoce en la *humanitas* del hombre, en su núcleo constitutivo, el «centro de todo valor y donante de todo sentido» (Duque, 2003: 11).

Si aceptamos esta caracterización, estamos diciendo que el humanismo constituye una de las formas más completas de cultura —aquí, *in genere*—, puesto que, dando por supuesto un contexto de cultura-civilización, es a la vez creación-goce, conocimiento y vida. Es, pues, cultura integral.

Es creación evidente: nadie discute la fuerza creativa y el magisterio humanista de Píndaro o Platón, de Cicerón u Horacio. O de Petrarca, Garcilaso, Bernat Metge, Erasmo o Tomás Moro. O, por situarnos en la época contemporánea, de Alberto Caeiro o Ricardo Reis, efluvios de la misteriosa y rica personalidad pessoana. Incluso, si no ceñimos la noción a un estricto seguimiento de pautas clasicistas estrictas —en uso de una libertad que honra al más genuino humanismo—, autores tan diversos como Goethe, Tolstoi, Machado, Riba, Mann o Magris merecen contarse entre los mejores creadores con sentido humanista. De la vocación abierta del humanismo nos habla la permanente búsqueda del marchamo prestigioso del término por parte de las más variadas corrientes políticas, filosóficas o religiosas —es decir, de las que tienen la preocupación por la condición humana en su núcleo—: ¿o acaso no recordamos vivas e interesantes polémicas sobre si el marxismo, el existencialismo o el mismísimo cristianismo son o no son un humanismo? Obsérvese el artículo indeterminado: «un» humanismo; precisamente porque avisamos de la polisemia del término, cabe hablar de «un» humanismo u otro; «el» humanismo puede aceptarse solo en una perspectiva muy técnica como el humanismo clásico y renacentista, incluso ser tenido como concepto por antonomasia, pero no por ello único concepto válido. Su gran valor es precisamente haber prestigiado un término hasta provocar su multiplicación desde posiciones alejadas «técnicamente» de ese mismo clasicismo; desde este punto de vista, es un verdadero epónimo.

Es, también, conocimiento: lo es hasta el punto de que precisamente uno de los descréditos del humanismo le ha llegado por su exagerada deriva

teoreticista, culturalista —en el sentido de erudición cuantitativa, a la vez que elitista—, que lo ha alejado de la creatividad por una parte y de la vitalidad o arraigo ético por otra. La exigencia, hoy casi desaparecida en el currículo académico, del conocimiento de las lenguas clásicas, de la historia de Grecia y Roma, de su mitología, de su amplísima producción literaria, filosófica, historiográfica, artística, arquitectónica, etcétera, ha tendido a convertir el conocimiento extenso de la producción humanística en el valor principal del humanismo. Una vez más, el medio se ha impuesto al fin hasta sustituirlo: conocer los clásicos debe ser solo un medio, entre otros, para alcanzar una dimensión cultural creativa o cuando menos una sensibilidad, una forma de vida, una cierta ética de sello humanístico; sin embargo, demasiadas veces el humanismo —su genuino sentido— ha caído víctima de supuestos humanistas que no eran más que fríos archivos con piernas de citas o de datos eruditos. Pero, aun con sus propias «corrupciones», el humanismo es también conocimiento. Por supuesto, cuando la cultura-conocimiento se une a la cultura-creación y a la cultura-vida, el conocimiento humanístico alcanza su mayor calidad.

Es, finalmente, y muy principalmente, vida, forma o estilo de vivir, una cierta ética. Esta dimensión parece hoy extemporánea, pero constituye un ingrediente esencial del humanismo. La sabiduría clásica, helenística y romana de cualquier orientación o escuela es sobre todo un esfuerzo para alcanzar a entender y especialmente *practicar* la mejor vida humana posible: la teoría —entender— al servicio de la práctica —vivir—. Sin esta dimensión el humanismo se vacía de uno de sus principales sentidos. Dice Boyancé (1970: 6), acreditado estudioso del humanismo clásico:

Humanitas como benevolencia (*philanthropia*) hacia los demás hombres, facilitada y alimentada tanto por el sentido de la medida humana como por un afinamiento y desarrollo del ser humano debido a la cultura; benevolencia que en las relaciones sociales se expresa exteriormente por la urbanidad, la verdadera urbanidad o buena educación que, naciendo del corazón, se traduce en las palabras y las maneras, y ello tanto para las relaciones diarias como para las de los grandes momentos de la existencia.

Y Bellardi (1975: 35): la *humanitas* está sobre todo «hecha de fe en la libertad, en la inteligencia, en la virtud de la palabra, en la moralidad, en la

caritas, en el compromiso civil y social». Es decir, un verdadero programa ético con derivación política. Es casi imposible condensar en menos líneas o expresar con mayor precisión el sentido de la cultura-vida atribuible al humanismo, atribución expresada en aquel «debido a la cultura».

4. Crisis de la cultura humanística

Hablábamos de la aparente extemporaneidad del planteamiento. Pero una prestigiosa personalidad contemporánea como Martha Nussbaum ha irrumpido en el debate más actual con una seria advertencia, muy bien fundamentada, acerca del peligro que supone para las sociedades democráticas el abandono de la cultura y la educación —o viceversa; la *paideia*, al fin: cultura educadora, educación cultural— de contenido o espíritu humanístico. Empieza su libro con esta contundente afirmación: «Nos encontramos en pleno centro de una crisis de grandes proporciones y de una intensa significación global. No, no me refiero a la crisis económica mundial que empezó en 2008. [...] [Me refiero] a una crisis que, a largo plazo, será mucho más perjudicial para el futuro del autogobierno democrático: la crisis mundial de la educación» (Nussbaum, 2010: 15-16). Se refiere, por supuesto, a la progresiva y general sustitución de la educación humanística por una formación mayormente técnica orientada con prioridad a la habilitación para la producción y el rendimiento económico. Se excluyen la capacitación para la empatía entre humanos, para el uso de la libertad con sentido crítico, para una ética del compromiso civil y social, finalmente político; no hay que olvidar que, como bien subrayó Cicerón con su obra y con su propia vida, el humanismo tiene también una dimensión política radical: afirma solemnemente que el dios que gobierna el mundo tiene en la mayor estima, de todo lo que acontece en la Tierra, a las ciudades y no hay mayor gloria para el ser humano que su gobierno y conservación,² en lo que insiste una y otra vez. El hombre nace en una comunidad política y en tanto que humano vive por y para ella, como había sentenciado, entre muchos otros griegos, el viejo poeta Simónides: «Pólis ándra didáskei».³

² Es la tesis principal del célebre sueño de Escipión con el que cierra su gran tratado político *De re publica*, VI, 13.

³ «La ciudad educa a los hombres.» Se sobreentiende: es el conjunto de la ciudad —y no solo la escuela— el que educa; y educa para preservar el interés de la propia ciudad como colectivo.

Pero no es solo una concepción clásica, en el sentido de tradicional o antigua, sino que hoy se piensa también en la cultura —humanística o *in genere*— como motor de los cambios del mundo; así Ramoneda (2010: 73): «Cultura es también el conjunto de construcciones fruto de la curiosidad y de la pasión por el conocimiento y la creación que son el principal patrimonio de la humanidad como fuerza de transformación del mundo»: la idea de patrimonio en solitario podría sugerir quietud o conservación pasiva, pero aparece precisamente como fuerza «transformadora del mundo» y, por tanto, con evidente sentido político en el sentido amplio del término. Si cruzamos las reflexiones de Nussbaum y de Ramoneda, podemos establecer que con el declive de la educación humanística la actual fuerza transformadora del mundo —la nueva cultura— puede derivar en transformaciones democráticamente indeseables, marcadas por tendencias de fondo que van desde el mercantilismo hasta el populismo, desde la incitación al consumo de espectacularidades banales hasta la manipulación más grosera de las conciencias. El gran humanista contemporáneo Steiner (2011: 168) dice, en relación con el fenómeno inevitable de la cultura actual como cultura de masas:

Toda teoría de la cultura, toda sociología de la cultura debe incluir una fenomenología de las masas. Esto es muy nuevo. La cultura clásica era un asunto de élite. Ya no es así. Y la masa no trata de hacer distinciones... Hoy día, el sedicente intelectual se encuentra en una situación extremadamente falsa. No se atreve a confesar que la «gran cultura» es por definición antidemocrática, que excluye más de lo que incluye.

Aquí se abre un debate sin fin: la «gran cultura» a la que se refiere Steiner es sin duda la de la mejor tradición humanística; su dictamen de «anti-democrática» es muy severo y se sitúa al límite de la duda sobre su falsedad. Se asocia a la calidad cultural humanística un grado de rigor y exigencia que, por simple apreciación estadística, queda lejos del gran consumo de masas. Se entra con ello en una paradoja: al tiempo que con Nussbaum podemos defender que la preparación de los ciudadanos para la democracia debe pasar por la adquisición de la cultura humanística —defensora y formadora, como veíamos, de la libertad, del sentido crítico, del valor de la palabra, el diálogo y el debate, del compromiso político, de la empatía

humana—, con Steiner podemos reconocer la dificultad de las masas contemporáneas, cada día más extensas por razones demográficas y por la globalización homogeneizadora, para acceder a ella. Este es un aspecto esencial de la crisis de la cultura humanística: parafraseando a Kant —la «insociable sociabilidad», decía, del ser humano—, podemos hablar de la «a(nte)democrática democraticidad» de la cultura humanística: a(nte)democrática en el sentido de la dificultad o imposibilidad de acceso a ella por parte de la totalidad, o cuando menos la mayoría, de la población. Solo unos pocos, cada vez menos según Nussbaum, accederán a una buena formación democrática, que es formación para la práctica de la igualdad entre todos —sentido principal de la democracia—. La contradicción es patente. Todos no se van a formar para la igualdad entre todos, sino solo unos pocos, con lo que el ideal de igualdad, en sus formas clásicas,⁴ se hace impracticable, por no decir imposible.

La crisis, por tanto, de la cultura humanística acaba siendo sobre todo una crisis de sentido y trascendencia política. Y ello es así porque, contra lo que parece y contra lo que difunde una versión elitista del humanismo, este es sobre todo cultura-vida; y la vida humana es muy destacadamente vida social, es decir, vida política.

Con ello se cierra el círculo que nos permite afirmar que toda crisis de toda cultura es una misma crisis de raíz: una crisis del sujeto individual humano —ética— y del sujeto colectivo o social —política—, que se expresa a la vez, pero con diferencias de fondo y de forma, en los distintos registros o significados de la cultura: como civilización, como creación —y goce—, como conocimiento y como la vida misma.

⁴ *Isonomía*, o igualdad de (todos ante la) ley; *isegoría*, o igual (derecho a la palabra en el) ágora; *isocratía*, o igual (derecho de acceso al) poder; e *isoteleía*, o iguales (derecho/deber de abono de) impuestos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1994): *Metafísica*, trad. e introd. de T. Calvo Martínez, Madrid: Gredos.
- BAUMAN, Z. (2008): *L'educació en un món de diàspores*, Barcelona: Fundació Jaume Bofill.
- BELLARDI, G. (1975): «Introduzione», en *CIC. Le Orazioni III*, Turín: Unione Tipografico-Editrice.
- BOYANCÉ, H. (1970): *Études sur l'humanisme cicéronien*, Bruselas: Latomus.
- CICERÓN, M. T. (2006): *La República*, trad. de J. M. del Pozo, Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- DUQUE, F. (2003): *Contra el humanismo*, Madrid: Abada.
- JUDT, T. (2010): *Algo va mal*, Madrid: Santillana.
- LIPOVETSKY, G. (2008): *La sociedad de la decepción*, Barcelona: Anagrama.
- MARTINELL, A. (2012): «Crisi, gestió cultural i coneixement», *Revista de Girona*, núm. 272 (mayo-junio).
- MONZÓ, Q. (2012): «De repente suena el teléfono», *La Vanguardia* (Barcelona), 26 de abril.
- NUSSBAUM, M. (2010): *Not for profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press.
- PESSOA, F. (2006): *El libro del desasosiego*: Barcelona: Acantilado.
- RAMONEDA, J. (2010): *Contra la indiferencia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SENNET, R. (2000): *La corrosión del carácter*, Barcelona: Anagrama.
- STEINER, G. (2011): *Los logócratas*, Barcelona: Random House Mondadori.

Museos y dinero: un binomio difícil de resolver

Museums and money. A pairing difficult to resolve

JOAN SANTACANA MESTRE

Facultat de Formació del Professorat, Universitat de Barcelona

Campus Mundet, paseo de la Vall d'Hebron, 171, edificio de Llevant, 1.º, 08035 Barcelona

jsantacana@ub.edu

Recibido: 15-09-2012 · Aceptado: 30-09-2012

RESUMEN. El siguiente artículo denuncia de manera directa las concepciones de la cultura como un lujo en tiempos de crisis económica. También critica aquellas posiciones que afirman que la cultura y más concretamente los museos no pueden ser rentables. Afirma que un museólogo tiene que saber que la institución museística está relacionada con el dinero, aunque no solo con el dinero. Las políticas museística deberían procurar, en tiempos de bonanza económica, innovación, vanguardia, ya sea en relación con la museografía, con la comunicación con el público o con la investigación de las disciplinas de base. Todo ello para defender un cambio en nuestra cultura museística para que los objetos que se alojan en el interior de los museos sean mucho más que cadáveres de la cultura y los museos dejen de concebirse como oportunidades de inversión inmobiliaria o de otro tipo para que acaben con las puertas cerradas por su escasa rentabilidad. En definitiva, para que los museos sirvan para que los individuos puedan apropiarse a través de ellos de una parte fundamental de su propia cultura de referencia.

PALABRAS CLAVE: cultura museística, museografía, burbuja museística, rentabilidad de la cultura.

ABSTRACT. The following article reports conceptions of culture as a luxury in times of economic crisis. It also criticizes those positions that claim that culture and museums in particular cannot be profitable. The article declares that a curator have to know that the museum institution is related to money, but not only with money. The museum should seek innovation, vanguard through museology, communication with the audiences or research-based disciplines in times of economic prosperity. All this to defend a change in our culture museum; the aim of this is that objects that are housed inside the museum are more than dead bodies of culture and museums are no longer conceived as real estate investment opportunities to end up with closed doors for their low profitability. In conclusion, museums have to serve for individuals to appropriate through them a fundamental part of their culture.

KEYWORDS: museum culture, museography, museum bubble, profitability of culture.

Los museos y los ilustres cadáveres de la cultura

Los objetos del museo, por el solo hecho de haber entrado en él, perdieron su función originaria. Las armas que se exhiben en las vitrinas del museo han dejado de ser armas y ya no tienen como función la guerra y matar a los enemigos; los iconos sagrados

que allá se exponen ya no son para rezar ante ellos; los cuadros y esculturas que adornaban palacios y salones para llenarlos de vida han dejado de tener en los museos esa función social; casi nada en los museos sirve para lo que fue fabricado. De tener vida han pasado a ser cadáveres amortajados elegantemente para la cultura. Y es que cuando los



●● Fig. 1. Los cadáveres que pueblan los museos. Museo de Historia de Vilnius



● Fig. 2. Objetos muertos. Museo Marés de Barcelona

objetos ingresan en el museo suelen quedar desprovistos de sus usos más característicos: basta con observar la cantidad de objetos que en su día tuvieron mil utilidades y que hoy se acumulan en las vitrinas de los museos de la técnica: radios, máquinas de coser, locomotoras e infinidad de aparatos que eran reflejo de la vida y que en el museo quedan mutilados al perder la función para la cual fueron contruidos. Por ello, puede decirse que, en cierto modo, siempre es deplorable que algo vivo ingrese en un museo, ya que significa que pasa a estar muerto.

Ocurre en el museo como con aquellas fotos de seres queridos que nos abandonan; durante un tiempo, cuando su recuerdo es vivo y nuestra herida o nuestro amor es sangrante, las mantenemos cerca de nosotros. Sin embargo, cuando el tiempo transcurre de forma inexorable, pasan de la cartera, el bolso o la mesita de noche a la repisa de una librería y

la siguiente generación las deja en el desván. Este paso, de la mesita de noche al desván, mide la pérdida de amor o de significado de aquellas fotos. ¡Es entonces cuando pueden ingresar en el museo!

Esta pérdida de función del objeto que ingresa en el museo no se da tan solo con los objetos personales o con las máquinas; también ocurre con el arte. Con cualquier tipo de arte. Cuando vemos una colección de Vírgenes románicas, de Venus de la Antigüedad clásica o de figuras africanas, a menudo olvidamos que, en el pasado, las gentes se postraban ante semejantes iconos; les suplicaban favores, guarecían males incurables, calmaban las

desdichas de los corazones y dispensaban sus poderes benéficos o maléficos a su alrededor. Hoy ya no es así; protegidos por los cristales de las vitrinas, estos elementos han perdido todas estas funciones y de objetos vivos han pasado a ser «objetos de arte», sin contexto, sin adoradores, sin poderes para curar o para matar.

En realidad, el museo transforma en «arte» y sacraliza cualquier objeto que se deposita en él. Desprovisto de su función originaria, el objeto, en el museo, pasa a exponerse y presentarse como un elemento estético que dentro de su vitrina o sobre una peana debe recibir las miradas admiradas del visitante. Incluso a un coche, que fue una máquina potente en sus tiempos mozos, se lo admira hoy en el museo por sus líneas, por su diseño y por lo aparente de su carrocería; igual ocurre con una nave espacial, con un avión o con una bicicleta. Y es que lo que pudiera ingresar vivo el museo lo mata. De ahí procede quizá la aversión que muchos artistas han tenido a ver sus obras colgadas en el museo.

En consecuencia, podemos afirmar que, cuando el museo es tan solo almacén, se trata de un almacén de cadáveres, es decir: un mausoleo. Se trata de cadáveres amortajados y elegantemente preparados para la visita. Esta afirmación podría parecer destinada a justificar la disminución de museos en el mundo; y, sin embargo, hoy ocurre todo lo contrario: multitudes inmensas se agolpan a las puertas de algunos de estos grandes mausoleos a los que llamamos museos.¹

¹ Véase una reflexión sobre ello en N. Llonch Molina y J. Santacana Mestre: «El museo: ¿edificio o lugar?», *Her&Mus. Heritage and Museography* (Gijón: Ediciones Trea), núm. 9 (enero-febrero 2012), pp. 16-19.

Fig. 3. Diosas de otro tiempo... cadáveres en su mausoleo. Museo Marés. Barcelona



Nunca como hoy hubo tantos y tan buenos museos

Se dice que el Consejo Internacional de Museos (Icom) agrupa a principios del siglo XXI a más de ciento treinta países del mundo, dispone de treinta comités internacionales, más de un centenar de comités nacionales y quizá unos veintiséis mil expertos. Por otra parte, ciudades como Madrid, al igual que Londres, cuentan con casi medio centenar de museos, París supera los setenta, Nueva York tiene más de ochenta, y Ciudad de México o Berlín se acercan a los ciento cincuenta. Tan solo en Estados Unidos, ya en la década de 1970, había más de seis mil instituciones museísticas, mientras que en países europeos como Francia, Italia, Gran Bretaña o Rusia el número de instituciones consideradas como museos superaban el millar en cada uno de ellos; hoy ya hay que contabilizar no menos de mil quinientos museos en cada uno de estos países; en España, en la primera década del siglo XXI, el número de museos y colecciones se acerca también a los mil quinientos, mientras que en América latina se contabilizan en la actualidad más de mil museos públicos. Nunca antes hubo tantos y tan buenos museos.

Millones de personas desfilan en procesión por estas instituciones culturales; a primeras horas de la mañana, casi todos los días, hay colas de gente que esperan poder penetrar en el interior de algunos de los grandes museos del mundo; museos como

el Louvre, en París, el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, el British Museum, de Londres, los Museos Vaticanos, el Hermitage, en San Petersburgo, la National Gallery, de Londres, el MoMA de Nueva York, el Prado, en Madrid, o el Egyptian Museum, de El Cairo, son buenos ejemplos de este fenómeno cultural. Estas multitudes pacientes, con mirada hastiada e inexpressiva, esperan que les llegue el momento de entrar. Algunos, más afortunados, han obtenido sus boletos de entrada con anterioridad y su espera es más soportable. Cualquiera que contemple este ritual de la cultura podría creer que nuestro mundo vibra con el consumo de cultura museística. Incluso la espera, para muchos de los jóvenes usuarios, se ameniza con música que se inyecta directamente en los oídos; esta situación es el resultado de una larga tradición cultural en Occidente y que hoy se ha extendido por el resto del mundo; pero sus causas son profundas y hay que buscarlas en que, desde mediados del siglo XIX, un creciente número de ciudadanos saben leer y escribir y disponen de estudios. Además, la mayoría dispone de cortos periodos de vacaciones pagadas; muchos de ellos, después de años de trabajo, han accedido a una jubilación. Sus padres o abuelos quizá no tuvieron estas circunstancias favorables y jamás entraron en un museo. Todo ello son condiciones necesarias para explicarnos este creciente auge de los museos en tan solo un siglo, pero no es causa suficiente. La principal causa

de la expansión de la cultura museística hay que buscarla en el aumento del consumo y en el hecho de que este consumo de cultura museística suele considerarse como un indicador de pertenencia a círculos culturales asociados al prestigio personal.

¿Qué buscamos en el interior de estos enormes templos laicos en donde la ciudad o el Estado muestran su antigua elegancia? ¿Buscamos los

grandes mitos de la cultura tales como de la *Gioconda*, la *Venus* de Milo o la *Maja desnuda* de Goya? Ciertamente pagamos un tributo de sudor y de cansancio ante tales obras y esperamos ávidos salir del elegante templo de la cultura para, una vez redimidos de nuestras culpas, entrar en otros templos también dotados de impresionantes diseños, en donde la *Gioconda* se nos presenta bajo la atractiva

mirada de la muchacha o de un elegante jovencito que nos muestra las últimas novedades de Zara o de Boss y en donde la *Venus* de Milo es suplantada por un maniquí de pasta, según feliz expresión de Guillermo Sheridan,² que exhibe una vistosa lencería.

Contemplar la cara del empleado de banca de Seúl o de la maestra de Burdeos frente a estas obras de arte que se exhiben como elegantes cadáveres del pasado, amenizada la escena por la voz metálica de un guía turístico que, sin percatarse de la absurdidad del discurso, taladra sin piedad a sus víctimas, constituye un auténtico tratado de nuestra cultura museística.

Si analizamos detenidamente qué se esconde detrás de estas escenas, caeremos en la cuenta de que existe una ortodoxia en el mundo de los museos y de la museografía, como en cualquier otro campo de la cultura. Se trata de lo que se podría denominar «opinión» (doxa) «correcta» (orthós), opinión verdadera y, por lo tanto, la museografía sostenida por una gran mayoría. Naturalmente, también hay una ortodoxia económica, monetaria, política y de comportamiento social.

² Véase G. Sheridan: «El cadáver elegante», en *Museos de México y del mundo*, vol. 1, núm. 2, México: Conaculta/INAH, 2004, pp. 88-91.

La ortodoxia en museografía tiene sus reglas; lo más importante son las pinturas que hay que colgar en los muros y los objetos de la exposición que hay que colocar armoniosamente en el interior de las vitrinas. Tanto las pinturas como los objetos se ofrecen a la vista del visitante para que admire sus cualidades, ya sean estéticas, históricas, técnico-científicas o de cualquier otra naturaleza. De esta forma, la museografía

sacraliza los objetos y crea una distancia entre estos y el espectador. Tanto si es un lienzo como una escultura o un vehículo a motor, el visitante está solo frente al objeto, abandonado a su criterio y a sus ideas. Los únicos intermediarios serán aquellos que ejercen de guías turísticos en la institución. Lógicamente, puede leer las cartelas y los textos e informarse, pero en los grandes museos y colecciones casi no hay hilo conductor.



Fig. 4. Hoy piezas de museo, en otro tiempo diosas ante las que se hincaba la rodilla

Todo cuanto se sale de este marco no forma parte de esta ortodoxia; por lo tanto, es heterodoxo, ya que está disconforme con el dogma fundamental. Los museos pobres en recursos financieros o empobrecidos por la descapitalización de la cultura popular —la otra no se descapitaliza nunca— habrán de elegir forzosamente el camino de la heterodoxia o corren el riesgo de desaparecer. Cuando los museos pobres, que no disponen de objetos o elementos mitificados por la cultura oficial, no eligen sendas heterodoxas, suelen entrar en una crisis de usuarios —sus visitantes disminuyen, los escolares no los utilizan— y cuando es ya evidente que nadie lamentará su cierre, los poderes públicos de los que suelen depender les dan el golpe final y se cierran. Primero se ensaya el cierre algunos días festivos, a los que siguen los domingos, los fines de semana... Cuando se llega a este extremo, cabe preguntarse: ¿para qué mantener este museo si los días que la gente podría visitarlo está cerrado? Estos son los pasos previos para desguazar la colección. Y el museo cierra sus puertas definitivamente, quizá con el anuncio a menudo incumplido de una posterior renovación y mejora de su vieja y obsoleta museografía. Solo analizando el caso de España podemos ver que hay museos que permanecen cerrados quince o veinte años, como el emblemático Museo Arqueológico de Ibiza, pero este no es precisamente un caso único.

Fig. 5. Museo de la Evolución Humana en Burgos



Los siete años de abundancia y los siete años de escasez

Al igual que en la parábola bíblica de los siete años de abundancia seguidos de siete años de escasez, nuestra cultura museística ha gozado hasta los primeros años del siglo XXI de una larga etapa de abundancia y al finalizar la primera década se sumerge en una previsible etapa de escasez. Durante los años de abundancia se construyeron centenares de centros de interpretación, espacios culturales que han hecho la función de «paramuseos»;³ también se invirtió una considerable fortuna para crear, a veces de la nada, museos y centros de arte contemporáneo.⁴ Grandes complejos culturales absorbieron el dinero de las arcas públicas, como las emblemáticas ciudades de las ciencias, de las artes y de la cultura. Todo este espectacular despliegue de la cultura, especialmente en España, ha tenido como resultado la sensación de que nuestras instituciones culturales y científicas gozaban de buena salud. Sin embargo, no era así; de los centenares de centros de interpretación contruidos, con costes medios de dos millones de euros cada uno, tan solo una mínima parte seguían con las

puertas abiertas al cabo de uno o dos años; los museos de arte contemporáneo, nacidos de la nada, no han generado una cultura de la innovación y de la vanguardia, sino que, en muchísimas ocasiones, se han comportado como las más rancias corporaciones elitistas de la museística tradicional, reacias a experimentar con la museografía; mientras, la investigación de base, tanto la arqueológica —que debería haber nutrido nuestros museos y colecciones— como la artística —que debería haber creado innovación y cambio—, languidecía en la sombra. Nuestros pequeños museos, aquellos que custodian el modesto patrimonio de villas y ciudades, no se beneficiaron de este festín.⁵

Iniciada la segunda década del siglo, han llegado los tiempos de las vacas flacas. ¡Se terminó la inversión! El resultado ha sido un gran negocio para quienes construían los edificios destinados a museos y centros de interpretación; se ha invertido en piedra, ladrillo y cemento. ¡Pero no se ha invertido en los cerebros!

La burbuja de la cultura museística

Si bien es cierto que hubo una burbuja inmobiliaria durante las últimas décadas del siglo XX y en la primera del siglo actual, que empujó a países como España a una depresión económica casi sin

³ C. Martín Piñol: *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011.

⁴ J. Santacana Mestre y F. X. Hernández Cardona: *Museología crítica*, Gijón: Ediciones Trea, 2006.

⁵ N. Llonch Molina y J. Santacana Mestre: *Museo local: la centiente de la cultura*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.

precedentes, no es menos cierto que esta burbuja afectó también a la cultura. Algunos sectores de la cultura vivieron instalados en el interior de la burbuja, formaron parte intrínseca de la misma. Las grandes construcciones de edificios para albergar supuestos museos, los megalómanos programas de crear «ciudades de la cultura», algunos de los cuales parcialmente ejecutados, y los fastos para celebrar determinadas efemérides formaron el meollo de esta burbuja museística. La parte del león de estas grandes inversiones se la llevaron el cemento y el ladrillo. Edificios para la cultura que se construían sin programa cultural alguno; grandes construcciones para alojar museos para los cuales no había objetos que exponer ni historias que contar; innumerables centros de interpretación en los cuales arquitectos favorecidos por los virreyes locales de la cultura trazaban líneas sin sentido para levantar arquitecturas en las cuales la forma nada tenía que ver con la función; se construyeron museos sin consultar a los museólogos y sin estudiar las posibles demandas ni el perfil de los públicos e incluso hubo centros de interpretación cuyos costes de obra fueron millonarios pero luego no hubo dinero para señalizarlos o para arreglar la vía de acceso. Y lo más grave de todo: la cultura no existe sin las personas, y en estas monstruosas inversiones de dinero no se pensó que sin equipos de investigación detrás, sin dinamizadores, sin profesionales cualificados no podían funcionar jamás. Naturalmente, el resultado de tamaño despropósito ha sido un desastre cultural a una escala jamás conocida; la mayoría de estos centros son hoy esqueletos culturales vacíos, sin contenido alguno, sin usuarios, sin presupuesto para el más elemental mantenimiento y, en vez de ser centros impulsores de la cultura, son losas terribles que pesan sobre ella y no la dejan levantar. Y toda la inversión que se hizo en cemento y ladrillo se dedujo de lo importante que es de la investigación, de la planificación y, en definitiva, de la propia cultura. Una burbuja gigantesca que estalló junto con la especulación del ladrillo.

Ante esta situación, es preciso retomar la senda de la cultura que innova, que es imaginativa, que se nutre de las ideas, que rechaza, si es necesario, lo formal para salvaguardar lo nuclear, lo central, que, en definitiva, genera conocimiento. Y esta senda siempre ha sido heterodoxa. Hay que plantear una museografía de nuevo cuño, que huya de este ropaje grandilocuente y que, con recursos modestos, simples, pero brillantes en ideas, cautiva a los visitantes y usuarios. Hay que repensar una vez más



Fig. 6. La burbuja cultural. Edificio construido para centro de investigación en Vilanova i la Geltrú. Jamás hubo investigadores para él

qué es lo que se pretende desde el museo. Después de muchos años de invertir en cemento, viendo el resultado al cual nos ha conducido esta forma de actuar, es preciso ensayar otro estilo, basado en las ideas, en la cooperación, en la investigación de base, en las necesidades culturales de la ciudadanía, en la función educadora del museo y en la integración de este en el seno de una sociedad y de unas ciudades que, también ellas, quieran ser educadoras.⁶

Las propuestas para renovar la museografía de los museos suelen hallar muchos obstáculos para progresar. Se trata de obstáculos de todo tipo; a veces se trata de obstáculos técnicos, es decir, lo que queríamos hacer simplemente no se puede hacer. En otras ocasiones los obstáculos son ideológicos y las instituciones o los museólogos de los cuales dependen los museos no admiten determinados cambios; sin embargo, los obstáculos más frecuentes son de tipo económico. Simplemente, los museos son pobres y no disponen de recursos económicos suficientes para emprender las reformas que la nueva museografía requiere.

Los obstáculos de tipo económico atenazan de tal forma a muchos museos que los responsables de su gestión ni se plantean realizar cambios que impliquen modificar sus exiguos presupuestos. Es, por lo tanto, muy necesario plantear una museografía que sea capaz de generar conocimiento sin que ello suponga disponer de grandes capitales de capital para invertir. En realidad, la mayoría de museos del mundo, ni siquiera en la época de «los

⁶ L. Coma Quintana y J. Santacana Mestre: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*, Gijón: Ediciones Trea, 2010.

siete años de abundancia», dispusieron de los mínimos recursos económicos necesarios para funcionar decentemente. Porque las inversiones y el dinero fueron a parar a las manos de los que construyeron estos grandes equipamientos que han demostrado hoy, incluso antes de que se pongan en funcionamiento, que su objetivo no era generar conocimiento, crear arte o desarrollar la cultura, sino, simplemente, malgastar el dinero de todos. Por lo tanto, no es cierto que los responsables de las políticas culturales hubieran vibrado por la cultura; no es cierto que la cultura museística hubiera sido el motor que movió estas grandes inversiones de dinero en algunos equipamientos culturales o en los museos...: nada de ello fue cierto y hay que buscar las razones en otros campos que poco o nada tuvieron que ver con los museos, los museólogos o la cultura. Las inversiones efectuadas en el campo de los museos tampoco tienen nada que ver con la importancia de los mismos o su «consideración cultural».

La cultura museística y el dinero

La consideración cultural de un museo, es decir, el grado de pedigrí que alcanza, es una cuestión que hay que relacionar con el público y con el mercado. El gasto medio estimado de los españoles en cultura es de 368,3 euros por hogar a finales de la primera década del siglo XXI. El patrimonio cultural, con 1.232 millones de euros, representaba el 0,11 % del PIB del país. La cifra no es nada despreciable; hay museos, como el Prado, que registran más de dos millones y medio de visitantes anuales; otros museos nacionales, como la Casa del Greco, el Museo Arqueológico Nacional, el de Arte Romano de Mérida, el Museo Nacional de Cerámica de Valencia o el de Escultura de Valladolid, sobrepasan ampliamente los cien mil visitantes anuales y muchos doblan esta cifra. Hay comunidades cuyos museos registran más de diez millones de visitantes en un año, como en el caso de Cataluña, en donde los museos Dalí, Picasso, Miró y el del Fútbol Club Barcelona sobrepasan ampliamente el millón de usuarios anuales.

Todas estas cifras indican que la relación de la cultura museística con el dinero es estrecha; claro está que los museos españoles están lejos de los casi nueve millones de visitantes que en el 2011 tuvo el Louvre o los cuatro millones de los Museos Vaticanos. Hay que tener presente, a modo de comparación, que los museos franceses recibieron a lo largo del año 2011 una cifra cercana a los veintiocho millones de usuarios y los museos italianos sobrepasan los treinta y tres millones anuales. Los Museos de

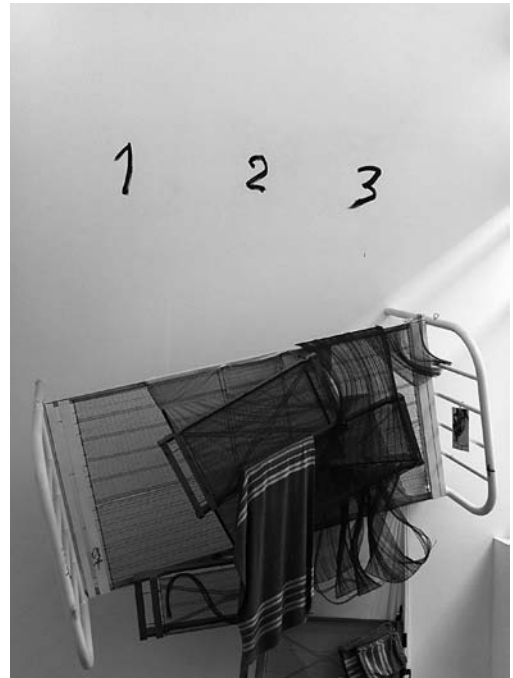


Fig. 7. Obra de la exposición permanente del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Berlín, en la primera década de este siglo, alcanzan la cifra de quince millones de visitantes.

Además, estos grandes templos de la cultura suelen producir ingresos extraordinarios alquilando sus salas para presentaciones, desfiles de moda, filmación de películas o series de televisión, presentaciones de productos cosméticos, coches, etcétera. Hoy es posible alquilar algunas de las más nobles salas de Capodimonte en Nápoles para cenar en lo que fue el palacio de los Borbones.

Los museos, pues, generan dinero y cuestan dinero; es importante calcular cuánto cuesta el personal de un museo por cada visitante que entra en él. Hay museos, como el Dalí de Figueras, en Girona, con una relación de casi dos euros por visita, mientras que en otros, como el Prado, el coste del personal por visita es de más de seis euros; el Reina Sofía se mantiene en casi cuatro.⁷ Claro está que el

⁷ Véanse comentarios sobre la gestión comparada del Museo Dalí en: <www.compromisoempresarial.com/nombres-proprios/profesionales-rsc-ong-management/2010/10/museo-dali-la-rentabilidad-de-la-transparencia>. [Consulta: 02-08-2012.]

Museo Dalí depende de una fundación privada y, en principio, no recibe dinero público; ha de gestionar bien sus ingresos, pues de lo contrario se vería obligado a vender patrimonio. Lo importante, en todo caso, no es el número de visitantes de un museo, sino la relación existente entre el número de visitantes y el coste de cada visita. Aumentar los visitantes puede ser fácil, pero mantener una relación baja de coste de mantenimiento por cada visita requiere mantener unas estructuras administrativas ágiles y eficaces, aumentar constantemente el grado de satisfacción de los usuarios, realizar acciones de difusión inteligentes, mantener una buena política de intercambios con otros centros, saber utilizar las redes sociales de forma astuta. Los museos que no pueden o no saben hacer todo esto y que viven exclusivamente del dinero público suelen defender el estado ruinoso de sus cuentas afirmando que los museos no han de ser económicamente rentables, sino culturalmente rentables.⁸ Este es el eterno debate de la rentabilidad de la cultura, que tanta tinta ha vertido; la palabra *rentabilidad* parece prohibida en el lenguaje de la cultura;⁹ pero es evidente que hay una «cultura» que es rentable y otra que no lo es. La cultura que es rentable es casi siempre la que llamamos *cultura de masas*; los Beatles se supone que crearon una cultura musical que les fue rentable; a finales del 2011 los grupos musicales más rentables fueron los rockeros Bon Jovi, quienes recaudaron 150 millones de euros. Detrás de ellos, la banda de rock AC/DC recaudó 143,7 millones de euros gracias a la venta de entradas para sus espectaculares conciertos.¹⁰ La cultura de masas es, pues, rentable; la era digital no ha incidido a la baja en su rentabilidad. Su rentabilidad, o lo que es lo mismo, su «éxito cultural», no ha sido decidida por expertos académicos; los académicos que asumen la tarea de decidir quién ha de ser admitido y quién no en el club de la «cultura» no se pronunciaron en el éxito de estos viejos rockeros. Y es que la «cultura

popular» o de «masas» se contraponen a la «cultura académica»; la cultura de masas, a medida que tiene éxito, se incorpora al sistema comercial, ya que en el fondo se transforma en una «cultura de consumo». Sin embargo, si en el mundo de la museística hoy el busto de Nefertiti se ha convertido en el «icono de consumo» más importante de los museos alemanes,¹¹ durante muchas décadas era una pieza tan solo conocida por las élites académicas de Europa. En la medida en que un icono museístico se transforma en «cultura de consumo», significa que se ha sujetado a fórmulas o plantillas de las cuales pueden derivarse numerosos productos. Pero no hay que engañarse, toda la cultura que hoy se considera «alta» también estuvo sujeta a fórmulas de éxito en su época o bien en épocas posteriores. ¿O no respondía a una fórmula iconográfica conocida en su época la *Pietà* de Miguel Ángel?

En el análisis de la museografía actual, pretender hablar de «alta cultura» contraponiéndola a «cultura de masas» no tiene sentido; la cultura museística guarda relación con el dinero de forma inevitable. Cuando el museo pretende parapetarse detrás del concepto de «rentabilidad cultural», puede conducirlo a su eliminación; el museólogo debe saber que el museo está relacionado con el dinero, pero no solo con el dinero. Está relacionado también con el placer, con el conocimiento, con el prestigio y con el ocio. Por ello, mucha gente se dedica a la cultura y no a gestionar inmobiliarias. Pero ello no los autoriza a transformar la cultura en un «negocio ruinoso», una carga que pagamos todos para deleite de unos pocos escogidos.

Restringir la cultura es estrangular a los pueblos

Cuando se suceden periodos de depresión, de vacas flacas, las burocracias administrativas de todos los países, también del nuestro, contemplan las inversiones culturales como un lujo, una dilapidación de recursos. Y es cierto que tal como se conciben a veces las «inversiones culturales» no solo son una dilapidación de recursos, sino que son auténticas operaciones encubiertas para premiar a los «fieles y leales amigos», para generar actividad inmobiliaria, para captar dinero, etcétera. Pero la cultura es

⁸ Véase una entrevista al director de la Ciudad de las Ciencias de Valencia: <http://archivo.expansionempleo.com/2008/04/30/desarrollo_de_carrera/1117989.html>. [Consulta: 08-08-2012.]

⁹ M.^a T. Marín Torres: «Reflexiones en torno a la información en el museo: rentabilidad, automatización y consultores de información», *Imafronte*, núm. 12-13 (1998), pp. 179-186, disponible en <<http://revistas.um.es/imafronte/article/viewFile/38881/37361>>. [Consulta: 10-08-2012.]

¹⁰ <www.videolytra-lyrics.com/2010/12/los-grupos-musicales-mas-rentables-rock.html>. [Consulta: 08-08-2012.]

¹¹ Véase la noticia del éxito de esta pieza en <www.emol.com/noticias/magazine/2011/12/28/519027/nefertiti-fue-las-mas-visitada-de-los-museos-alemanes.html>. [Consulta: 08-08-2012.]

mucho más que todo cuanto estas mismas burocracias puedan imaginar. Los pueblos y las naciones no son conglomerados de solares uno al lado de otro; tampoco son extensiones de casas o masas de gente que se levanta cada día, deambula y finalmente se acuesta; hay que volver a recordar que «por cultura la antropología quiere significar la manera total de vivir de un pueblo, el legado social que el individuo recibe de su propio grupo. O bien puede considerarse cultura como aquella parte del medio ambiente que ha sido creada por el hombre».¹² Hoy, para nosotros, la cultura ya no significa la idea popular de «refinamiento» ni la habilidad de ciertas personas llamadas *cultas* para manipular algunos aspectos de la civilización que aportan prestigio. Por lo tanto, la cultura es el propio modo de vida de la gente en la medida en que una sociedad es un agregado organizado de individuos que comparten valores, pautas de comportamiento, formas de ocio, conocimientos e intereses. Sin la cultura no hay pueblo, no hay nada. Cuando se conciben las inversiones de dinero en cultura como un lujo, es que no se es capaz de entender nada de cómo funcionan nuestras sociedades. Y no solo hay que tener en cuenta las instituciones sociales que los hombres y mujeres han creado para que nuestra sociedad funcione, sino también los impulsos que los llevan a integrarse en ellas. La cultura tiene muy diversas manifestaciones, pero, sean cuales sean, hay un hecho incuestionable y es que toda cultura es aprendida y no se hereda genéticamente. Si se subyuga cualquiera de estos procesos de aprendizaje, se destruye de forma irreversible. Los museos, como cualquier otra institución, forman parte de este entramado de la cultura, ya que almacenan, tal como hemos afirmado anteriormente, los testigos materiales de lo que es inmaterial; la cultura del museo es una forma que tenemos los ciudadanos de apropiarnos de una parte fundamental de nuestra propia cultura; ¿cómo puede ser esto un lujo?

BIBLIOGRAFÍA

- COMA QUINTANA, L., y J. SANTACANA MESTRE: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*, Gijón: Trea, 2010.
- KLUCKHOHN, C.: *Antropología*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- LLONCH MOLINA, N., y J. SANTACANA MESTRE: *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- y J. SANTACANA MESTRE: «El museo: ¿edificio o lugar?», *Her&Mus. Heritage and Museography* (Gijón: Ediciones Trea), núm. 9 (enero-febrero 2012), pp. 16-19.
- MARÍN TORRES, M.^a T.: «Reflexiones en torno a la información en el museo: rentabilidad, automatización y consultores de información», *Imafronte*, núm. 12-13 (1998), pp. 179-186, disponible en <<http://revistas.um.es/imafronte/article/viewFile/38881/37361>>. [Consulta: 10-08-2012.]
- MARTÍN PIÑOL, C.: *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011.
- SANTACANA MESTRE, J., y F. X. HERNÁNDEZ CARDONA: *Museología crítica*, Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- SHERIDAN, G.: «El cadáver elegante», en *Museos de México y del mundo*, vol. 1, núm. 2, México: Conaculta/INAH, 2004, pp. 88-91.

¹² C. Kluckhohn: *Antropología*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 27.

Una museografía para tiempos difíciles

A museography for difficult times

VICTORIA LÓPEZ BENITO

Universitat de Barcelona, Facultat de Formació de Professorat
Campus Mundet, paseo de la Vall d'Hebron, 171, edificio de Llevant, 1.º, 08035 Barcelona
victorialopezb@ub.edu

Recibido: 01-08-2012 · Aceptado: 02-09-2012

RESUMEN. El siguiente artículo aborda una de las ideas claves de este monográfico, que es la de las soluciones alternativas, sostenibles y eficaces en museografía frente a lo que se ha venido realizando, sobre todo en el contexto español, a través de inversiones desproporcionadas en equipamientos culturales y museísticos carentes de planificación, guión museográfico y con pocas limitaciones de presupuesto. Como contrapartida, se analiza, por una parte, un caso actual de museografía austera pero sostenible y de interpretación efectiva, como es la titulada *La ciudad medieval está debajo de nosotros*, a través de la cual podemos visitar los restos de la ciudad medieval de Berlín. El segundo caso se centra en las posibilidades que ofrece la Web 2.0 como canal para desarrollar propuestas innovadoras adaptadas a las necesidades del consumidor de cultura actual o para proporcionar recursos de bajos recursos que favorezcan la interpretación del patrimonio.

PALABRAS CLAVE: museografía, austeridad, recursos, ideas, Web 2.0, virtualidad.

ABSTRACT. The aim of the article one of the key ideas in this issue, which is that of the alternative solutions, sustainable and effective in museology versus what has been, performing mostly in the Spanish context, through huge investments in cultural institutions without museum planning, museum script and budget with few limitations. Besides it analyzes a case of an austere interpretation and effective and sustainable museography. It is titled *La ciudad medieval está debajo de nosotros*, through we can visit the remains of the medieval city of Berlin. The second case focuses on the potential of Web 2.0 as a channel to develop innovative proposals adapted to the needs of the current consumer culture or to provide resources that encourage heritage interpretation.

KEYWORDS: museography, austerity, resources, ideas, Web 2.0, virtuality.

Ideas versus medios: el dilema de la cultura

La museografía debe apoyarse en ideas, fundamentalmente; presentar el patrimonio siempre es una cuestión de ideas. Naturalmente, también es una cuestión de medios. Las ideas fluyen en la cabeza independientemente del dinero que se destine para ello, pero, en cambio, los medios son una cuestión de recursos, de dinero.¹

En los países del sur de Europa, en donde abunda el patrimonio antiguo, durante muchas décadas fue una preocupación cómo presentarlo

al público. Para los monumentos públicos, los grandes conjuntos de ruinas, era suficiente que estuvieran limpios y accesibles. Si esto se conseguía, no se echaba en falta nada más. Y la verdad sea dicha, nunca hubo grandes recursos que destinar a estos conjuntos. Lo mismo ocurría con los museos: viejos caserones, más o menos modificados, que albergaban vitrinas con los objetos colocados en su interior siguiendo un orden cronológico, de procedencia o temático, según fuera el caso.²

En las últimas décadas, coincidiendo con la expansión económica general, se construyeron muchos

¹ Sobre este tema de la interrelación entre dinero e ideas, véase N. Llonch y J. Santacana: *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.

² Javier Gómez Martínez: *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Ediciones Trea, 2006, p. 10.

equipamientos públicos de tipo cultural: centros de interpretación, museos, casas de cultura, centros patrimoniales, monumentos, excavaciones arqueológicas, etcétera. No importaba que los proyectos de obra, de intervención arqueológica, se ejecutaran sin plan museográfico ni museológico; tampoco importaba que se consolidaran y expusieran restos arqueológicos sin conocimiento de su significado, ya que de lo que se trataba era de «construir». Fue una auténtica burbuja especulativa de la cultura. El resultado han sido unos equipamientos culturales impresionantes, una arquitectura a veces suntuosa e imponente, pero hueca, sin contenido, sin ideas. Y es que quienes dieron forma a estos equipamientos, ya fueran arquitectos o diseñadores, no tenían como objetivo plantear ideas, sugerir respuestas a las preguntas planteadas, generar hipótesis o contrastar fuentes arqueológicas con otras fuentes primarias; sus objetivos fueron siempre otros. Pocas veces se tuvo presente que museizar es dotar de sentido a los objetos, contar historias a través de ellos e incluso emocionar.³ Y sin embargo, después de años de derroche arquitectónico y de diseño, se está cayendo en la cuenta de que nadie enseña lo que no sabe, que no puede emocionarnos un intermediario que a su vez no se emociona, que la cultura auténtica es un proceso de simbolización en la mente humana, es decir, una cuestión de ideas.

El ejemplo de Berlín: La ciudad medieval está debajo de nosotros

Por esta razón, es necesario hacer museos, montar exposiciones, presentar el patrimonio con un guión potente y si este no existe, no hay nada más que edificios vacíos que el tiempo se encargará de demoler o de darles otros usos. Hay que volver a cultivar una museografía sostenible, simple, basada en las ideas y no en los grandes medios audiovisuales innecesarios, en los diseños arquitectónicos espectaculares.⁴

Berlín, ciudad que muestra muy poco su pasado medieval, cumplió en el 2011 el 575.º aniversario de su fundación. Aunque no lo parezca, es

una fundación medieval. Hoy queda poco de ese pasado. La iglesia de San Nicolás (Nikolaiviertel), de ladrillo sobre una base de granito, es uno de los pocos edificios conservados. Aparece mencionada por primera vez en 1240 y sufrió todos los avatares de la ciudad, desde la reforma religiosa a las guerras; así, los ejércitos de Napoleón la convirtieron en almacén, Schinkel la transformó en un edificio neogótico, mientras que las bombas hundieron su techo y su campanario en 1944, que hoy aparece totalmente restaurado. La zona en donde se ubica fue destruida durante la segunda guerra mundial y, posteriormente, durante la época de la RDA, se hizo una «reconstrucción» desafortunada del barrio, de forma que, a pesar de denominarse turísticamente *barrio gótico*, poco o nada queda de él. El segundo edificio conservado es el convento de los franciscanos, del siglo XIII, del cual solo quedan las ruinas, ya que después de la destrucción de 1944 nunca fue reconstruido.

Sin embargo, en los últimos años la arqueología urbana ha ido conociendo el subsuelo de la ciudad, debido a las obras que se realizan tanto para los servicios públicos (enlaces de metro, estaciones, etcétera) como para reedificar los solares vacíos después de medio siglo de guerra fría. La arqueología ha ido descubriendo el poblado medieval, su muralla, el puente y los muelles sobre el río, los cementerios, la escuela en donde se preparaban los aspirantes a ejercer el sacerdocio, las trazas del comercio fluvial y un sinfín de detalles de la vida cotidiana.

Para mostrar todo esto y propiciar que los berlineses conozcan este patrimonio histórico arqueológico, se ha diseñado un recorrido con musealización al aire libre muy original y de bajo coste, titulado *Das Mittelalter ist unter uns* («La edad media está debajo de nosotros»).

Se trata de crear un punto central de información junto a Marienkirche, en Alexanderplatz, que informa sobre el recorrido y sobre las fórmulas que se utilizaron durante del siglo XX para conmemorar esta efeméride de la fundación de la ciudad. Luego, a lo largo del recorrido se han instalado —a modo de *stands* de información— tubos cilíndricos de hormigón, como los que se utilizan para las cloacas de las grandes ciudades, con un diámetro de casi dos metros y una altura de otros dos metros; cada *stand* utiliza dos tubos superpuestos, con lo que se forma un cilindro de aproximadamente cuatro metros de altura. Estas son las estructuras base utilizadas, a partir de ellas hay tres

³ Véase sobre el tema de los centros de interpretación en España y de su fracaso como equipamientos culturales la tesis doctoral de Carolina Martín Piñol: *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, Universidad de Barcelona, 2011.

⁴ Georgina de Carli: *Un museo sostenible*, Unesco, 2004, pp. 79-87.



Fig. 1. El recorrido del proyecto Berlín 775 Años

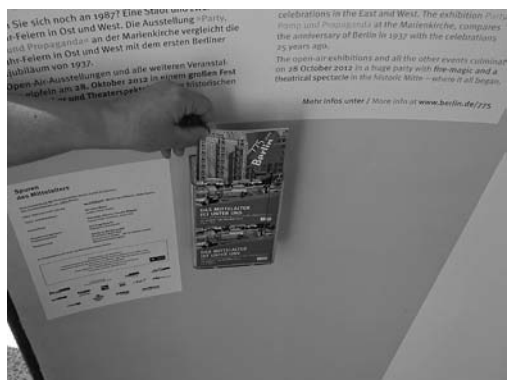


Fig. 2. Una información repartida por toda la zona central de la ciudad

modalidades: la primera es simplemente una señal visual, una columna para señalar algo; la segunda es una «caseta», ya que se ha practicado una abertura en la parte baja del tubo para albergar información y el usuario puede entrar en su interior; la tercera modalidad es utilizar las estructuras como mirador, construyendo una escalera en espiral por el exterior que permite acceder a la parte alta y contemplar el suelo desde una altura de cuatro metros.

Los del primer tipo son, simplemente, señales y están tematizadas con imágenes y texto; el segundo

tipo es utilizado como auténticos centros de información gracias a los paneles informativos que albergan; finalmente, los del tercer tipo, además de informar como los anteriores, permiten contemplar las excavaciones a cielo abierto e interpretarlas desde la altura de cuatro metros, que es suficiente pues se trata de una zona de la ciudad muy llana. Hay ocho estructuras de este tipo a lo largo una calle que va desde la estación de U-bahn de Spittelmark a Klosterstrasse. Se trata de un recorrido de algo más de un kilómetro por las calles Gertraudenstrasse, Mühlendamm y Grunerstrasse.

Además de ello, en el suelo de la calle y especialmente en los alrededores de cada punto, mediante plantillas se han pintado en el suelo quinientas frases que llaman la atención al transeúnte con informaciones como «aquí terminaba la ciudad», o bien pequeñas historias de la Edad Media, datos sobre lo que se exportaba, sobre la vida de sus habitantes, sus costumbres, etcétera.



● Fig. 3. Información del interior del stand, con los detalles de la excavación arqueológica

● Fig. 4. Un stand transformado en mirador





Fig. 5. Esta es la perspectiva que permite interpretar las excavaciones

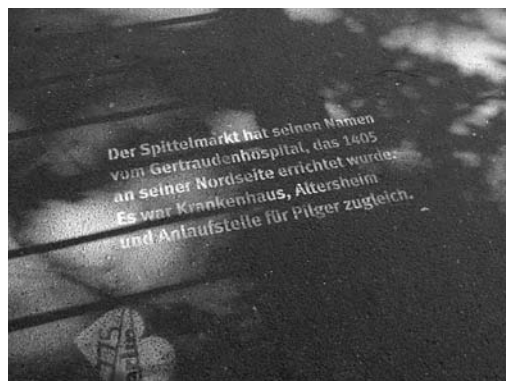


Fig. 6. Las calles que pisamos contienen información cultural

Esta exposición al aire libre está abierta al público entre el 25 de agosto y el 28 de octubre, y en los días festivos está jalonada de grupos de *reenactment* medievales que en algunos puntos, como en las ruinas de los franciscanos, muestran escenas teatralizadas y experimentos con utensilios medievales.⁵

Naturalmente, al ciudadano que sigue el recorrido —y son muchos— se le cuenta cómo la ciudad

⁵ Los equipos de arqueología experimental formaban parte del complejo arqueológico de Döppel, en Berlín.

hace 775 años en realidad era una doble aldea, la de Cöln, a un lado del río, y la de Berlín, al otro. Las aldeas crecieron en un lugar del río en donde aún hoy hay una esclusa para vencer el desnivel del caudal; ello significaba que las embarcaciones —agentes fundamentales para el comercio de cereal y de alimentos—, cuando llegaban allí, tenían que descargar, por lo que fue en ese lugar donde se construyeron los embarcaderos y se instalaron molinos. Esta es la base de la historia que se cuenta en las aceras y las calles de la ciudad actual.

La Web 2.0, una fuente inagotable de ideas para recursos escasos

Naturalmente, crear cultura en el siglo XXI pasa por la Web; como pasa por la Web crear arte, crear literatura, crear política, general ideología, y todo cuanto constituye el soporte de la actividad cultural. Las redes sociales constituyen una reproducción comunicativa para la sociología de la cultura



❶ Fig. 7. Un grupo de arqueólogos enseñan cómo se hacía un cordel hace 775 años

❷ Fig. 8. Armas medievales para tocas y cotas de malla para probar

similar a la que desencadenó la máquina de vapor en la producción industrial, y, al igual que en el siglo XIX el vapor era el invento más barato que fagocitó a todas las demás energías durante décadas, las redes sociales se imponen en nuestro tiempo como las más poderosas formas de activar mecanismos culturales. Prescindir de ello en el campo del patrimonio no solo es un suicidio cultural, sino que es una imbecilidad. Los supuestos que podemos crear para utilizar las redes son casi infinitos. Si imaginamos un yacimiento arqueológico, es evidente que todos sus elementos podrían ser introducidos en diversas entradas de Wikipedia; al mismo tiempo, podemos crear un personaje y definir su perfil en Facebook e incluso crear diversos personajes que discuten entre sí en la misma red. Twitter serviría para enlazar todas las discusiones «ficticias» que el personaje o personajes generen; y todo ello podría ir acompañado con la ubicación en el yacimiento o en sus proximidades de diversos



códigos QR que enlazarían a través de, por ejemplo, blogs, redes y enciclopedias colaborativas. Un programa de acción similar se podría llevar a cabo con redes menos extendidas pero que, naturalmente, también se reparten su cuota de público.

Lo que hemos propuesto para un yacimiento arqueológico cualquiera se adecua perfectamente a un museo monográfico de cualquier ámbito; es especialmente fácil cuando se trata de casas museo, ya sean de un pintor, un escritor, un político o un naturalista. El personaje en cuestión puede

resucitar en la red social y esta resurrección nos puede permitir ponerlo «de moda», es decir, difundir su obra. En esta revolución de la comunicación no tiene más el que más dinero invierte, sino quien más ideas genera. En este campo, el museo más pequeño podría competir con el más grande, el equipamiento más modesto podría hacer palidecer a un gran banco. Este movimiento que está en el ciberespacio debería ser uno de los arietes con los que actuaran los equipamientos museísticos y patrimoniales; resucitar a Escipión en Tarraco, a Aníbal en Cartagonova, a Asdrúbal en Gadir o a Julio César en las Galias con un programa parecido al que hemos esbozado solo requiere imaginación, voluntad y conocimiento científico. Es necesario, por lo tanto, atacar con dureza aquellos equipamientos culturales —bien sean museos, yacimientos arqueológicos o conjuntos monumentales— que están dotados de un personal mínimo que todavía desconoce la existencia de la Red o bien simplemente se apoya en páginas web estáticas sin tan siquiera plantearse estrategias propias del 2.0. Desconocer o ignorar la existencia de estos mecanismos en el siglo XXI es condenar al museo al analfabetismo más absoluto y, en el fondo, a su muerte física.

Estas propuestas pueden, además, complementarse con muchas otras actuaciones a partir de la Red. En la medida en que el consumo de patrimonio cultural, especialmente museos, monumentos y yacimientos, se produce de forma mucho más intensa en los periodos de ocio y vacacionales, la divulgación científica de los mismos debe plantearse en términos de turismo cultural. El turismo cultural es hoy el nervio que mueve el patrimonio en las sociedades occidentales. En este sentido, hay que tener presente que cada vez más la contratación de servicios turísticos se realiza a través de la Red, y las agencias tradicionales de viajes, como intermediarias, están llamadas a desaparecer en esta nueva estrategia del turismo cultural; pero los responsables de la gestión de la cultura deberían tener muy presente que el turismo es un bien cultural o un servicio que se adquiere en origen y no en destino. Decidimos realizar un viaje o acudir a un museo previa consulta a la Red y, frecuentemente, desde el avión o el tren al hotel, e incluso las entradas las gestionamos en la Red. Y estas son operaciones que se hacen en origen; por ello, buenos equipamientos culturales con mala imagen turística fracasan desde el punto de vista de la gestión de públicos, mientras que equipamientos modestos

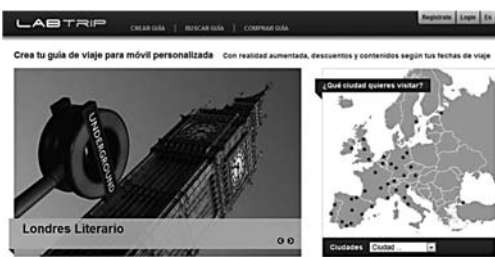


Fig. 9. La empresa Labtrip ha sabido adaptarse a las necesidades del turista 2.0 creando estas guías virtuales sobre diversos destinos de turismo cultural

Fig. 10. La imagen recrea un museo creado en Second Life visitado por avatares, lo cual favorece la interactividad entre los usuarios y aprovecha las ventajas que ofrecen los entornos virtuales al servicio de la museografía

triunfan y se imponen como destinos, y en este proceso la Red en la clave.

En todas estas propuestas que tienen como base Internet, hay que tener presente que los casos aislados suelen tener poco éxito; no en balde, Internet es una red, y su éxito depende de saber usarla o no. Ocurre con los equipamientos patrimoniales algo similar a lo que ocurre con los bares: un bar aislado en una calle suele tener pocos clientes; sin embargo, ese mismo bar, situado en una calle de bares, tiene muchas más posibilidades. Un equipamiento cultural enlazado con otros siempre tiene más posibilidades que cuando está aislado. Por ello, hay que crear redes de equipamientos culturales. Si convenciéramos a los responsables de equipamientos patrimoniales cronológica o culturalmente cercanos de que intervinieran en las redes sociales creando

sus propios personajes o avatares, los cuales enlazarán con el yacimiento que tenemos a nuestro cargo, estaríamos utilizando Internet con todas sus potencialidades. Estas pueden ser algunas de las propuestas que, como la comentada de la ciudad de Berlín, nos aproximan a una gestión eficaz y sostenible del patrimonio cultural y en especial de los monumentos y museos.

Destruir libros, cerrar museos...: ¿una cuestión tan solo de dinero?

El ejemplo de la ciudad de Berlín y los de la Web 2.0 que analizamos nos sirven para reflexionar sobre la musealización basada en ideas, austera pero eficaz, sostenible porque es barata y popular porque se destina a todo tipo de públicos. Estos tipos de intervenciones museográficas constituyen, a nuestro juicio, ejemplos de una museografía bien concebida, proporcionada respecto a la inversión económica; no hace falta ser economista para darse cuenta de que se trata de un programa de bajo coste pero muy eficaz.

Si los que han regido y hoy rigen las políticas culturales de nuestro país hubieran tenido «ideas», probablemente hoy no sería necesario cerrar museos, paralizar inversiones culturales y destruir lo que con tanto esfuerzo se ha levantado en el campo del patrimonio y de la cultura. Es necesario hoy reflexionar sobre todo ello, precisamente cuando se ataca de forma despiadada a las bases de nuestra cultura. La cultura no es ciertamente lo que hay en los museos. Tampoco es lo que se escucha en los conciertos, ni las producciones operísticas, ni la cinematografía, ni la televisión, ni la prensa. Todo eso son productos culturales. El concepto de «cultura» lo definió, entre otros, desde hace más de un siglo, Edgard Taylor, quien expuso que el comportamiento humano, la forma como vivimos y como pensamos, no es aleatoria, ya que obedecen a una ley, por eso escribió que «la cultura es este complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por los hombres como miembros de una sociedad».⁶ Es decir, la cultura se adquiere. Se aprende y, además, es un atributo que poseemos las personas como miembros de un grupo, ya que se transmite en la medida en que se es miembro de una sociedad.

Por eso, la cultura nos hace humanos, pero también nos diferencia como grupo. Somos como somos gracias a que tenemos unas fórmulas culturales concretas, precisas y diferentes. La cultura nos proporciona la «identidad». ¿Qué otra cosa es la intervención patrimonial al aire libre de Berlín más que una apuesta por la identidad de la ciudad y de los ciudadanos? Y en nuestras sociedades, la cultura se adquiere de muchas formas: los museos constituyen poderosos referentes de las identidades culturales, como también lo son el resto de elementos patrimoniales.

Cuando se quiere destruir una determinada forma cultural, cuando se quiere aplastar a los pueblos, es necesario, casi imprescindible, destruir su base cultural, su patrimonio, todo aquello que recuerda al pueblo quién es. Los nazis, el 10 de mayo 1933, organizaron su famosa quema de libros frente a la Universidad Humboldt de Berlín; querían destruir las obras de Thomas Mann, Zweig, Plevier, Freud, Brech, Engels, Marx, Einstein, y centenares de autores que eran lo mejor de la ciencia, la filosofía y la literatura germánicas arrieron aquella noche; también en Chile la soldadesca quemó libros durante la dictadura de Pinochet. Destruíd, pues, el patrimonio, cerrad los museos, sepultad sus obras en el olvido, dejad que el polvo lo corroa todo y habréis conseguido lo que ni la más violenta de las guerras puede conseguir: destruir sus referentes culturales. Y ello es así porque la cultura es simbólica, representa cosas intangibles. Cuando, en 1945, Alemania fue vencida en una guerra terrible y su territorio dividido entre las cuatro potencias vencedoras, no se sabía exactamente qué hacer con la cultura alemana, y los ocupantes soviéticos, en su sector, ordenaron la destrucción de centenares de esculturas de finales del siglo XIX que estaban situadas en una gran avenida de la arrasada capital; se trataba de imágenes de los grandes hombres de Alemania, de sus guerreros, sus reyes, sus filósofos, sus músicos, sus escritores, sus grandes creadores, todos aquellos que habían contribuido al orgullo del pueblo alemán. Y las estatuas fueron destruidas y sepultadas sus trozos de mármol en una zanja profunda. Al cabo de 67 años, se ha excavado la zanja..., se han recuperado los fragmentos, se han reconstruido y hoy esperan pacientemente su nuevo destino en el castillo de Spandau, protegidas por una verja... ¡Han resucitado! Y ello es así porque la cultura es simbólica, y cuando desapareció el ocupante, cuando ya nada impidió «restablecer» la pauta cultural, las

⁶ Edgard Taylor: *Primitive culture*, Nueva York: Harper Torchbooks, 1958, p. 1.

estatuas han recuperado su valor simbólico. Y hoy, además, a los pies de estas estatuas resucita la ciudad medieval.

Nosotros, los países del sur de Europa, también estamos hoy inmersos en una guerra terrible; no se dirime con las armas convencionales; no hay guerreros, ni hay carros de combate ni aviones, pero su efecto destructivo es igualmente eficaz; cubre los museos de polvo, clausura los símbolos del libre pensamiento, condena al olvido a elementos relevantes del patrimonio arquitectónico, histórico, artístico y cultural. Al igual que los nazis, al igual que los ocupantes soviéticos de Berlín, si se pudieran eliminar los referentes históricos, los signos de identidad, si los símbolos perdieran su significado, si pudieran transformar nuestra cultura en un manojo de hojarasca seca, destruirían a los pueblos que alimentaron las ideas, las artes, las formas de vida, y como dijo Taylor, a «cualesquiera capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembros de una sociedad».

La excusa para destruir la cultura es siempre la misma: se trata —dicen— de algo superfluo; es cara —afirman— y no sirve para comer cada día. ¡En Berlín se demuestra que hay apuestas culturales más baratas que una cena de gala! Cuando se atacan las bases sobre las que se asienta la identidad cultural de los pueblos, cuando se ataca aquello que alimenta los símbolos, la razón última no es la falta de recursos, sino que se dio la ocasión para organizar la quema de libros; de la misma forma que los nazis no quemaron los libros por ser judíos, sino por ser símbolos, por ser cultura, por ser piezas fundamentales del pensamiento crítico. Tampoco Pinochet y sus grotescos secuaces quemaron los libros por ser marxistas, sino porque alimentaban este mismo pensamiento crítico frente a su garbancera dictadura.

Hoy más que nunca, cuando el modelo económico y cultural que hemos construido se demuestra que es un gigante con los pies de barro, más se necesita recuperar las ideas, la originalidad, la capacidad crítica y voluntad de apostar por una cultura al servicio de los ciudadanos y no al servicio de los nuevos faraones del siglo xxi.

BIBLIOGRAFÍA

- CARLI, Georgina de: *Un museo sostenible*, Unesco, 2004.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- LLONCH MOLINA, N., y J. SANTACANA MESTRE: *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- MARTÍN PIÑOL, C.: *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011.
- RIVERO, P., y T. CASAMOR (coords.): *Museos y arquitectura*, monográfico de *Her&Mus. Heritage and Museography* (Gijón: Ediciones Trea), núm. 9 (enero-febrero 2012).
- SANTACANA MESTRE, J., y F. X. HERNÁNDEZ CARDONA: *Museología crítica*, Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- TAYLOR, Edgard: *Primitive culture*, Nueva York: Harper Torchbooks, 1958.

Profesionalidad y formación frente a invisibilidad y recortes: cómo (querer) seguir siendo educadora de museos en tiempos de precarización

Professionalism and training versus invisibility and budget cuts: how to (want to) remain museum educator in times of precarious employment

ENERITZ LÓPEZ MARTÍNEZ

Posgrado virtual de especialización en educación artística, cultura y ciudadanía

Escuela de Educación-Centro de Altos Estudios Universitarios

Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)

Bravo Murillo, 38, 28015 Madrid (España)

eneritz.lopez@gmail.com

Recibido: 24-07-2012 · Aceptado: 30-08-2012

RESUMEN. En el contexto de una crisis generalizada como la que vivimos actualmente en España, el trabajo de las educadoras de museos —al igual que el del resto de productores culturales— se ve gravemente afectado por los recortes presupuestarios que se llevan a cabo desde las instituciones, así como por diferentes procesos de precarización del sector. Estas circunstancias se suman a los desafíos que afrontan diariamente quienes desarrollan esta (semi)profesión, relacionados principalmente con la lucha por el reconocimiento de la intelectualidad e importancia de su labor, así como por defender su formación continua y su participación en procesos de investigación, negociación y conformación de discursos. Todo ello debería conllevar una equiparación salarial con otras profesiones museológicas en la misma media que prestigio social. Este artículo analiza los orígenes y causas de la situación laboral de las educadoras de museos, presentado posibles mecanismos de resistencia, poniendo el foco en preguntas como: ¿de qué maneras podemos contribuir a la construcción de una educación en museos crítica, comprometida y situada?, ¿cómo puede la investigación —conjunta entre museos y universidades—

ABSTRACT. In the context of a generalized crisis like the one we are living nowadays in Spain, the work of museum educators —as well as the work of the other cultural producers— is being seriously affected by the budget cuts the institutions are making, and by the increasing precarity on the sector. These circumstances are added to the daily challenges that have to face those who develop this (semi)profession, related mainly to their fight for the recognition of the intellectuality and importance of their work, as well as to stand up for their continuous training and their participation on research processes, negotiation and discourses shaping. All this should carry with it not only equal pay with other museum professions, but also the same social status. This article analyzes the origins and causes of the employment situation of museum educators, presenting different resistance strategies, focusing on questions as: In what sense can we contribute to the building of a critic and compromised museum education? How can research —done jointly by museums and universities— promote the revalorization processes of education politics in

☞ fomentar procesos de revalorización de las políticas educativas en museos que combatan la creciente fragilidad de este incipiente perfil profesional?

PALABRAS CLAVE: educadora de museos, precariedad laboral, inestabilidad profesional, falta de reconocimiento, producción cultural.

museums that are able to fight against the increasing fragility of this incipient professional profile?

KEYWORDS: museum educator, job insecurity, professional instability, lack of recognition, cultural production.

Situando la pertinencia de visibilizar la precariedad laboral en la educación museística

Si dedicarse al ámbito de la producción cultural en España es en estos momentos sinónimo de bajos ingresos, inestabilidad laboral, prestigio social dudoso y precariedad generalizada, hacerlo concretamente en el área de la educación museística puede suponer directamente una heroicidad o una estupidez, según se mire. Aunque no sea posible ni deseable generalizar sobre algo tan infrecuentemente estudiado como es la situación a nivel laboral, formativo, profesional y económico de las educadoras de museos, sí que me interesa recorrer a lo largo de este artículo escenarios comunes que están teniendo lugar en nuestro contexto, con la finalidad de hacer evidentes algunas situaciones poco favorecedoras para el desarrollo de esta profesión, siguiendo la idea de que «si no se nombra, no existe». Al mismo tiempo, pretendo ofrecer posibilidades de reflexión que puedan derivar en mejoras o reivindicaciones específicas, partiendo de que he concebido este texto como «un paso para la acción; de hecho, empieza en un mundo de acción y contribuye a ella» (Cohen y Manion, 1990: 194). Con esto me refiero a que a menudo es suficiente saber que las condiciones en las que una trabaja son comunes a una colectividad, son fruto de procesos históricos o son simplemente causadas por desconocimiento o malas gestiones, y el poner sobre la mesa estos hechos puede ser un perfecto disparador para alejarse del victimismo y avanzar hacia el autoreconocimiento, que es el primer paso para la consecución de mejores condiciones.

Desde el surgimiento de los primeros departamentos educativos en museos españoles a principios de los años setenta,¹ el trabajo de la

educación en museos ha llevado implícitas unas características que lo han sostenido en un filo resbaladizo, convirtiéndolo en una labor ambigua: a un lado, la provisionalidad y poca consideración de esta labor, junto con la fragilidad laboral e indefinición de quienes la desarrollamos, y en el lado contrario, la intelectualidad, la formación teórico-práctica continua en ámbitos dispares, la trama de estrategias que debemos desplegar y el trabajo diario con los públicos (con las satisfacciones y exigencias que ello supone). Esta segunda parte, la que tiene que ver con poner en marcha una labor intelectual, con nuestra mejora formativa constante, con el desarrollo creciente de herramientas educativas y con el reto permanente de estar en contacto directo con los usuarios de los museos, es la que nos mantiene «enganchadas» a este trabajo. En este sentido, nos compensa el propio aprendizaje permanente y el convencimiento de estar ofreciendo una labor educativa fundamental, basada en el uso de los contenidos del museo. Sin embargo, ¿cómo lidiamos con lo que hay al otro lado de este estrecho filo?, es decir, ¿de qué manera nos enfrentamos a un trabajo visto como transitorio, informal y escasamente reconocido, tanto dentro como fuera del museo?, ¿dónde podemos encontrar apoyos en nuestra apuesta por la profesionalización de un campo laboral extremadamente débil e indefinido?, ¿cuáles serían los mecanismos que tendríamos que poner en marcha para caminar hacia la obtención de unas óptimas condiciones en las que desarrollar nuestro trabajo? Partiendo de estas preguntas, a lo largo de este artículo, iré presentando un cúmulo de reflexiones, apuntes sobre situaciones reales y referencias teóricas, que puedan contribuir a abrir debates, promover cambios o, simplemente, agitar conciencias.

Pero antes de comenzar, me parece fundamental exponer que, como dice Ann Gray (2003,

departamento de difusión cultural) puede situarse en la década de 1970 (López y Alcaide, 2011a).

¹ A pesar de que anteriormente se habían desarrollado iniciativas divulgativas o comunicativas en varios museos, la creación de los primeros departamentos educativos en museos españoles (respondiendo a denominaciones tan variopintas como: gabinete didáctico, área de comunicación,

Fig. 1. Curso de formación de educadoras de museos, organizado por MotivART Serveis Educatius, Barcelona, 2005



parafraseando a Haraway, 1990), no podemos hablar desde «ningún lugar», sino desde donde estamos posicionadas, social, cultural y políticamente, evitando así lo que hacen algunos teóricos e intelectuales que hablan desde ningún sitio pareciendo árbitros de la verdad y el conocimiento. Desde una postura feminista, se argumenta que esto devalúa el conocimiento que puede surgir de una experiencia vivida particular y específica (Gray, 2003). Por ello, para mí es importante situar desde dónde estoy escribiendo, ya que lo hago desde la complejidad de mi perfil profesional híbrido, a caballo entre la práctica diaria de la educación en museos, la docencia y la investigación en educación artística en museos, especialmente dirigida al estudio de la situación y formación de las

educadoras.² Inevitablemente en la construcción de mi identidad profesional confluyen estos aspectos que se complementan a la vez que se contradicen a diario, obligándome a tener una visión cuanto me-

² Desde el año 2005 el foco de mis investigaciones ha sido la problemática profesional en la que se sitúa la educación en museos. Uno de los primeros artículos realizados al respecto fue M. Kivatinetz y E. López (2006): «Mirada crítica a la formación de los educadores de museos», *Zona Pública* (boletín online, Asociación de Museólogos de Cataluña), núm. 4, [en línea] <<http://www.perrorabioso.com/P/node/758>>. [Consulta: 23-06-2012.] Posteriormente, construí también mi tesis sobre esta temática específica: E. López (2009): *¿Profesionales de la educación en el museo?: Estudio sobre la formación y la profesionalización de los educadores de museos españoles*, Universidad de Barcelona.

nos compleja de la educación museística. Esto me hace tener presente las palabras de Ivor Goodson, cuando afirma que «siempre es difícil cuestionar la relación entre uno mismo y lo que estudia debido a la dificultad de la reconstrucción retrospectiva. Creo, sin embargo, que es importante intentarlo, porque lo que se estudia no es un proceso de investigación imparcial. Se trata de una empresa que se origina en lo social y lo político, y nos convendría recordarlo» (2000: 45).

Ni contigo ni sin ti: de dónde viene la paradójica situación de lo educativo en los museos

Lo educativo en los museos suele ser visto como algo fundamental y marginal al mismo tiempo. A simple vista debería ser imposible, pero lo cierto es que muchos directores o gestores responsables de instituciones museísticas encabezan sus misiones aludiendo a la importancia de lo pedagógico, situándolo en el centro de sus discursos, cuando a la hora de presupuestar los departamentos de educación suelen ser los más débiles y sus profesionales los que trabajan en peores condiciones. No es necesario indagar profundamente en la historia de la conformación de las profesiones museológicas, para comprobar que el «estigma de la educación» siempre ha estado muy presente en las políticas y prácticas desarrolladas por los museos. Aún hoy los DEAC,³ a pesar de contar con entidad propia y formar parte de la estructura del museo, siguen teniendo mayoritariamente una posición marginal y desestimada, reflejada no sólo en su peor ubicación física en los edificios de los museos (incluso los de reciente construcción suelen no incluir espacios adecuados), sino también en sus menores asignaciones presupuestarias o su escasa participación en asuntos decisivos.

El prejuicio se debe [...] a que todo lo que tiene el calificativo de pedagógico a veces es visto por gran cantidad de personas como sinónimo de pueril. Es un estigma que tenemos los educadores y eso es algo que difícilmente podremos cambiar, a no ser que sea con la calidad de nuestro trabajo, y es

³ Aunque pueden tener otras denominaciones relacionadas con sus objetivos y funciones, voy a referirme a todos con la denominación genérica *departamentos de educación y acción cultural* (DEAC), incluyendo en ella departamentos educativos de centros de arte, fundaciones y museos.

algo que tenemos que demostrar. Yo creo que aquí la solución es la interdisciplinariedad.⁴

Esta exclusión responde a que, según las jerarquías existentes en el museo, el departamento educativo es secundario y accesorio. Además, al consistir sus funciones en establecer vínculos con los usuarios que llegan al museo necesitados de comprender lo que se muestra o, dicho de otro modo, de relacionarse significativamente con los contenidos, las educadoras están en la posición de quien «traduce», «adapta» y por tanto «desnaturaliza» los discursos propuestos por la institución, encarnada en conservadores, comisarios o coordinadores de exposiciones. Este tipo de profesionales suele percibir esta «traducción» como simplificación, neutralización y, en definitiva, populismo, lo que suele automáticamente suponer que quienes la llevan a cabo sean vistos como intrusos o incluso elementos inquietantes y peligrosos para la integridad institucional. Una vez situados en esta posición, los DEAC devienen el otro abyecto (Sánchez de Serdio y López, 2011).

Esto puede explicarse si, volviendo la vista atrás, nos percatamos de que las labores pedagógicas en los museos surgieron como respuesta a la presencia en ellos de grupos escolares a principios de los años setenta como consecuencia del movimiento de la pedagogía activa (Sagués, 2006). Esto supuso que inicialmente muchos de quienes se dedicaron a llevarlas a cabo fueron docentes procedentes de la educación formal, que se esforzaban por adaptar los contenidos de las exposiciones a las necesidades de los escolares y, bajo una visión instructora o didáctica, desarrollaban iniciativas muy básicas con metodologías propias de la escuela.⁵ Al carecer de investigaciones específicas, sus primeros referentes fueron los procedimientos de la educación formal, así como su propio sentido común e intuición. Paralelamente, también hubo algunas conservadoras destinadas a ocuparse de este trabajo divulgativo,

⁴ Comentario recogido en la mesa redonda *Actas de las XI Jornadas Estatales DEAC, Bilbao, 1996*, (publicadas en el 2006), p. 179.

⁵ El tema sobre la inconveniencia de usar métodos de la escuela para la educación museística, lo traté más específicamente en la comunicación «Los museos como espacios de aprendizaje significativo», presentada en el *II Congreso de Educación de las Artes Visuales: Creatividad en tiempos de cambio*, Barcelona, 2007. El texto completo puede actualmente descargarse en <www.perrorabioso.com/P/node/754>. [Consulta: 23-06-2012.]

que prestaron especial atención a los aspectos comunicativos, al haber comenzado su andadura en este ámbito sin formación previa específica. En ambos casos, estas primeras educadoras eran entendidas como transmisoras, es decir, como generalistas que debían comunicar la propuesta del comisario, «verdadero» especialista o la auténtica y única «voz» generadora de discurso, menospreciando así el trabajo educativo al dar por supuesto que cualquiera puede desarrollarlo porque es una labor mecánica, fácil, para la que no hace falta una preparación específica, ya que puede anclarse en la improvisación, en el hacer rutinario. Ya entonces las malas condiciones laborales (remuneración irregular, provisionalidad, falta de plazas definidas) hicieron que estos puestos no se consolidaran y que quienes comenzaron a forjar la educación en museos acabasen volviendo a la educación formal u ocupando cargos definidos o, al menos, con mayor responsabilidad dentro del museo. Para estas personas, el trabajo en educación solo supuso un paso hacia puestos con mayor prestigio y con una posición más privilegiada. Aún hoy en día este movimiento es frecuente, dándose así a entender que ser educadora es un escalón inferior que puede utilizarse de trampolín para ascender después a otros cargos.⁶

Además, en los primeros tiempos «la carencia de profesionales cualificados, la casi ausencia de recursos económicos y la escasa importancia que la sociedad asigna a las actividades educativas harán que la devaluación de estos departamentos y de su personal sea bastante significativa, problema que en la actualidad siguen arrastrando muchos departamentos de educación» (López y Alcaide, 2011a: 19). A largo plazo esto ha supuesto una falta de reconocimiento y de credibilidad por parte del resto de profesionales del museo y una relación irregular de las instituciones con las personas encargadas de realizar esta labor tan fundamental

como desestimada. De hecho, a pesar de que han cambiado mucho las funciones, las capacidades, la formación y los perfiles de quienes trabajamos en la educación museística, la inestabilidad laboral y el menosprecio del trabajo siguen siendo iguales que hace más de cuarenta años. Concretamente en el ámbito formativo se ha progresado considerablemente, ya que si en los años ochenta y primeros noventa la asistencia a las jornadas DEAC⁷ constituía prácticamente la única manera posible de formarse sobre estrategias de educación en museos, de aprender sobre referentes del ámbito y conocer experiencias de otros museos, posteriormente fueron surgiendo cursos, posgrados, seminarios, congresos e incluso programas de doctorado (hoy másteres) que ampliaron las opciones formativas del colectivo. Aunque aún falta mucho camino por recorrer en la consolidación y perfeccionamiento de las iniciativas existentes para la preparación teórico-práctica de las educadoras, las propuestas que se han ido desarrollando han supuesto que muchas de las que trabajamos actualmente contemos referencias teóricas y experienciales, capacidades variadas, conciencia de pertenecer a un colectivo específico y más bagaje en cuanto a estrategias adquiridas y lecturas realizadas. Paradójicamente nuestra inseguridad laboral, invisibilidad social y ninguneo institucional sigue siendo muy similar al que he descrito como radiografía de las trabajadoras de los primeros DEAC.

El hecho de que los DEAC surgieran como una necesidad sobrevenida y se desarrollaran en una escasez de medios económicos y de personal es un aspecto esencial a tener en cuenta, puesto que en el futuro la precariedad demostraría ser prácticamente endémica. En la actualidad se manifiesta, por ejemplo, en lo reducido de las plantillas fijas de los DEAC, la externalización y subcontratación de empresas de servicios culturales, o la infraremuneración de los servicios educativos de los trabajadores de sala. (Sánchez de Serdio y López, 2011: 206-207)

⁶ La idea de que ser educadora es algo provisional que se realiza mientras se está estudiando o transitorio hacia otros puestos mejores está totalmente naturalizada hasta el punto de que pasan desapercibidas declaraciones como la realizada por el responsable de un centro cultural para lamentarse sobre la falta de presupuesto para volver a contar con el equipo educativo externo: «[...] ya no podemos contratar servicios externos como la empresa que nos proporcionaba el servicio pedagógico, formado por jóvenes licenciados que no encuentran trabajo como museólogos», en <http://el-pais.com/diario/2012/01/30/catalunya/1327889244_850215.html>. [Consulta: 23-06-2012.]

⁷ Desde 1980 hasta el momento se han celebrado 17 ediciones de estas jornadas, que reúnen periódicamente a profesionales de la educación museística, estudiantes, profesores e investigadores afines al campo de la pedagogía del arte. Estos encuentros, que surgieron de forma asamblearia con la voluntad de debatir y servir de punto de encuentro entre los pioneros de la práctica educativa en museos, se convirtieron durante los primeros años en una suerte de escuela de formación permanente.

En resumen, aunque a nivel de formación ha habido grandes avances —pensemos en haber pasado de ser transmisoras de discursos aprendidos a actuar como verdaderas productoras culturales, transitando entre medias por haber sido concebidas como mediadoras—, a nivel de reconocimiento institucional, prestigio social, remuneración y relevancia en la toma de decisiones, seguimos estando en el mismo punto. Esta problemática, unida a la indefinición del perfil profesional y a nuestras escasas posibilidades de profesionalización directa, hace que no estemos instalando en una inercia de naturalización de la precariedad laboral de este colectivo sobre la que me gustaría incidir a continuación.

Las (in)visibles en lucha por obtener reconocimiento institucional y ocupar la posición merecida

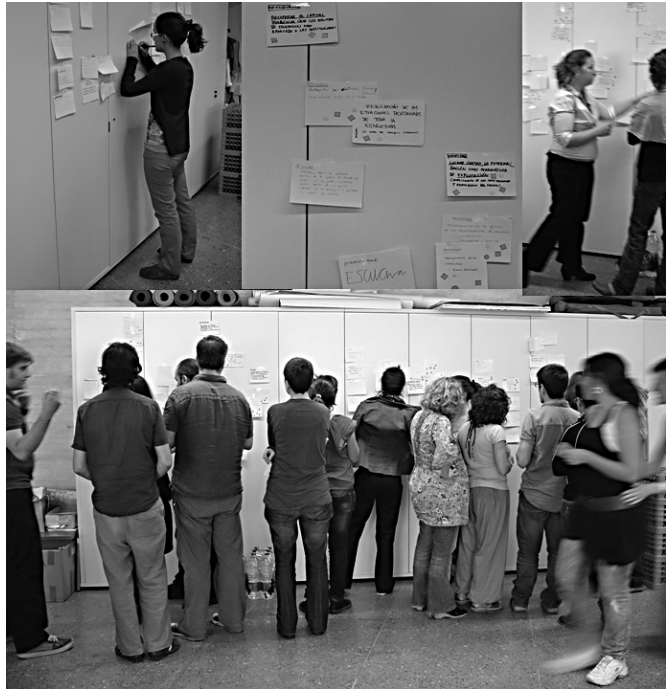
Tanto la denominación como las funciones propias de las educadoras de museos han sido bastante imprecisas desde sus inicios, teniendo por ello que hacer sobreesfuerzos por ser reconocidas y respetadas, ya que su situación se ve empeorada precisamente porque nadie acierta a valorar los objetivos y sentidos de sus ocupaciones. En muchas ocasiones olvidamos que la identidad de la educadora de museos es compleja de construir, debido a que está a caballo entre tres mundos interrelacionados: el mundo del arte, el de la educación, y el de la educación artística. Estos tres mundos tienen sus propias prácticas, historias, culturas y literatura que deben ser asimiladas y negociadas por la educadora de museos (Thornton, 2005).

Esto supone que la determinación de nuestro perfil profesional sea complicada. De hecho, a pesar de que quienes basan la validez del trabajo educativo en la satisfacción del público, se preocupan por exponer que las educadoras de museos tenemos un papel imprescindible en la institución porque interpretamos las colecciones y damos voz a los visitantes al incluir sus visiones (Roberts, 1997), en la realidad se topan posturas muy desiguales a la hora de pensar cuál podría ser el correspondiente perfil profesional. Quizás los únicos consensos existentes tengan que ver con las características profesionales y personales que las educadoras deberíamos reunir para desarrollar adecuadamente nuestro trabajo, tales como ser empática, resolutive, paciente, creativa, versátil, sociable, proactiva, comunicativa, agradable, apasionada, reflexiva, dialogante, además de tener ganas de aprender, de

investigar, de innovar y experimentar. Pero asumiendo que nuestro perfil suele ser híbrido, poroso, flexible, heterogéneo, y considerando la diversidad de conocimientos, capacidades, habilidades y aptitudes de las personas que realizan labores educativas en los diversos museos, resulta a priori bastante inapropiado concretar un perfil cerrado de educadora de museos estándar al que todas debamos ajustarnos, ya que en nuestra vida profesional transitamos entre terrenos muy distintos. Por ello, creo que quizás el foco de este dilema debería traspasarse a ofrecer oportunidades reales de formación inicial y continua de calidad, brindarle confianza en el ejercicio de su trabajo y proporcionarle espacios y tiempos para compartir y reflexionar. En esta formación, dirigida a formar educadoras críticas, creativas y competentes, no debería olvidarse que «para situarse profesionalmente, es también importante conocer la historia de la educación en museos y las distintas concepciones que se manejan en el campo, con la finalidad de formarse su propio criterio y saber elaborar propuestas adaptadas a realidades específicas» (López, 2010: 23). De la misma manera se debería tener en cuenta que investigar y evaluar forman parte del trabajo, considerando que las educadoras tenemos capacidad crítica y reflexiva, podemos construir relatos y versiones propias. Con esto quiero decir que no reproducimos o transmitimos discursos de otros, sino que nuestra labor educativa es también producción cultural, ya que lo pedagógico también es un acto de creación. Por ello, ya de entrada deberíamos partir de conformar/buscar un perfil de educadora como intelectual, como trabajadora cultural (Giroux, 1997) entendida como una profesional que construye conocimiento, y cuyo trabajo incluye la innovación, la transformación, y la puesta en cuestión de parámetros dados.

Por otro lado, existe un problema paralelo que afecta a nuestra situación laboral y es el escaso reconocimiento que tiene nuestro trabajo, encarnado incluso en faltas de aprobación o apoyo explícito por parte de otros profesionales del museo, ya que nuestras responsabilidades no suelen equipararse a las del resto del personal. A menudo el trabajo educativo es erróneamente clasificado de informal, banal o accesorio, idea acentuada porque en buena parte está relacionado con el mundo infantil o, en general, con públicos no expertos, lo que fomenta que seamos vistas como monitoras, relacionando nuestra función con el cuidado y la

Fig. 2. Encuentro de Profesionales de la Educación en Museos y Centros de Arte Contemporáneo, Musac (León), junio del 2010:
<www.musac.es/index.php?ref=98600>



animación sociocultural. Ante esta perjudicial indolencia de infravalorar el trabajo educativo por asociarlo a lo lúdico o al entretenimiento, constantemente tenemos que justificar su valía y utilidad, demostrando que es un trabajo intelectual para el cual hace falta preparación, además de ser vital para las propias instituciones.

Como trabajamos con escolares y otros grupos no tienen una imagen de nosotras como la de cualquier otro profesional; es como si estuviésemos en un rango inferior pese a que tenemos nuestros estudios y nuestra formación. El hecho de trabajar con niños da una imagen de «tu trabajo es de paso», es precario. Además, parece que no tenemos la autoridad de decir: «soy una educadora formada que lleva diez años trabajando y por lo tanto soy una profesional dentro de mi ámbito». Tengo siempre conmigo una sensación de que no se nos valora, de que proyectamos una imagen de *eternas becarias*. Creo que muchas de las carencias que sufrimos las educadoras, así como las deficiencias que nuestra labor pueda presentar, es porque no existe una conciencia real de la relevancia de nuestro trabajo.⁸

⁸ Fragmento de entrevista a una educadora de museos, durante el proceso de investigación para mi tesis doctoral.

En cuanto al posicionamiento dentro de la institución, debido a la no profesionalización de nuestra actividad y al no tener una posición de autoridad, muchas veces nuestro trabajo es dirigido por personal variopinto con cargos de responsabilidad dentro del organigrama de la institución, pero a menudo sin conocimientos específicos sobre educación. En este sentido me pregunto, ¿análogamente alguien no especialista se sentiría competente para indicarle a un comisario cuáles tienen que ser las pautas para realizar su trabajo?, ¿por qué nadie suele imponer a un diseñador gráfico cómo tiene que construir la gráfica de una exposición? Sin embargo, quienes nos dedicamos a la educación en museos tenemos que soportar grandes presiones en modo de restricciones y condicionamientos en nuestro trabajo, acatando la voluntad y las indicaciones de gestores (que normalmente no responden a criterios de buena praxis educativa, sino a cuestiones de imagen o presupuestarias) en cuanto a tiempos, medios, materiales, destinatarios, etcétera, dejándonos como educadoras en una posición obligatoriamente sumisa; ¿acaso las personas que trabajamos directamente con los públicos (además de programar, diseñar y gestionar los proyectos educativos) no deberíamos tener el

mismo prestigio y ocupar la misma posición en el marco institucional que quienes se dedican a la conservación o el comisariado, por ejemplo?, ¿por qué las educadoras seguimos ocupando este estatus inferior, estando excluidas de las mesas de negociación y teniendo vetado el acceso a procesos de discusión institucionales? Esta situación de silenciamiento de las educadoras puede acentuarse debido a la incapacidad de personas a cargo de departamentos de educación para afrontar procesos de investigación, reflexión y liderazgo de equipos educativos competentes y con capacidades para consolidar y defender la valía de su trabajo.

El hecho de que nuestro trabajo se vea impunemente interferido por las órdenes o programaciones de aquellos que no son expertos en el tema, se deriva en parte del prejuicio generalizado de que no generamos conocimiento propio sino que somos repetidoras de discursos ya elaborados. Efectivamente somos vistas como personas muy trabajadoras, involucradas con la institución y sumamente responsables, pero no como personal con una importante responsabilidad intelectual, cuando a menudo somos quienes precisamente más tiempo dedicados al estudio e investigación de las colecciones para elaborar a partir de ello programas que vinculen a los públicos con la institución, una tarea imposible de desligar de la actividad intelectual. Para contrapesar esta situación sería necesario que contaran directamente con nuestra voz, nuestras experiencias y nuestras posibilidades, sin centralizar todo en gestores, directores o personal administrativo, situación que deslegitima a las educadoras. Para ello sigue siendo necesario empoderarse a partir de la formación continua y la investigación, que lleve consigo la publicación de experiencias y aportaciones, así como su puesta en común. En esta línea, debemos trabajar intensamente ya que «la falta de producción documental y de publicaciones es un problema de los departamentos educativos de nuestro país. Es difícil encontrar algún DEAC con tiempo, recursos y legitimidad institucional suficientes como para llevar a cabo investigaciones y editar publicaciones de reflexión y debate con los mismos medios de que disponen otros departamentos museísticos» (Sánchez de Serdio y López, 2011: 211). Sin embargo, es fundamental insistir en la importancia de desarrollar investigación en educación en museos, reclamando así el mismo carácter científico que los otros departamentos

museísticos.⁹ Esto además contribuiría a contrarrestar el valor excesivo que desde las instituciones se le da a la cantidad, dando a entender a la sociedad que es más importante que un número elevado de gente entre al museo (aunque sean atendidos de forma mediocre, hayan llegado de forma cautiva o salgan del todo desconcertados), que ofrecer programas educativos de calidad, que incluyan propuestas interesantes dirigidas a diferentes grupos sociales y que estén vinculadas a la comunidad en la cual se inserta el museo.

Procesos de precarización en la actualidad que empeoran una situación laboral ya maltrecha¹⁰

Cuando te dedicas a algo relacionado con la cultura, la gente asume que lo haces por vocación, pero con vocación no se llena la nevera (<http://politica.elpais.com/politica/2012/03/14/nimileurista/1331742870_302764.html>).

En términos generales, en el contexto español la situación laboral de las educadoras de museos tiende a ser bastante precaria, inestable, frágil, ya que es considerado un trabajo temporal y propio de recién licenciadas, una labor que se hace de forma provisional, mientras se anhela la consolidación profesional en otros ámbitos. Sin duda, esta predisposición dificulta la construcción de equipos sólidos de personal estable, lo que a la larga acaba fomentando la jerarquización, en el sentido de situar a las educadoras en la base de la pirámide de cualquier organigrama del *staff* de un museo. Ejemplo de ello es que se entiende como normal no sólo el hecho de que las educadoras roten constantemente, sino también que su trabajo aparezca en último lugar, cuando todos los aspectos relativos al montaje y narrativa de la exposición ya han sido decididos, elaborados e instalados. En nin-

⁹ Desde hace décadas ha sido expresada y reivindicada a menudo la importancia de investigar en educación museística, como se deja constancia por ejemplo en I. Guallar y C. Burgos (1983): «La investigación pedagógica de museos. Aspectos metodológicos», en *Actas de las II Jornadas de los Departamentos de Educación en los Museos* (1981), Zaragoza: Museo de Zaragoza, pp. 23-42.

¹⁰ Gracias a Fermín Soria Ibarra por las referencias y las ideas que me ha aportado para este apartado, reflejadas muchas de ellas en su artículo «Políticas culturales y pedagogías en crisis», que próximamente será publicado en <<http://aualaderiva.net/2012>>.

gún momento de este proceso se reconoce que la construcción de los significados depende tanto de los visitantes y educadoras, como de los organizadores y comisarios (López y Alcaide, 2011a).

Por otro lado, es frecuente que en los DEAC haya menos personal del necesario para realizar las funciones que se le requieren, dando como resultado educadoras sobreocupadas que difícilmente encuentran tiempo para reflexionar sobre su trabajo, formarse o desarrollar aspectos de su labor no directamente relacionados con la atención al público. Concretamente podríamos preguntarnos, ¿se recicla con nuevos conocimientos el escaso personal dedicado a educación en los museos?, ¿se le gratifica y se le facilitan las cosas cuando pide asistir a un curso, a un congreso, a una reunión donde pueda ponerse al día? ¿Se le escucha cuando propone actividades, se le tiene en cuenta a la hora de tomar decisiones políticas? (Díaz, 2008). La respuesta negativa a estas cuestiones corrobora la situación de invisibilidad institucional y sumisión en la que nos encontramos actualmente las constructoras y artífices de las prácticas educativas en los museos, consideradas a lo sumo «semiprofesionales» por entender que nos dedicamos a un trabajo confuso que no cuenta con un cuerpo de conocimientos reconocidos y que lo ejercemos sin autonomía, libertad ni control.

A veces esta situación puede agravarse en departamentos de educación de museos gestionados por empresas externas que no priman la calidad en el diseño y puesta en marcha de las actividades educativas que proponen. De este modo, los procesos intelectuales, reflexivos, evaluativos o contextualizadores que deberían ser la base de las propuestas educativas pasan a un segundo plano, prevaleciendo procesos regidos por la lógica de la eficiencia y la eficacia, donde la educación sirve y seduce a una gran masa de clientes o de consumidores (Padró, 2006). En este marco de acción, la educación es entendida como un servicio, lo que contradice la idea de que la educación en museos es una función intrínseca de la propia institución directamente relacionada con sus usuarios, y que debe ser desarrollada por equipos estables de profesionales reflexivos (Schön, 1998) con capacidades, formación y experiencia para promover, gestionar, diseñar, ejecutar y evaluar cualitativamente los distintos proyectos pedagógicos.

Pero el hecho de que los departamentos educativos sean gestionados externamente no es necesariamente síntoma de baja calidad en programación

o de precarización, ya que existen empresas del sector cultural comprometidas con ofertar proyectos de calidad llevados a cabo por personal pertinentemente formado y remunerado. De hecho, la externalización de la gestión de los DEAC viene desarrollándose con regularidad desde los años noventa, cuando surgieron empresas dispuestas a ocuparse de los servicios educativos, lo que muchas instituciones entendieron como una «liberación», ya que solventaron así su imposibilidad de proporcionar puestos de trabajo internos.¹¹ Uno de los aspectos que ha empeorado en esta época crítica, es que las administraciones han endurecido las condiciones que las empresas deben cumplir para acceder a prestar tales servicios, por lo que muchas compañías pequeñas, asociaciones o personas físicas que venían desarrollando este tipo de labores, ven imposibilitada su continuidad por no cumplir los requisitos necesarios. «De este modo no sólo se crean monopolios de facto de servicios culturales, sino que se dificulta la igualdad laboral en los departamentos» (Sánchez de Serdio y López, 2011: 212). Esto hace que en ocasiones se dé la paradójica situación de encontrar DEAC ocupados por personal sin experiencia y contratado de forma inestable, que pueden llegar a tener puestos categorizados como de auxiliar, guía, divulgadora, asistente, monitora, mediadora o vigilante. Por otro lado, se agiganta la distancia entre quienes «diseñan y planifican» y quienes «ejecutan las actividades en salas», que no forman un equipo que trabaja cooperativamente, sino que responden a estructuras jerárquicas, distantes, impersonales y rígidas en las que la colaboración no siempre es viable.

La infraestructura museística compleja, la diversificación de los servicios públicos, el poco personal destinado a los DEAC, etcétera, lleva al museo a destinar recursos económicos para la contratación de empresas de servicios, que aun pudiendo estar bien preparadas para la labor que se les encomienda, viven la institución a distancia al no implicarse directamente con todo el proceso del programa. (García Sastre, 2005: 49)

¹¹ En este sentido debo decir que muchos responsables de DEAC, así como directores de museos, apostarían por la contratación estable y justamente remunerada de educadoras, pero no pueden hacerlo debido a que las administraciones competentes no suelen contemplar tantos puestos de trabajo internos para un museo. De hecho, es muy frecuente que en los DEAC haya una sola persona contratada de forma directa.

Este tipo de prácticas, justificadas por las reducciones de presupuestos destinados a las instituciones culturales, pueden llegar a provocar una vuelta atrás en la consecución del prestigio y la visibilidad de la profesión de las educadoras de museos, ya que en cierto sentido minan los logros conseguidos desde diferentes frentes (universidades, congresos, eventos formativos, encuentros profesionales, publicaciones, luchas sociales específicas) en cuanto al empoderamiento y reconocimiento de este colectivo.

Además, existen también otras modalidades habituales de vinculación precaria de educadoras a un museo, tales como convenios de prácticas (poco o nada remuneradas) o la concesión de una beca (durante la cual con la excusa de realizar una formación práctica, se termina trabajando como uno más), la obligación de hacerse autónomas (dependientes de subvenciones de obras sociales de entidades bancarias) o la exigencia de crear una empresa no rentable o asociación para poder trabajar. Estas situaciones son cada vez más frecuentes ya que, en la economía-red que impera en la sociedad actual, la externalización, consistente en contratar a terceros la realización de funciones de apoyo —normalmente las consideradas no fundamentales—, está a la orden del día. De este modo, se sustituye la propiedad interna de las actividades por el acceso a los recursos y procesos ofrecidos por proveedores externos (Rifkin, 2000). Esto a las educadoras nos afecta negativamente porque no tenemos los mismos derechos que las personas a las que la institución les proporciona un puesto laboral. El hecho de no vincularnos formalmente con las instituciones es una manera de desprestigiar nuestra labor intelectual y de dificultar la valoración de nuestro perfil. En general, no existe una conciencia real de la relevancia de nuestro trabajo y por ello no existe una política de contratación que nos consolide y deje de situarnos en el escalón más bajo. Por todo ello, a pesar de la amplia formación académica y las capacidades demostradas a partir de la experiencia, seguimos ancladas en la precariedad laboral. Incluso museos que públicamente sitúan la educación en el centro de su misión y cuyo grueso de público proviene precisamente de los programas escolares, consienten incomprensiblemente que las profesionales dedicadas a esta labor permanezcan en una situación laboral insegura. Este consentimiento queda ejemplificado también en las situaciones actuales de reducción de personal o supresión total de

los equipos educativos de los DEAC, cuando hartamente han demostrado su importancia como nexo de unión entre públicos e institución, siendo su dismantelamiento sinónimo de un languidecimiento progresivo de las relaciones entre los museos y las comunidades a las que pertenecen.

Ser educadora de museos precaria debería ser un oxímoron y no una situación generalizada: reconocer las paradojas actuales para construir la dignidad futura

Para desarrollar mejor nuestro trabajo, como educadoras, deberíamos poder ubicarnos dentro de un ámbito profesional definido y reconocido, con su historia, sus referentes y sus objetivos; en suma, un ámbito profesional igualado al resto de los campos profesionales presentes en un museo. (López y Alcaide, 2011b)

Después de todo lo comentado hasta el momento es fácil concluir que una de las principales paradojas en las que nos movemos las educadoras es que mientras vemos el creciente interés de comisarios, directores de museos y otros agentes culturales por la educación —situándose en el llamado «giro pedagógico»—, quienes tendríamos que protagonizar este viraje y liderar la verdadera transformación de los museos en lugares más centrados en la construcción de programas de calidad para sus usuarios, somos excluidas de los debates y de la toma de decisiones, permaneciendo relegadas a la mera ejecución.

Por otro lado, si anteriormente me refería a los grandes avances realizados en materia formativa, en contrapartida, está bastante extendida —y legitimada desde numerosos foros, tanto vinculados a ámbitos universitarios como museísticos— la idea de que a ser educadora se aprende sólo desde la experiencia, lo que resta peso a nuestras reivindicaciones laborales y pone cortapisas a las expectativas de formación continua. Por ello, aunque reconocemos el alto valor formativo de la experiencia, reconocemos que es insuficiente para satisfacer las demandas profesionales. Valiéndose de este preconceito erróneo muchas educadoras de museos llegan directamente a la práctica sin conocer casi nada del trabajo que deben desarrollar, teniendo que comenzar a desarrollar su faena echando mano de sus conocimientos previos (a menudo nocivos), de su imitación y de imitar a personas que tengan más

experiencia hasta que con el tiempo van adquiriendo destrezas, sustentando así la práctica en teorías rescatadas de forma fragmentada o absorbidas de la propia educación, que no son revisadas ni puestas en tela de juicio. No obstante, además de la más o menos acertada autoformación, es frecuente entre algunas educadoras —quienes seguimos insistiendo en ejercer este trabajo tras muchos años en activo— la asistencia a cursos, jornadas o congresos, sobreesfuerzo que refleja la voluntad el desarrollo intelectual y el compromiso con la actividad. De hecho, nuestro desarrollo profesional no se centra sólo en la práctica, sino que también está anclado en la reflexión y la crítica respecto a nuestras propias acciones, necesitando espacios y tiempos donde publicar y exponer las investigaciones realizadas. Por ello, desde mi posición me interesa reivindicar que las educadoras de museos seamos vistas como no sólo como facilitadoras o interpretadoras, sino también como gestoras, investigadoras, intelectuales críticas (Padró, 2005). De este modo, nuestro papel estaría más cerca de aquel que promovía Imanol Aguirre al hablar de una educadora instigadora, enredadora, provocadora de interferencias y relaciones (2006).

Para lograr esta consideración y construir nuestra identidad desde una posición con agencia y voz propia, además de las actividades académicas de investigación, publicación y exposición, tendríamos que poner en marcha espacios comunes para compartir inquietudes —asociándonos, creando colegios profesionales, estableciendo redes— para fraguar la profesión desde la unión y dejar de ser un colectivo fragmentado.¹² Una de las finalidades

de estas iniciativas podría ser la organización de encuentros donde se pongan en común problemas y situaciones a los que se pueda ir dando solución como colectivo. Esto viene impulsado por un espíritu transformador que compartimos muchas de quienes nos dedicamos a este trabajo, además de nuestra necesidad de conocer los derechos laborales y la legalidad de muchas de las situaciones laborales que padecemos, así como de visibilizar el valor de nuestras prácticas, lo que conllevaría nuestra dignificación como profesionales. Esto podría darnos el impulso necesario para exigir una remuneración acorde a nuestro esfuerzo intelectual y a la producción cultural fruto de nuestro trabajo, que en la actualidad permanece tan desfigurada. Somos muchas personas realizando una labor intensa, interesante, adaptada y llena de matices, que no es valorada en su justa medida. Para ello, nuestro compromiso con el trabajo educativo de calidad y nuestra lucha por la verdadera profesionalización del campo están vigentes, la organización para lograr interlocuciones institucionales y administrativas quedan pendientes.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Eva Alcaide Suárez —educadora de arte— toda la información, relatos y experiencias que ha compartido conmigo para la construcción de este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, I. (2006): «Hacia un imaginario para el futuro en educación artística», en *Actas del Congreso Internacional de Educación Artística y Visual*, Sevilla.
- COHEN, L., y L. MANION (1990): *Métodos de investigación educativa*, Madrid: La Muralla.
- DÍAZ, I. (2008): *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Gijón: Ediciones Trea.
- GARCÍA SASTRE, A. (2005): «Los departamentos de educación y acción cultural: presentación de un modelo», en R. Huerta y R. de la Calle: *La mirada inquieta. Educación artística y museos*, Valencia: PUV, pp. 41-58.
- GIROUX, H. (1997): *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*, Barcelona: Paidós.
- GOODSON, I. (2000): *El cambio en el currículum*, Barcelona: Octaedro.

¹² Una primera iniciativa de estas características se realizó en el año 2010 en el Musac (León) y La Casa Encendida (Madrid), donde en paralelo a las Jornadas de Producción Cultural Crítica en la Práctica Artística y Educativa Actual (<<http://musac.es/index.php?ref=102800>>), tuvo lugar también el I Encuentro de Profesionales de la Educación en Museos y Centros de Arte Contemporáneo (<<http://educacion.deacmusac.es>>). De ahí surgieron varios grupos de trabajo que, aunque trabajando de forma irregular, conformaron la Red de Profesionales de la Educación en Museos y Centros de Arte (RPEMA) y que conjuntamente organizaron en el Palau de la Virreina (Barcelona) en julio del 2011 unas jornadas tituladas *El complejo educativo: (des)encuentros entre políticas culturales y pedagogías* (<<http://rpemea.wordpress.com/jornadascomplejoeducativo>>). Basándose en las experiencias compartidas entre los miembros de esta red, en julio del 2012 dos de sus miembros, Lluç Mayol y Fermín Soria,

han presentado un relato sobre modos en que la precariedad laboral se ceba con las educadoras de museos en la Reunión de Tribus (Barcelona), un encuentro de colectivos afectados por los recortes presupuestarios en cultura (<<https://culturaacampadabcn.wordpress.com/category/uncategorized>>). Última consulta de todas estas webs: 12-07-2012.

- GRAY, A. (2003): *Research practice for cultural studies*, Londres: Sage.
- LÓPEZ, E. (2010): «Entre el entusiasmo y la inestabilidad: el vaivén diario de las educadoras de museos», *Revista de Museología* (Madrid: AEM), 47, pp. 17-24.
- y E. ALCAIDE (2011a): «Una historia sobre los departamentos de educación y las educadoras en los museos españoles: mirando atrás para poder seguir adelante», en M. Acaso (coord.): *Perspectivas. Situación actual de la educación en museos de artes visuales*, Madrid: Ariel/Fundación Telefónica, pp. 13-30, [en línea, previo registro] <www.fundacion.telefonica.com/es/que_hacemos/conocimiento/publicaciones/detalle/98>. [Consulta: 23-06-2012.]
- y E. ALCAIDE (2011b): «A solas con una educadora de museos: una conversación sobre su trabajo, situación y visión de la educación artística contemporánea», *Revista Digital do LAV*, 6 (4), Ramal: UFSM, pp. 1-12, [en línea] <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view-File/2645/1561>>. [Consulta: 23-06-2012.]
- SAGUÉS, R. (2006): «Los DEAC: la vivencia de un proceso», en *Actas de las XI Jornadas DEAC 1996*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 9-21.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, A., y E. LÓPEZ (2011): «Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural», en *Desacuerdos* 6, Arteleku/Centro José Guerrero/Macba/UNIA, [en línea] <http://ayp.unia.es/dmdocuments/desacuerdos_6.pdf>. [Consulta: 23-06-2012.]
- PADRÓ, C. (2005): «Educación en museos: representaciones y discursos», en A. Semedo y J. Teixeira (coords.): *Museus, discursos, representações*, Oporto: Afrontamento, pp. 49-60.
- (2006): «Museos y educación: cartografía de un caso», en P. Coca (coord.): *Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto*, Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 65-84.
- RIFKIN, J. (2000): *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Buenos Aires: Paidós.
- ROBERTS, L. (1997): *From knowledge to narrative. Educators and the changing museum*, Washington/Londres: Smithsonian Institution.
- SCHÖN, D. (1998): *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*, Barcelona: Paidós.
- THORNTON, A. (2005): «The Artist Teacher as Reflective Practitioner», *Journal of Art and Design Education*, 24 (2), pp. 166-174.

L'eredità di Raffaello. Archeologi e tutela oggi in Italia

The legacy of Raphael. Archaeologists and conservation currently in Italy

SUSANNA RIVA

susannariva@tiscali.it

Recibido: 24-08-2012 · Aceptado: 11-09-2012

RIASSUNTO. L'articolo 9 della Costituzione italiana sancisce come principio fondamentale la promozione della cultura e la tutela del patrimonio storico e artistico. Nonostante questo, vivere di cultura in Italia è ancora molto difficile. Una lettera di Raffaello a papa Leone X nel 1519 denuncia come il peggior nemico del patrimonio artistico ed archeologico sia spesso stata la visione ottusa e utilitaristica della stessa amministrazione pubblica. Una logica che sembra non aver ancora abbandonato la politica italiana che di fronte alla crisi economica continua a considerare la cultura come un lusso che non ci si può più permettere.

PAROLE CHIAVE: archeologi, tutela, patrimonio, crisi, dismissioni.

ABSTRACT. Article 9 of the Italian Constitution states as a fundamental principle the development of culture and the safeguard of the historical and artistic heritage of the nation. Despite this, making a living out of culture in Italy is still very difficult. A letter from Raphael to Pope Leo X, written in 1519, denounced as the worst enemy of artistic and archaeological heritage has often been the obtuse and utilitarian vision of the government itself. This same logic seems not to have left the Italian politics that in front of the economic crisis continues to consider culture as a luxury that we can no longer afford.

KEYWORDS: safeguard, heritage, archaeologists, crisis, divestments.

Sono archeologa e vivo in Italia. Come l'acqua per il cioccolato penserà qualcuno. Niente di più sbagliato.

Questo Paese non mi riconosce, il suo Stato non mi tutela e le sue leggi non sono capaci di dire chi sono. Solo l'Agenzia delle Entrate ha deciso che io esisto e in fondo avrei preferito che se ne dimenticasse.

Sono un'archeologa professionista. Quest'aggettivo, apparentemente così qualificante, in mancanza di un albo, di un Ordine o anche solo un riconoscimento ufficiale della professione si traduce in «lavoratore precario ad alte formazione e responsabilità ma nessuna tutela».

Laureato, spesso anche specializzato o dottorato, un archeologo *freelance* opera per committenti pubblici e privati, in forma autonoma per incarichi diretti o parasubordinata (collaborazioni occasionali o «a progetto») per società e cooperative. L'attività

principale è legata all'archeologia di emergenza o preventiva ma, più raramente, anche alle attività di ricerca scientifica delle università.

I compiti che svolgiamo sono i più vari, spesso ad alte specializzazione: dallo scavo al rilievo, dalla catalogazione alla valorizzazione, alle attività di didattica e agli allestimenti museali, solo per citarne alcuni.

Tutto il nostro lavoro è giustamente soggetto a valutazione ed approvazione da parte dello Stato e dei suoi organismi preposti alla tutela, dei quali costituiamo la controfigura operativa sul campo e alla cui Direzione Scientifica siamo tenuti a rispondere.

Ma proprio qui sta il paradosso: lo Stato che attraverso i suoi funzionari seleziona i nostri *curricula* decidendo, di volta in volta, se siamo o meno capaci di servirlo e di rappresentarlo, assicurando

che la sua funzione di tutela e difesa del Patrimonio sul territorio sia svolta correttamente, lo Stato a fianco del quale lavoriamo ogni giorno, non riconosce in alcuna delle sue leggi la nostra esistenza.

In mancanza di una normativa giuridica che fissi requisiti minimi, tra titoli ed esperienza, che stabiliscano chi può svolgere la professione, restiamo, di fatto, privi di ogni tutela lavorativa ed in balia di un mercato che, spesso totalmente estraneo ad ogni necessità di conservazione, valorizzazione e ricerca, tende a scegliere i soggetti meno qualificati, spesso alle prime armi e proprio per questo disposti ad accettare la retribuzione più bassa e le condizioni di lavoro meno adeguate.

Ed è naturale che in questo gioco al ribasso a pagare il prezzo più alto non sia solo il professionista ma anche il livello qualitativo degli interventi sul Patrimonio archeologico e quindi della sua tutela. Perché la verità è che, forse mai come in questo caso, la difesa di una categoria di lavoratori corrisponde anche alla difesa di un diritto costituzionale dell'intera cittadinanza e di una componente essenziale dell'essere italiani.

L'articolo 9 della nostra Costituzione parla chiaro: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

E che i principi della tutela trovino posto nella Carta Costituzionale di un Paese moderno non è poi così scontato. Il solo precedente che io conosca è l'art. 45 della Costituzione repubblicana della Spagna (1931) poi ripreso nell'art. 46 della Costituzione spagnola del 1978. Ma insieme all'Italia solo Malta nel 1964 e quindi il Portogallo nel 1989 lo hanno inserito tra i principi fondamentali.

Questo è quindi forse l'articolo della nostra Costituzione che meglio rappresenta l'identità italiana.

Ma allora come siamo arrivati ad una situazione così paradossale proprio per chi ogni giorno lavora in prima linea per la salvaguardia del nostro Patrimonio? E quanto ha inciso in tutto questo la crisi economica degli ultimi anni?

Per capire quanto il concetto di conservazione e di tutela sia nel codice genetico della nostra società civile bisogna fare un passo indietro, forse anche due.

Il 27 agosto 1515 Raffaello Sanzio fu nominato da Papa Leone X «Commissario alle Antichità» con lo scopo preciso di impedire la distruzione dei marmi epigrafici, spesso raccolti per essere riutilizzati o per farne calce per le nuove costruzioni (fig. 1).



Fig. 1. Raffaello Sanzio da Urbino (Urbino, 1483; Roma, 1520)

Nonostante le buone intenzioni del Commissario che certamente sembrano essere andate ben oltre la semplice salvaguardia e redazione di una silloge epigrafica, gli effetti pratici del suo tentativo di tutela delle antichità furono quasi nulli.

La carica probabilmente non era ancora supportata da un adeguato apparato legislativo che ne rendesse attuabili i propositi e d'altra parte erano proprio le stesse autorità allora preposte a Roma all'emanazione dei provvedimenti contro la demolizione e la spogliazione dei ruderi, Papa e magistrature capitoline, che si facevano poi pochi scrupoli nel recupero di marmi e materiali antichi.

Tuttavia due aspetti di quest'episodio sono assolutamente degni di nota: in primo luogo l'esistenza di una carica pubblica di carattere tecnico, preposta alla tutela delle antichità, per assumere la quale si ritengono necessarie competenze e preparazione specifica.

In secondo luogo, la redazione, curata dallo stesso Raffaello negli anni del suo Commissariato, del grandioso progetto di una pianta di Roma, divisa in regioni secondo la topografia antica e corredata di illustrazioni dei monumenti dal punto di vista epigrafico e topografico, seguendo un metodo rigorosamente scientifico.

Nel 1519, quando probabilmente parte del progetto era già pronto per essere presentato, Raffaello e l'amico e collaboratore Baldassarre Castiglione, scrivono al Pontefice una lettera per accompagnare le tavole già redatte, allo scopo di ottenere l'approvazione papale alla prosecuzione dell'opera.

La lettera che conferma l'assoluta modernità e scientificità del progetto, si trasforma però anche in un vero e proprio manifesto della necessità e dell'importanza della conoscenza e della tutela del Patrimonio archeologico.

Dopo aver esposto i principi sui quali si è fondato il suo lavoro, vale a dire recuperare e salvaguardare la memoria di Roma antica documentandone le reliquie, Raffaello ricorda l'impeto crudele con cui «li profani e scellerati Barbari» ne avevano distrutte le vestigia.

Fin qui tutto nella norma. Ma il brano che segue, tutto giocato sul rischioso equilibrio tra rimprovero ed esaltazione del pontificato in materia di tutela, è insieme un capolavoro di diplomazia ed una denuncia molto chiara:

Ma perché ci doleremo noi de' Goti, Vandali e d'altri tali perfidi nemici, se quelli li quali *come padri e tutori* dovevano difender queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, né il medesimo valore e grandezza d'animo, né quella clemenza che la fa simile a Dio: quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare templi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti, onde in poco tempo poi gli edifici sono venuti a terra! Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi! che arderei dire che tutta questa Roma nuova che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce e marmi antichi.

Né senza molta compassione posso io ricordarmi che poi ch'io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella via Alessandrina, l'Arco mal avventurato, tante colonne e tempi, massimamente da messer Bartolommeo dalla Rovere.

Non deve adunque, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che

quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana, per *testimonio* del valore e della virtù di quegli animi divini, che pur talor con la loro memoria *eccitano alla virtù gli spiriti* che oggi sono tra noi, non sia estirpato, e guasto dalli maligni e ignoranti; che pur troppo si sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime che col loro sangue partoriscono tanta gloria al mondo.

Ma più presto cerchi Vostra Santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli e superarli, come ben fa con grandi edifici, *col nutrire e favorire le virtù, risvegliare gl'ingegni*, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo il santissimo seme della pace tra li principi cristiani [...].

La prima frase rivela in embrione un concetto fondamentale su cui si baserà poi tutta la normativa giuridica moderna per la tutela del patrimonio: è l'autorità pubblica — in questo caso i pontefici — che deve farsi garante della tutela e della salvaguardia delle reliquie di Roma e nulla, neppure l'edificazione di una grandiosa "Roma nuova" può giustificare la distruzione dei monumenti della città antica.

L'ultima frase richiama invece la funzione civile del Patrimonio che non deve solo essere testimone passivo della sua grandezza ma nutrire, «eccitare alla virtù gli spiriti» e «risvegliare gl'ingegni», deve cioè trasformarsi in una sorta di eredità feconda, capace di generare a sua volta civiltà e memoria.

Il controllo pubblico della tutela, il senso di identità civica trasmesso dalla memoria e dalla conoscenza ed infine la nozione di utilità pubblica del patrimonio culturale hanno un ruolo centrale nella tradizione civile e giuridica italiana.

Il Patrimonio ha un valore monetario che può essere sia pubblico che privato ma ha soprattutto un valore collettivo di memoria e identità culturale di cui i cittadini sono insieme eredi e proprietari. E conoscenza e fruibilità sono i diritti di cui si nutre il senso identitario.

Come la lettera di Raffaello altri documenti dell'Italia preunitaria ribadiscono lo stesso concetto di Patrimonio e la nozione fondamentale della sua utilità pubblica. Durante tutto il Settecento e la prima metà dell'Ottocento furono emanate norme più o meno organiche per la tutela del patrimonio artistico ed archeologico.

Tra queste, l'editto del cardinal Pacca, emanato nel 1819 nello Stato Pontificio e volto a tutelare le opere d'arte dopo le razzie napoleoniche, divenne riferimento anche per gli altri Stati italiani.

Dopo l'unità d'Italia sembrò quindi logico che le norme di tutela degli Stati preunitari fossero coordinate in una legge nazionale. E questi sforzi culminarono nelle leggi 1089 e 1497 del 1939, proposte dal ministro Bottai.

Benché approvate da un governo fascista, la qualità ed il senso di quelle leggi furono tali da diventare punto di riferimento per i membri della Costituente che nel 1948 inserirono l'art. 9 sulla tutela come uno dei principi fondamentali della Costituzione.

Due successive sentenze della Corte Costituzionale chiariscono due punti fondamentali: la prima (n. 151 del 1986) sancisce la «primarietà del valore estetico culturale» che non può quindi essere subordinato neppure all'interesse economico; la seconda (n. 269 del 1995) rende esplicito che le «misure di tutela», previste dalla normativa, si realizzano attraverso i poteri della pubblica amministrazione.

Il sistema amministrativo della tutela in Italia risulta quindi strettamente legato ai principi costituzionali, divenendone di fatto il meccanismo attuativo.

Questo sistema prevede, già a partire dagli inizi del Novecento, l'esistenza di Soprintendenze di varia tipologia (tra le quali quelle preposte ai Beni Archeologici) ciascuna delle quali retta da un Soprintendente e con una ben definita competenza territoriale.

È quindi chiaro come la cultura della conservazione in Italia abbia un fondamento civile ancor prima che giuridico e come il suo sistema di amministrazione, pur con tutte le sue problematichità, sia connesso ai dettami della Costituzione.

Negli ultimi anni però qualcosa di molto radicale è cambiato. Qualcosa dello spirito di Raffaello si è perso, soprattutto nella classe politica. Si potrebbe dire che lo Stato sia diventato il peggior nemico di se stesso, preda di una specie di delirio di autofagia.

Nonostante, secondo l'ultimo rapporto di Federculture, nel 2011 la spesa annua delle famiglie nel settore della cultura sia salita del 2,6 % (confermando l'andamento positivo dell'ultimo decennio con un incremento del 26,3 %), i fondi pubblici destinati ai beni artistici e culturali hanno invece subito una riduzione progressiva fino ad arrivare all'attuale 0,19 % della spesa pubblica contro lo 0,21 % del 2010 e lo 0,34 % di qualche anno fa. Basti pensare che nel 1955, quando l'Italia usciva dalla guerra e doveva ricostruire il proprio futuro,

lo Stato decise di destinare alla cultura lo 0,80 %, della spesa totale, vale a dire oltre quattro volte la percentuale attuale.

I tagli ma anche una gestione non sempre corretta ed una scarsa trasparenza delle procedure di spesa, come sottolinea la Corte dei Conti nel suo rapporto annuale, hanno avuto un'evidente ricaduta sulla capacità di gestione e manutenzione del Patrimonio.

Ormai da anni, il decadimento della pubblica amministrazione sembra un processo irreversibile. Nel Mibac una quasi assoluta mancanza di *turn over* dei dipendenti, causata da un ventennale blocco delle nuove assunzioni del personale tecnico e scientifico, rischia non solo di paralizzare o rendere molto complessa la gestione e la tutela del Patrimonio, ma anche di interrompere il passaggio generazionale delle conoscenze.

Prendiamo il caso degli archeologi: negli ultimi vent'anni sono stati banditi solo due concorsi, il primo nel 1995 è stato poi espletato nel 1999 con l'assunzione di 11 archeologi per tutta Italia; al secondo, nel 2008, per funzionari archeologi di primo livello, si sono presentati in 5.500 candidati per 30 posti.

Per altro, il concorso del 2008 è stato, fin dalla pubblicazione del bando, oggetto di roventi polemiche. Ha fatto discutere la distribuzione geografica prevista per i posti a concorso che, fortemente sbilanciata a favore del centro-nord, lasciava completamente scoperte regioni come Lazio e Campania. Ha suscitato perplessità il fatto che i titoli formativi richiesti per l'ammissione —specializzazione o dottorato— fossero di gran lunga superiori a quelli necessari per accedere ad un contemporaneo concorso per Soprintendente, interno all'amministrazione, per il quale veniva richiesta solo la laurea triennale.

Ma soprattutto ha lasciato sbalorditi il sistema di preselezione utilizzato per scremare gli oltre cinquemila candidati, riducendoli a 300 ritenuti idonei ad affrontare le prove d'esame: un test a risposta multipla su quesiti definiti di «cultura generale» in cui solo 37 su 4.000 domande avevano una qualche relazione con i beni culturali. Tra le altre, solo per onor di cronaca, mi sembra giusto citarne un paio: «Se due conigli mangiano 8 carote in un'ora, in quanto tempo 25 conigli mangeranno 50 carote? Dove si può degustare il gazpacho? Qual è il primo produttore mondiale di gamberetti?».

Si può davvero selezionare così un archeologo del Ministero?

E mentre tutti stavamo chiedendoci quante carote avrebbe mangiato quell'odioso coniglio, a Pompei agli inizi di novembre 2010, crolla una parte della Schola Armaturarum e la scelta di escludere la Campania dalle nuove assunzioni appare drasticamente in tutta la sua superficialità. Si corre ai ripari, forse più per interessi di facciata politica che non per amore al Patrimonio e nella famosa graduatoria dei 300 si pescano 13 nuovi assunti da destinare alla Soprintendenza di Pompei. Una goccia nel mare ma non lamentiamoci, sempre meglio di niente. Peccato che agli archeologi campani che inizialmente avevano visto la loro Regione esclusa dal concorso, la cosa non riesca proprio ad andar giù e chiedono a gran voce che venga bandito un nuovo concorso per loro e per le altre regioni tagliate fuori dal precedente.

Ma la verità è che con tutta probabilità un nuovo concorso non si farà per molti anni e che certamente la lista dei 300 verrà trasformata d'ufficio in graduatoria nazionale da cui attingere per tutte le future assunzioni, tagliando fuori intere generazioni di archeologi che nei prossimi anni si specializzeranno nelle nostre università, destinati così alla disoccupazione e al precariato.

Attualmente gli archeologi «pubblici», cioè quelli interni alle Soprintendenze sono circa 350 ai quali si aggiungeranno quelli assunti con il concorso del 2008. Gli archeologi *free lance*, cioè quelli che per scelta o necessità sono rimasti al di fuori delle fortezze ministeriali preposte alla tutela, sono circa 20.000 (anche se un censimento vero e proprio non è mai stato fatto). Tra questi solo una minima parte riuscirà a vivere del proprio lavoro.

Un recente sondaggio dell'Associazione Nazionale Archeologi indica che il 74 % degli archeologi *free lance* guadagna meno di 20.000 euro lordi all'anno e che il 63 % non riesce a lavorare per più di 6 mesi in un anno.

Ma la cosa probabilmente più inquietante è che solo il 3,98 % raggiunge un'anzianità di servizio superiore ai 10 anni. Questo significa che più del 96 % dei laureati e specializzati usciti dalle nostre università, non riuscirà a fare dell'archeologia una professione e dopo pochi anni di attività mal pagata e senza tutele deciderà di dedicarsi ad altro. Con un enorme spreco di risorse umane, economiche e professionali e con una inevitabile ricaduta sulla qualità della tutela.

Quello degli archeologi *extra muros*, o come ufficialmente vengono chiamati nelle Soprintendenze «collaboratori esterni», ai quali viene chiesto ogni

giorno di rappresentare lo Stato, applicando l'art. 9 delle Costituzioni, sui cantieri di tutto il territorio italiano, è un problema che sia lo Stato che le università dovrebbero cominciare a porsi. Innanzitutto con un riconoscimento della loro esistenza.

La normativa sull'archeologia preventiva, sancita nei Codice dei Contratti Pubblici del 2006 e nel D. M. 6/2009 stabilisce che un professionista sia chiamato a svolgere verifica preventiva dell'interesse archeologico, valutando l'eventuale impatto di opere pubbliche sul Patrimonio. È indicativo come in nessun articolo del Codice il professionista preposto alla valutazione venga definito con il termine *archeologo* ma invece sempre come «soggetto in possesso di diploma di laurea e specializzazione in archeologia o di dottorato di ricerca». Ed è soprattutto sconcertante come tra questi soggetti siano stati inclusi anche i Dipartimenti Universitari (stabilendo di fatto un regime di concorrenza sleale con i privati) ed infine —in modo del tutto arbitrario ed anomalo— persino le imprese e le cooperative.

Il meccanismo degli appalti al massimo ribasso, il perdurare della crisi economica e, non ultima, la spregiudicatezza di una parte dei soggetti che operano sul mercato (sia sul fronte della domanda che dell'offerta) ha provocato negli ultimi anni un ulteriore schiacciamento verso il basso delle tariffe di riferimento, arrivando all'amarissima realtà di colleghi che accettano contratti per 35-50 euro lordi (!) al giorno.

Faccio questo lavoro da vent'anni, ormai sono entrata di diritto nella categoria dei «panda» del 3,98 % che svolta l'angolo del decennio di carriera e non mi stanco mai di dire ai colleghi più giovani che un buon archeologo non si riconosce solo dalla competenza sui sarcofagi strigliati o sulla composizione dell'imposto delle anfore africane ma anche dalla capacità di difendere la dignità del proprio trattamento economico, rifiutando sempre le proposte indecenti. Perché una parte di responsabilità della situazione del mercato è anche nostra, di una categoria che fa ancora molta fatica ad affiancare alla scienza la professionalità, restando nel limbo pericolosissimo dell'ignoranza delle leggi che regolano il mercato e delle norme più basilari che regolamentano il mondo del lavoro.

In una recente intervista a Sette, l'attuale Presidente del Consiglio, Mario Monti, ha definito i 30-40enni italiani la «generazione perduta» in termini di mancato inserimento nel mercato del lavoro. Una generazione (solo una?) costretta al



Fig. 2. Il castello Orsini a Soriano nel Cimino

precariato oggi, strangolata da una pressione fiscale sul lavoro tra le più alte nel mondo, destinata a non avere un trattamento pensionistico domani. Cominciare a rifiutare nel proprio quotidiano le logiche dello sfruttamento forse può aiutare a ritrovare la strada, di certo non possiamo sperare che la politica la trovi per noi.

Il Ministro dell'Economia del fu governo Berlusconi, Giulio Tremonti nell'ottobre del 2010 in un rovente Consiglio dei Ministri nel quale si decidevano i tagli alla Cultura, chiosò con una frase che ha fatto storia: «con la Cultura non si mangia». Ipse dixit.

Con questo breve epitaffio sulle tombe di Dante, Michelangelo, Bernini, Vivaldi e non ultimo il nostro Raffaello Sanzio, la politica italiana mostra ancora una volta tutta la sua miopia e la sua inadeguatezza. E mi verrebbe da dire anche la sua incoerenza.

In almeno un paio di casi, infatti, governo e politici hanno dimostrato che la cultura non solo si mangia ma addirittura si sbrana.

È cronaca di quest'estate: il direttore della Biblioteca pubblica dei Girolimini a Napoli, Marino Massimo De Caro, arrivato ad assumere quel ruolo pare più per appoggi politici che per meriti curriculari (non è neppure laureato), viene accusato di aver sottratto alla biblioteca migliaia di libri antichi tra cui volumi in pergamena del '600-'700. Arrestato dai carabinieri De Caro confessa

il furto, «volevo restaurarli», si difende. In realtà appare subito evidente come i volumi fossero stati trafugati per essere venduti. Ma la cosa più inquietante della vicenda sono gli appoggi e le coperture politiche che sembrano aver di fatto consentito a De Caro di muoversi con relativa tranquillità, organizzando un vero e proprio trasloco di gran parte della biblioteca (si parla di 100.000 volumi mancanti su un totale di 171.000) e il successivo piazzamento sul mercato.

La gravità dello scandalo è stata tale da far parlare di «saccheggio di Stato» (<www.ilfattoquotidiano.it/2012/06/18/girolimini-saccheggio-di-stato/266828>).

È invece risultato delle ultime manovre economiche dell'attuale governo Monti la nuova campagna di dismissioni di parte del patrimonio immobiliare dello Stato. Nella lista dei beni alienabili, accanto a caserme e capannoni, fanno bella mostra di sé anche residenze storiche come il settecentesco Palazzo Diedo con affaccio sul Canal Grande a Venezia e persino il castello Orsini a Soriano nel Cimino, costruito nel XIII secolo (fig. 2).

Qualche anno fa, di passaggio a Soriano, sono entrata a visitare il castello.

L'impiegata che staccava i biglietti all'ingresso (probabilmente gli unici due da mesi), ha tenuto

ad avvisarci dello stato di trascuratezza in cui versavano le sale e che una volta pagato il biglietto non avremmo comunque avuto diritto ad alcun rimborso. Con questa incoraggiante premessa da «uomo avisato mezzo salvato» che più che tutelare me tutelava la cattiva (o impotente) gestione del monumento, la visita si è in realtà trasformata in una sorprendente esperienza.

Costruito alla fine del duecento da papa Niccolò III su un nucleo precedente dell'anno mille, il castello venne adibito a carcere, prima dallo Stato Pontificio e poi da quello italiano, restando struttura di detenzione fino al 1989. Paradossalmente proprio la sua nuova destinazione d'uso ne ha garantito manutenzione e quindi conservazione.

All'interno quasi tutto era stato lasciato come si lascia una casa da cui si trasloca per sempre: una vecchia poltrona scucita in un angolo, lunghi tavoli sgangherati coperti da un dito di polvere, le porte aperte sulle celle carcerarie ricavate nelle strutture medievali ed una serie di grandi murales *naïf* alle pareti, dipinti dai carcerati, forse durante qualche corso d'arte «riabilitativo».

Sarà stato per deformazione professionale ma ricordo di aver pensato quale straordinario potenziale museale avrebbe potuto avere un monumento del genere, capace di raccontare la storia di un paese e di un territorio dall'anno mille fino ieri, passando dai fasti papali per arrivare alle aste graffiate sul muro dai carcerati che spuntavano i giorni che mancavano alla fine della pena.

Non doveva essere cambiato quasi nulla, anzi era proprio quell'atmosfera surreale a costituire un valore aggiunto. Una buona guida con un po' di fantasia e capacità affabulatoria sarebbe reso quella visita appassionante anche per il più arido dei visitatori.

Prima di uscire mi sono affacciata ad una finestra rimasta senza vetri e godendo di un panorama mozzafiato sulla vallata ho pensato, senza retorica, che da lì io mi sentivo italiana fino al midollo e che non avrebbe potuto essere diversamente.

Ora so che ho goduto di un privilegio perché da domani il Castello diventerà proprietà privata, i murales probabilmente cancellati e le vecchie celle forse trasformate in suites con vasca Jacuzzi.

Questa grandiosa operazione di dismissione di 350 beni demaniali dovrebbe fruttare allo Stato 1,5 miliardi di euro. Alla commissione Bilancio della Camera si preoccupano che la crisi dell'euro e lo spauracchio della burocrazia italiana possa allontanare gli investitori o costringere ad una svendita sottocosto che causerebbe la perdita di qualche milione di euro.

Se ripenso a quel giorno al castello, so che stiamo perdendo molto di più.

E non c'è bisogno di chiamarsi Raffaello Sanzio per capirlo.

Los efectos de la sociedad en los museos: del boom a la crisis de ideas

The effects of the society in museums: from boom to the ideas crisis

ROSER JUANOLA TERRADELLAS, ANNA FÀBREGAS ORENCH

Universitat de Girona, Pl. St. Domènec, 9, 17071 Girona
roser.juanola@udg.edu | annamaria.fabregas@udg.edu

Recibido: 17-09-2012 · Aceptado: 30-09-2012

RESUMEN. El presente artículo compara distintos momentos de los museos considerando la situación de las dos últimas décadas. Se reflexiona sobre la curva ascendente y la descendente, conscientes de que participamos de esta última y estamos inmersos en una crisis profunda que dicta políticas insostenibles y contradictorias. Ante esta situación se plantea que los museos con proyecto propio y con profesionales creativos pueden superar mejor las dificultades debido a que no padecen crisis de ideas. Se evidencian algunas paradojas, como el caso de Grecia, lugar en que los museos son depositarios de valores culturales muy relevantes y las mismas instituciones que han potenciado su mejora en los años de la curva ascendente les exigen actualmente unos recortes que los ponen en situación de riesgo. Del mismo modo, podemos ver que se aplican políticas que diluyen la identidad de los museos, ya que parten de ajustes que no estudian cada caso en particular. Como alternativa, se plantea la creatividad y las iniciativas de los gestores y profesionales en general, así como el trabajo cooperativo. Se dan detalles de algunos de nuestros proyectos participativos que van en esta dirección y que se han aplicado con éxito.

PALABRAS CLAVE: cultura, poder, políticas, identidad, museos, trabajo cooperativo, participación, creatividad, 2.0.

ABSTRACT. This paper compares different times of museums considering the situation of the past two decades. It reflects on the upswing and down, knowing that partake of the latter and we are in a deep crisis and unsustainable policies dictating contradictory. This situation raises the museums with their own project and creative professionals can better overcome difficulties because they do not suffer crisis of ideas. Some paradoxes are evident as the case of Greece, the place where the museums are repositories of highly relevant cultural values and the same institutions that have enhanced their improvement in the years of the upswing, they currently require, cuts that put them in a position risk. Similarly we can see that policies are applied to thin the identity of museums since they rely on adjustments that do not study each particular case. Alternatively there is the creativity and efforts of managers and professionals in general and cooperative work. It gives details of some of our participatory projects that go in this direction and to be successfully applied.

KEYWORDS: culture, power, politics, identity, museums, cooperative work, participation, creativity, 2.0.

No hace falta ser muy observador para notar cambios importantes en el momento actual; los hay de todo tipo y llegan también al ámbito cultural. Algunos son cambios ligeros, de matiz, como comprar menos, no viajar tanto o ir al trabajo con la comida preparada en lugar de comer en el restaurante; todos

ellos pasan mayoritariamente por vigilar el gasto, pero a la vez modifican algunas actitudes. Otros cambios son ya de mayor envergadura y los acusamos en nuestra situación laboral, en la cual pasan cosas que no se habían vivido antes, como bajar los sueldos, despedir a personal de las universidades



Fig. 1. Proyecto Apres, Roses, 2012

que tienen muchos alumnos matriculados o a distintos cargos de museos muy visitados y otras situaciones parecidas. Otros ejemplos de mayor gravedad son los de las personas que se quedan sin vivienda u otras que pasan a un nivel de extrema pobreza. Ante esto es inevitable plantearse adónde vamos y de dónde venimos con un cierto rigor y autonomía. Paralelamente, la reflexión que nos ocupa nos conduce a preguntarnos qué ha pasado y qué más puede pasar en el mundo de los museos.

Inmersos en la llamada sociedad de la información y conscientes de nuestro rol social, nos percatamos de que todo lo que se ha publicado en estas dos últimas décadas sobre museos de manera directa o indirecta son aportaciones provenientes del ámbito social, y concretamente el asunto de los públicos ha sido con ventaja uno de los principales protagonistas. La preocupación por los tipos de públicos y sus distintas dinámicas ha generado abundantes estudios tanto cualitativos como cuantitativo; sus valores y problemáticas no han dejado de emerger dentro de los proyectos de mayor innovación. El ámbito social actualmente —tanto si se habla de retos

como de debates, estrategias o evoluciones— es del todo ineludible dentro de este amplio panorama que constituye el mundo de los museos. Podemos resaltar algunas de sus contribuciones más importantes, como el hecho de considerar entre los retos de los museos funciones que van más allá de la conservación para dar paso a la participación y para reinvindicarlos como centros culturales que den cabida a una participación social amplia e inclusiva.

Las evoluciones de los museos a través del tiempo se pueden explicar como evoluciones de las culturas, y estas han tenido, en cada país o región, una historia distinta que define su identidad y se registra en las respectivas políticas culturales.

Trataremos, no obstante, de no caer en los tópicos de un asunto que es el leitmotiv de todas las conversaciones actuales, sean en la zapatería, en la playa o en cualquier reunión de amigos, ya que nadie quiere dejar de opinar sobre la situación actual, porque nos afecta a todos. Ante tantas voces y comentarios, queremos aportar nuestra visión personal de la crisis actual, ya que consideramos que, igual que en la discusión de cualquier otro concepto, no vale acogerse a las versiones estándar y hace falta definir tanto los significados del término



como sus vinculaciones e influencias. A priori vemos clara la necesidad de definir el rol de la cultura en nuestro país y a la vez explicar cómo esta se gestiona en unos momentos en que se ajustan los presupuestos y en una etapa en la que la información es rápida, abundante y comparable.

Cultura, poder, políticas, identidad, pertenencia y emancipación son términos estrechamente ligados, que no podemos dejar de valorar si queremos dar paso a la reflexión sobre el momento en que vivimos.

Crisis de ideas: la peor de las crisis

Un análisis sociológico de la actualidad no puede prescindir de las importantes aportaciones de Bourdieu y de cómo nos ayudan sus conceptos para enjuiciar el cambio social. Entre las más destacables encontramos el concepto de *habitus*, al que tenemos que acudir para situar las características que nos han conducido al punto donde nos encontramos. Para definir brevemente este concepto, nos servimos de las mismas palabras que utiliza Bourdieu cuando esgrime la siguiente definición:

El *habitus* tiene un carácter multidimensional: es a la vez *eidos* (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas), *ethos* (disposiciones morales), *hexis* (registro de posturas y gestos) y *aisthesis* (gusto, disposición estética). Esto quiere decir que el concepto engloba de modo indiferenciado tanto el plano cognoscitivo como el axiológico y el práctico, con lo cual se están cuestionando las distinciones filosóficas intelectualistas entre categorías lógicas y valores éticos, por un lado, y entre cuerpo e intelecto, por otro. O lo que es lo mismo: se están superando las distinciones de la psicología tradicional entre lo intelectual, lo afectivo y lo corporal (Bourdieu, 1972, cit. en Gilberto Giménez, 2005: 83).



Fig. 2. Presentación CECA España: Emma Nardi, presidenta mundial; Silvia Ciruelo, CECA Italia; Roser Juanola, CECA España

Fig. 3. Museo de la Civilización, Quebec

De todos es sabido que la abundancia y la opulencia no generan necesariamente una mayor creatividad; las ideas surgen a veces por suplir necesidades imprescindibles; este incentivo los artistas y creadores lo conocen a la perfección. Aunque no hace falta llegar a los extremos, y centrarlo en los creadores de profesión, como es el caso de los artistas. Es interesante plantearse en qué tipo de *habitus* hemos estado circulando. Es evidente que durante años no nos hemos planteado el coste de determinados usos porque partíamos de una falsa abundancia que no podía durar. Si se pertenece a una generación que se podría considerar de posguerra, se puede valorar el gran salto que se ha dado desde los años treinta hasta hoy, pero si se ha nacido en estos años de abundancia, es difícil ver la aceleración extrema de esta evolución. La duplicidad de servicios, la sobreabundancia de oferta —que a veces tenía un efecto devaluador, porque anulaba el impacto de la información— y, sobre todo, la ausencia de una cultura co-, de cooperar y colaborar, han hecho saltar la alarma roja, indicando que las cosas tenían que empezar a virar por otros derroteros. Hasta aquí, podríamos estar de acuerdo en que un cambio era necesario.

Más que esto, el cambio es oportuno, porque en realidad los museos también han vivido en su burbuja y han experimentado un boom que no podía durar. Lo que debemos plantearnos hoy, no obstante, es cómo se afronta este cambio y cómo se planifica. Las casuísticas son muchas y no se puede cortar por lo sano con todas las dinámicas de los

años anteriores. La decepción viene al ver la gran crisis de ideas ante este cambio, y eso sí que es preocupante, porque tenemos que tomar decisiones unilaterales, faltas de imaginación, que no surgen de las bases ni de las personas con experiencia en museos. Esta es la verdadera crisis y la que preocupa, por las desafortunadas consecuencias que puede arrastrar, entre ellas la pérdida de identidades, resultado de un trabajo largo en el tiempo en el que se han implicado muchas personas responsables y conscientes.

Una mirada reflexiva atrás: estudios de casos frente a recorte lineal

Se podría afirmar que los museos han tenido en estas dos últimas décadas uno de sus mejores momentos, en que han confluído distintos motores como las ayudas de proyectos europeos, un interés por mejorar las ciudades y visibilizarlas como focos culturales y turísticos de actualidad (un ejemplo claro y pionero fueron los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona), las ganas de significar cada identidad, de recuperar el patrimonio local e incluso una sana competición entre distintas regiones. La llamada gestión cultural, tan representativa en Francia, ha tenido también su importancia en nuestro país, si bien no como un resultado de proyectar planes de desarrollo, sino en la mayoría de los casos como resultado de iniciativas singulares surgidas por diferentes causas: algunas de ellas de raíz privada, otras públicas y también intermedias. Todos estos motivos han hecho que gran parte de los proyectos de estos últimos años hayan sido aceptados y hayan prosperado. Hemos observado con entusiasmo cómo arraigaba el convencimiento de que la cultura generaba recursos y que potenciarla podía ser también una forma de crear empleo y desarrollo. En esta fase de instauración de la cultura que Hugues de Varine (2008) llama de mercantilización —por su función de valor de cambio dentro de la sociedad global—, vemos que incluso las universidades han apostado por crear másteres y programas de formación orientados en esta dirección, ya que han creído que así los estudiantes podrían acceder a puestos de trabajo relacionados con las instituciones culturales. Los municipios se han esforzado por actualizar sus instalaciones, formar a sus responsables y estar a la altura de los tiempos. En algunos casos, descubrimos hoy que los consistorios se han excedido en la magnitud de los proyectos y las infraestructuras, dándoles más relieve del que se podían permitir.

Los museos, por su parte, habían conseguido hasta hace poco un alto nivel en la organización de exposiciones y eventos. Es de justicia destacar la buena labor realizada por la mayoría de los profesionales de museos y que, a pesar de no partir de una preparación específica para estos trabajos (por no existir entonces en nuestro país), con esfuerzo y creatividad se había conseguido un notable nivel de profesionalización.

¿Pero qué es lo que estamos viviendo en el momento presente? ¿Por qué tenemos que asistir al lamentable espectáculo de que algunas instituciones tengan que cerrar sus puertas o frenar drásticamente su actividad? ¿Por qué algunos centros que se estaban consolidando y que tenían potencial para autofinanciarse tendrán que conformarse con proyectos mediocres que los arrastrarán al fracaso? ¿Por qué no contamos con estudios de casos que den salidas distintas a cada situación y que permitan reequilibrarse y ser sostenibles? Ante una situación complicada como la que atravesamos, no disponemos de una cierta tradición de estudios de caso a la cual recurrir, no podemos prever el futuro, puesto que no se cuenta con programas que visibilicen las posibles reducciones o que concedan un cierto margen para poner en práctica alternativas creativas en la gestión de los centros. Hay que destacar que la creatividad no se ha potenciado desde las instancias gubernamentales, sino que se han aplicado rebajas numéricas, recortes basados en estadísticas y anunciados de manera improvisada, lineal y sin prever las circunstancias individuales, sino dando únicamente una respuesta cuantitativa.

En definitiva, nos encontramos ante un recorte lineal frente a un programa creativo individual, lo que confirma un claro retorno a una concepción de la cultura como algo prescindible, secundario y, por tanto, situado en un primer plano cuando se trata de aminorar dotaciones. Un modelo de cultura opuesto se comprometería en continuar dando apoyo a los proyectos iniciados y a los nuevos proyectos, haría evidente cómo esta aporta valor y valores y buscaría elementos para ser sostenible. Dicho de otro modo, apostaría por la cultura como generadora de identidad, bienestar económico y social. Geertz (1981) define muy bien el valor simbólico de la cultura y nos recuerda que está sometida al poder, y este tiene determinadas preconcepciones sobre cómo utilizarla.

Lamentamos, sin embargo, la falta de imaginación en la mayoría de los casos y el hecho de que se

produzcan situaciones límite, como en el caso de Grecia, donde las mismas instituciones europeas que han potenciado la dignificación y la mejora de su interesante patrimonio cultural son ahora las que permitan que este quede en situación de desprotección y peligro, entre otras consecuencias. Los recortes presupuestarios llevan a las instituciones griegas a tener que disminuir servicios, horarios de atención y, lo que es más grave, a dejar la seguridad en una situación de fragilidad.

Un ejemplo concreto es el Museo de Olimpia. Hace unos años celebramos que se pudiera actualizar gracias a fondos europeos, y hace poco hemos sabido que por falta de medidas de seguridad ha sido víctima de un robo importante.

No hay participación sin sentido de pertenencia e identidad

No se nos escapa que dentro del ámbito social de los museos es obligado potenciar la participación ciudadana. Esta línea de actuación la defendemos todos los profesionales de manera convencida, pero con ello no es suficiente; es necesario además profundizar esa participación y conocer qué antecedentes forman parte de ella. Nuestra reflexión nos acerca a considerar imprescindibles los conocimientos acerca de la identidad cultural y el sentido de pertenencia, y aquí caben también variadas interpretaciones de estos conceptos.

Será Gilberto Giménez Montiel (2005) quien, considerando la cultura como un fenómeno relacional, nos alerte:

Las identidades colectivas son sistemas de acción: nunca son datos sino acontecimientos contingentes que necesitan ser explicitados y negociados. Consisten en el modelo cultural que se comparte y que define el sentido de la acción. No tienen límites definidos. Y se llega, incluso, a la invención del pasado, de mitos y ritos comunes. Identidad es la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en el seno de las sociedades. Su función: marcar diferencias. Todo proceso de interacción social requiere que se distingan los actores y tiene al reconocimiento como operación fundamental. Reconocimiento que no se obtiene sin lucha.

El significado etimológico de identidad remite a lo que no cambia, a lo invariable; es un atributo relacional y cultural. El hombre es un ser social por naturaleza y sus características son siempre re-

lacionables; por esta misma razón, hay que considerar que los individuos aislados no existen. En la interacción con los otros y en el seno de un determinado contexto es donde se evidencia que la identidad siempre es un hecho cultural. De ahí que consideremos también la identidad una palabra clave estrechamente ligada a la cultura, la sociedad y el poder.

Para ver este conjunto de interacciones entre lo individual y lo social, es importante tener claro que la identidad cultural es una construcción de múltiples significados distintos, surgidos de complejas interacciones sociales, nacidas en el seno de cada grupo, además del resultado de la interacción de este con otros grupos, con todo lo que tienen de semejante y distinto.

Aparte de que el sentido de pertenencia puede comprender distintos frentes, como familia, grupo, asociaciones, etcétera, también puede requerir una implicación distinta en cada uno de ellos; así, la fuerza y el arraigo tienen que ser un sentimiento personal y colectivo. El sentido de pertenencia potencia las identidades culturales, las cuales son construcciones necesarias para actuar dentro de la cultura.

La democracia en los museos: cooperación frente a competición

Las personas formadas en las distintas ciencias de la educación solemos hablar desde ópticas pluridisciplinares y también acostumbramos a tener unas determinadas coordenadas que definen algunos puntos básicos de inflexión en la historia de la educación; uno de ellos es la entrada de la democracia en la educación, hecho no muy lejano que ha marcado sustancialmente nuestro presente y futuro. Llegados a este punto, es imprescindible hablar de Dewey (1978) y sus aportaciones, que marcan un giro educativo con una amplia trascendencia, que no se queda únicamente en la educación formal, sino que influye considerablemente en todo lo social y en gran manera en la educación en los museos. Estos planteamientos de base horizontal conducen a modificar asimetrías y ver la intervención educativa como una acción conjunta. Estos efectos serán potenciados por las aportaciones y enfoques de muchos otros autores (Habermas, 1989). Es verdad que no es lo mismo la acción conjunta que la cooperación; hay especificidades y matices, pero también muchas confluencias y semejanzas, todas ellas en el camino de una educación democrática en la que la comunidad aporta, participa, intercambia e interactúa. Territorios todos

● Fig. 4. Museo de Delfos

● Fig. 5. Museo Griego de Eretria



donde la cultura se comparte sin competición, lo cual la convierte en más rentable para sumarse en beneficio de lo común.

Una de las definiciones de la cooperación cultural se puede concretar así: obrar junto a otro u otros para un mismo fin; el adjetivo cultural es aplicado aquí como aquello en lo que se va a dar la cooperación. Es en este terreno donde queremos debatir la crisis, considerando la cooperación en lugar de la competición, ya que pensamos que frecuentemente se ha jugado a la competición de manera que si una ciudad se significaba con un museo, otra tenía que dotarse de otro superior, se han duplicado servicios y no se ha trabajado en red. Esto precisamente no ha marcado la gloria de estos tiempos, al contrario, ha dado sensación de desorden y falta de planificación.

Nos complace poder poner ejemplos de años de crisis en los cuales se han generado pedagogías interesantes, creativas e innovadoras; nos referimos a los años de la guerra mundial, cuando se desarrolló la pedagogía Freinet. Años de crisis en recursos pero no de crisis de ideas ni de valores humanos; al contrario, el alza de la creatividad contrastó con los déficits de unos tiempos difíciles. Años de cooperar, hasta el punto de crear cooperaciones entre maestros, años de compartir: imprentas, papeles, pinceles, libros, recursos humanos y buenas ideas. De ahí que pensemos que la crisis de ideas es la peor de las crisis.



En un proyecto de cooperación pueden intervenir varios agentes y estos pueden tener formaciones, nacionalidades y experiencias distintas, ya que lo que importa es precisar las funciones y tareas de cada uno, así como los niveles de responsabilidad. La cooperación cultural puede realizarse entre instituciones privadas y públicas, entre organismos públicos de diferentes jurisdicciones (municipales, provinciales, nacionales, internacionales), ONG y todas las combinaciones que sean posibles e imaginables. Es nuestra intención exponer un caso que estamos llevando a cabo en cooperación entre el municipio de Roses y la Universidad de Girona, que implica a distintos estamentos ciudadanos y que ha conseguido una amplia participación, no sin sus evidentes conflictos, pero con un balance positivo.

La emancipación como superación de lo individual y lo colectivo

Una de las cuestiones principales del cambio es entrar en una nueva cultura social, ver las actuaciones de los agentes de manera diferente y poder afirmar que el espectador no es inferior ni pasivo con relación a los creadores, más bien al contrario, el espectador es capaz de mirar y también crear ideas tan buenas o mejores que las expuestas. Las ideas de Rancière expuestas en su libro *El espectador emancipado* (2010) son el resultado de una conferencia que está dando mucho que hablar y que pone de manifiesto que se podría actuar de otra forma si se considerara a los públicos como partícipes de la obra, si se pensara que un visitante desestabiliza las normas tácitas del espacio expositivo para convertirse en cómplice de la obra. Tanto si estamos total como parcialmente de acuerdo con el autor, no podemos dejar de debatir sus ideas y afrontar lo que quiere decir la emancipación y ser un espectador emancipado.

El espectador activo, igual que el estudiante o el científico, pasa por todos los procesos de observación, selección, comparación e interpretación. Igual que en el acto del aprendizaje, el espectador activo cohesiona lo nuevo con lo ya aprendido. La emancipación empieza rompiendo la asimetría y acercándose al principio de igualdad. Empieza cuando equilibramos la oposición entre mirar y actuar y entender que la misma distribución de lo visible es parte de la configuración de dominación y sometimiento (*subjection*). Comienza cuando nos damos cuenta de que mirar es también reconfigurar el mundo, es ya una manera de interpretarlo.

Esto es lo que significa emancipación: difuminar la oposición entre aquellos que miran y aquellos que hacen, aquellos que son individuales y aquellos que son miembros de un cuerpo colectivo. Romper el dilema de los contrarios y de algunas falsas divisiones que nos llevarían a considerar el museo material y el virtual para pensar en una interfaz y buscar puntos de encuentro.

Cuando el compromiso social suma otros retos

Todos los argumentos anteriormente expuestos se pueden considerar acumulativos, ya que no hay museos sin cultura, y esta se debe a la identidad, que a su vez no puede existir sin pertenencia. Por otro lado, la pertenencia da sentido a la individual y a lo colectivo, que nos hace ser responsables de

la cooperación y de la solidaridad. Crear compromiso es crear reciprocidad, lo que no tiene que ser materialista (pago una entrada y tengo derecho a ver una exposición), sino que esta reciprocidad puede tener otras consecuencias como interaccionar instituciones (universidades, alcaldías, escuelas, etcétera) o realizar proyectos intergeneracionales.

Nuestros proyectos van en esta dirección. El primer proyecto de investigación *Rospèdia* en el aula fue llevado a cabo en el curso 2010-2011 en el IES Illa de Rodes, como proyecto de investigación de cuarto de ESO, y repetido durante dos cursos académicos. También en el curso 2011-2012 se llevó a cabo en el IES Cap Norfeu.

Rospèdia es la enciclopedia wiki del patrimonio cultural de Roses. Nació en el año 2009 por iniciativa municipal con la voluntad de incorporar las nuevas tecnologías 2.0 en la comunicación y difusión del patrimonio local de la ciudad. En el curso de estos años se han realizado numerosas acciones para dinamizarla y darla a conocer a distintos usuarios, como por ejemplo talleres técnicos para adultos y jóvenes o acciones de intercambio de experiencias intergeneracionales¹ (personas mayores explicaban sus experiencias a adolescentes).

Se había presentado la wiki a los centros educativos de manera institucional, pero no se había procedido a detectar cuáles eran las especificidades didácticas de la utilización de la wiki en los centros educativos y cuáles eran sus posibilidades en los ámbitos de la educación formal.

La segunda propuesta de investigación fue realizar una práctica siguiendo la metodología de aprendizaje-servicio (ApS) (Puig Rovira y Palos Rodríguez, 2006), que se origina en la experiencia de colaboración entre el IES Illa de Rodes y el GREPAT (Grup de Recerca d'Educació, Patrimoni i Arts Intermèdia) de la Universidad de Girona.

La colaboración ya iniciada en el curso 2010 entre los dos centros con el proyecto de investigación *Rospèdia* buscaba las sinergias para una práctica de impacto real en el territorio local.

La introducción de prácticas educativas de ApS requiere la implicación de diversos agentes sociales del ámbito estrictamente institucional (centros educativos, museo y ayuntamiento) hasta la implicación comunitaria no formal (asociaciones y familias).

¹ Esta acción tuvo lugar en el IES Illa de Rodes en el curso 2009-2010, por iniciativa del profesor Josep Lluís Tejeda.



Fig. 6. Exposición de patrimonio artístico en el aeropuerto de Brandisi

El ApS nos permite a investigadoras y docentes romper las barreras entre «ellos» y «nosotros». Si queremos indagar en cuáles son las relaciones entre las distintas comunidades (de género, edad, origen o estatus socioeconómico) y lo activado y no activado como patrimonio cultural, las comunidades deben sentirse parte constituyente del proyecto (Baugher, 2009). De este modo, la educación e interpretación patrimonial desde el ApS genera producción cultural (Juanola y Fàbregas, 2011: 123-128).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUGHER, S. (2009): «Benefits of and barriers to archaeological service-learning», en M. S. Nassaney y M. A. Levine (eds.): *Archaeology and community service learning*, UPF Florida
- BOURDIEU, P. (1988): *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- DEWEY, J. (1978): *Democracia y educación: una introducción a la filosofía de la educación*, Buenos Aires: Losada.
- DONCEL ABAD, D. (2008): «Construcción de identidades colectivas culturales a través del sistema educativo de comunidades autónomas y LOGSE», *Revista Española de Educación Comparada*, núm. 14, pp. 207-241, <www.sc.ehu.es/sfwseec/reec/reec14/reec1408.pdf>. [Consulta: 05-08-2012.]
- GEERTZ, C. (1981): *La Interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- GIMÉNEZ MONTIEL, G. (2005): *Teoría y análisis de la cultura*, 2 vols., Saltillo: Cncaicocult.
- HABERMAS, J. (1989): *Teorías de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos*, Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, I. (coord.). (2005): *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*, México: UNAM/Plaza y Valdés.
- JUANOLA, R., y A. FÀBREGAS (2011): «Mapping Roses: un projecte d'aprenentatge servei en patrimoni cultural», *Educació Artística. Revista d'Investigació*, núm. 2, pp. 123-128.
- PUIG ROVIRA, J. M., y J. PALOS RODRÍGUEZ (2006): «Rasgos pedagógicos del aprendizaje-servicio», *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 357, pp. 60-63.
- RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago Ediciones.
- VARINE, H. de (2008): «Artículos sobre la nueva museología internacional», <www.interactions-online.com>. [Consulta: 05-08-2012.]

Nuevos proyectos culturales en el entorno madrileño: una alternativa a la crisis actual

New cultural projects in Madrid: an alternative to the current crisis

ALICIA SERRANO VIDAL

Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid
Campus Universitario de Cantoblanco, 28049 Madrid
a.serranovidal@gmail.com

Recibido: 01-09-2012 · Aceptado: 30-09-2012

RESUMEN. Ante la situación económica actual, la disminución tanto de la financiación privada como de las subvenciones públicas ha afectado gravemente al sistema artístico y cultural español. Tanto es así que muchos de los proyectos planteados durante el periodo de bonanza económica se han visto perjudicados, hasta el punto de llegar a desaparecer progresivamente de nuestro mapa cultural. No obstante, semejante coyuntura económica, social y cultural está propiciando la aparición de nuevas e interesantes iniciativas. Nuevos proyectos que, para enfrentarse al contexto en el que deben desarrollar su actividad, han optado por transformar las estructuras y planteamientos de las propuestas culturales que habían estado vigentes hasta la eclosión de la crisis del 2008. A lo largo de este artículo, realizaremos un recorrido por algunos de los proyectos surgidos en Madrid durante los últimos cinco años, con el fin de analizar someramente algunos de los rasgos que parecen caracterizar a estos nuevos movimientos. Intentando comprender el origen de dichas transformaciones, veremos cómo algunas nociones como creatividad, autonomía, autogestión, cultura libre o interdisciplinariedad han pasado a ser el denominador común de estas nuevas iniciativas.

PALABRAS CLAVE: crisis, nuevas alternativas culturales, Madrid.

ABSTRACT. On account of current economic situation, the cultural Spanish system is being affected by the decrease of both private funding and public subventions. A good many of the projects that were set out during previous prosperous periods are being lost out and, as a result of that, they are gradually vanishing off our cultural context. Nevertheless, this economic, social and cultural situation is bringing about the emergence of interesting new initiatives. New projects that, in order to face the context where they should carry out their activity, have opted to change cultural initiative's framework that was common until the arrival of the current crisis. In the course of this article, we are scanning several projects that have emerged in Madrid during the last five years, so as to approach and analyse some features that seem to characterize new artistic movements. Trying to understand the origin of these transformations, we will see how some ideas as creativity, self-management, free culture or interdisciplinarity have become a common factor in these new initiatives.

KEYWORDS: crisis, cultural alternatives, Madrid.

«There is no future», el lema que abanderó el movimiento punk a mediados de los años setenta, parece estar hoy más vigente que nunca. En todos los ámbitos de nuestra sociedad se respira el miedo, se palpa la incertidumbre. Aparentemente, estamos viviendo un momento en el que solo queda una salida: la huida hacia adelante.

Como indica López Petit,¹ estamos inmersos en una época global en la que se ha producido la identificación entre la vida y el capitalismo, un momento en el que la economía financiera parece haberse fundido con la realidad, creando vínculos irrompibles basados en una máxima supuestamente indiscutible: «Las cosas son como son». Ante la obiedad, el espíritu crítico empieza a atrofiarse y, en consecuencia, la coyuntura socioeconómica que estamos viviendo parece empeñada en demostrarnos que cualquier alternativa es inútil.

Esta situación se ve agravada en España, donde a la crisis mundial debemos sumarle otros ingredientes como la explosión de la burbuja inmobiliaria, un altísimo índice de paro, la proliferación de los contratos laborales precarios y, algo muy importante en el tema que nos atañe, lo que Guillem Martínez ha denominado como *cultura de la Transición* (CT).²

La CT, surgida tras los Pactos de la Moncloa en 1977, ha sido nuestro marco cultural durante los últimos treinta y cinco años. Una cultura consensual y desproblematizadora; una noción basada en la estabilidad política y la cohesión social que, a su paso, ha conseguido desactivar la visión de la cultura como herramienta autónoma de interrogación crítica. La CT se ha planteado, en la España democrática, como la única alternativa al desastre.³ Y con ello ha generado un miedo terrible a lo diferente, a las diversas opciones de futuro...; en consecuencia, la CT se ha establecido como un marco cultural conservador e inmovilista. Tomando prestadas las palabras de Guillem Martínez, «la CT es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que solo es posible escribir

determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o ser interpretado como un borrón».⁴ Y una de las herramientas más eficaces para trazar las líneas de esos «pentagramas» ha sido la proliferación de las subvenciones, que, sin prisa pero sin pausa, han conformado la visión imperante de lo que es y lo que no es cultura en España.

Pero, el dirigismo cultural no ha sido la única secuela de esta «cultura de la financiación». Una de las consecuencias directas más preocupantes ha sido la de convertir el terreno del arte y las industrias culturales en un sector débil, compuesto por un entramado laboral demasiado fragmentado y excesivamente vinculado a las decisiones y la financiación de las administraciones públicas. Un sector que, guiado por las nada coherentes políticas culturales planteadas por los diversos gobiernos que se han ido sucediendo durante los últimos años, se ha visto debilitado tanto por el exceso de personalismo y partidismo como por la falta de estrategia sectorial activa de la que dichas administraciones han hecho gala.

Si la situación resultaba preocupante en los momentos de «bonanza económica» (en los que el presupuesto en cultura ascendía a tan solo un 0,11 % del gasto público generado por la Administración General),⁵ ¿en qué tesitura nos encontramos ahora que los recortes han pasado a ser el concepto clave en la política económica del Estado?

Con el fin de intentar responder a esta pregunta, debemos volver la vista atrás por un instante. A finales de los años setenta en el Reino Unido, el Gobierno de Margaret Thatcher retiró las subvenciones y ayudas públicas a las artes con el supuesto objetivo de democratizar el sector cultural a través de la privatización del mismo. Esta ruptura con la política de carácter protector por parte de la Administración tuvo como resultado el surgimiento de una nueva generación de emprendedores culturales.⁶ Ante la percepción de la realidad basada en

¹ Santiago López Petit: *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2009, p. 16.

² Guillem Martínez: «Meditaciones fuera de la Cultura de la Transición», [en línea] <www.guillemmartinez.com>.

³ Amador Fernández-Savater: «La Cultura de la Transición reina, pero ya no gobierna», *Público* (Madrid), [en línea] <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/2404/la-cultura-de-la-transicion-reina-pero-ya-no-gobierna>>.

⁴ Guillem Martínez: «El concepto CT», en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: Random House Mondadori, 2012, p. 14.

⁵ División de Estadísticas Culturales. Ministerio de Cultura: *Anuario de Estadísticas Culturales 2011*, Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011, p. 31, [en línea] <www.calameo.com/read/0000753352beb3dcf337a>.

⁶ Jaron Rowan: *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2010, p. 46.

la noción del «there is no future» se impuso un nuevo concepto: el «do it yourself».

¿Podríamos estar viviendo una situación similar en el terreno cultural español?

En una entrevista realizada por Peio H. Riaño a José Luis Sampedro,⁷ este último explicaba que estamos viviendo una etapa protagonizada por la entropía; un momento de desconcierto generado por la transformación que está sufriendo el modelo social, económico y político que, hasta ahora, regía nuestras vidas. Ante la decadencia de los antiguos modelos, se está produciendo una ruptura, un cambio que obligadamente deberá desembocar en el surgimiento de nuevas tendencias.

Frente a la falta de inversión en cultura, la carencia de empleos estables, la existencia de un sector cultural económicamente deplorable; en resumen, frente a un momento de crisis aguda a muchos niveles, la gente está empezando a buscar nuevas alternativas.

La precariedad, unida a la tensión activa y a la necesidad de desarrollo individual, lleva a muchos jóvenes a embarcarse en una aventura personal y profesional en la que los nuevos desafíos a los que deben enfrentarse se transforman en generadores de nuevos conocimientos y capacidades. Según Edna dos Santos-Duisenberg, «la creatividad también se puede definir como el proceso por medio del cual las ideas se generan, se conectan y se transforman en cosas con valor».⁸ Tomando esta definición como referencia, podemos ver cómo la creatividad se está convirtiendo en una de las nociones clave en el sistema del arte en el que las nuevas generaciones están intentando encontrar nuevos caminos: es el momento de lo que algunos autores han definido como «la clase creativa».⁹ De hecho, Richard Florida, uno de los impulsores de este nuevo término, defiende que uno de los elementos peculiares de nuestra era es que las personas han pasado a ganarse la vida poniendo a trabajar su propia creatividad.¹⁰ Y profundizando en

este punto, Marina Vischmidt explica que «la creatividad y la flexibilidad, que hasta ahora se pensaban endémicas del artista y se entendían como la excepción constitutiva a la ley del valor, ahora son consideradas como atributos universalmente deseables».¹¹ Así pues, la voluntad de escapar de un trabajo seriado, la huida de las largas colas ante la oficina de empleo y la búsqueda de la autorrealización como individuo creativo pueden ser algunos de los impulsos que lleven al nuevo trabajador cultural a vivir del desarrollo de ideas y proyectos en los que debe involucrarse de principio a fin, debiendo disponer de una flexibilidad extrema para poder responsabilizarse de todos y cada uno de los aspectos y las etapas de dichos proyectos.

Pero para comprender qué mueve a esta nueva «clase creativa» y cuáles son sus planteamientos y sus objetivos quizá sea interesante acercarnos a ellos y, así, analizar someramente algunos de sus rasgos básicos. Por ello, y con el fin de concretar la materia sobre la que vamos a trabajar, nos centraremos en algunas de las propuestas surgidas, durante los últimos cinco años, en la ciudad de Madrid.

Puede que, durante la pasada década, una de las carencias más evidentes dentro del sistema del arte madrileño fuera la falta de espacios alternativos de creación, producción y difusión artística. Esta escasez era, para muchos artistas, un impedimento a la hora de disponer de un lugar para plantear y exhibir sus creaciones o, dicho de otro modo, una barrera aparentemente insalvable que los distanciaba de la difusión pública de su obra y de su entrada en las «corrientes oficiales» del sistema artístico vigente. Según Margarita Padilla, cuando un grupo determinado se siente fuera de juego (del mercado o de los estamentos oficiales relacionados con su ámbito laboral), su actuación suele derivar en una de las siguientes posibilidades: o bien usar el mercado contra el mercado, o bien construir realidades fuera del mismo, generando propuestas alternativas.¹²

⁷ Peio H. Riaño: «Esta cultura capitalista de cinco siglos ha agotado ya sus posibilidades», entrevista a José Luis Sampedro, *Público* (Madrid), [en línea] <www.publico.es/367007/esta-cultura-capitalista-de-cinco-siglos-ha-agotado-ya-sus-posibilidades>.

⁸ Cita extraída de Jaron Rowan: *Emprendizajes...* o. cit., p. 65.

⁹ A. de Nicola, C. Vercellone y G. Roggero: «Contra la clase creativa», en *Transversal (Creativity Hypes)*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, [en línea] <http://eipcp.net/transversal/0207/denicolaetal/es/base_edit>

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Ruido y J. Rowan: «In the Mood for Work. ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural?», en *Producta50: una introducción a alguna de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, Barcelona: Yproductions, 2007, [en línea] <www.workandwords.net/es/texts/view/500>.

¹² Margarita Padilla: «¿Qué piensa el mercado?», *Español en Blanc*, núm. 7-8 (*El combate del pensamiento*) (2010), pp. 141-149 (p. 147), [en línea] <www.espainblanc.net/IMG/pdf/Que_piensa_el_mercado-2.pdf>.

Espacios como la Asociación Cultural Mediodía Chica¹³ son un ejemplo de ello. Según sus componentes, Mediodía Chica es un lugar en continua construcción. Es un punto de encuentro, un espacio constituido desde el concepto de *coworking*,¹⁴ en el que diferentes artistas se unen para crear sus propias obras de manera independiente. No obstante, el uso del espacio no se limita a la creación: en Mediodía Chica también se realizan exposiciones y talleres organizados por los artistas y los socios de esta institución.

Otra de las tendencias que, pese a no ser novedosas, están tomando fuerza durante los últimos años es la utilización de viviendas privadas para la realización de exhibiciones. Un ejemplo de ello podría ser *Una historia vintage*¹⁵ (fig. 1), una exposición temporal, comisariada por Daniel Silvo, que fue realizada en Madrid durante el mes de abril del 2012. Tras la muerte de la propietaria de la casa (una anciana), Silvo decidió ocupar temporalmente ese espacio para poner en marcha una muestra de carácter internacional en la que las obras se integrasen y dialogasen con el entorno, respetando tanto la decoración como la personalidad del mismo. Para Silvo, «estamos volviendo a una época que me parece similar, salvando muchas distancias, a los ochenta: una España precaria económicamente, en la que vemos que o tenemos nosotros la iniciativa o nadie nos va a dar nada. Y eso, en cierto modo, es saludable [...], estamos trabajando de una forma muy autónoma».¹⁶

Ante semejante situación, se convierte en algo lógico e inevitable tanto la búsqueda de nuevas formas de ocupar los espacios como la implicación emocional y social establecida con los mismos. Como hemos visto anteriormente, la necesidad agudiza el ingenio; en consecuencia, ante las nuevas situaciones siempre surgen nuevas capacidades para afrontarlas; y la autogestión de nuevos



Fig. 1. Cartel de la exposición *Una historia vintage*

espacios con una clara aspiración de sostenibilidad podría ser una de ellas.

El germen de este tipo de organizaciones podemos encontrarlo en las revueltas socioculturales que se iniciaron en mayo del 68, pues, según Jaron Rowan, en ese momento «el mundo fue testigo de una crisis de los valores tradicionales de la que no se libró el concepto de trabajo. Durante estos años se empezó a experimentar con nuevas formas de organización laboral, los viejos modelos jerárquicos fueron desechados en pro de formas más horizontales», como la propensión a la autoorganización o la puesta en marcha de actividades culturales autogestionadas.¹⁷

En este tipo de iniciativas vemos cómo el espacio cultural y artístico se nutre de las características que, según Jürgen Habermas, debe tener el espacio público para ser definido como tal: debe ser inclusivo, igualitario y abierto.¹⁸ Por lo tanto,

¹³ Asociación Cultural Mediodía Chica: <www.mediodiachica.com/blog>.

¹⁴ El *coworking* es una corriente global en la que varias personas comparten un espacio físico determinado, con espíritu colaborativo, pero desarrollando sus proyectos de manera independiente.

¹⁵ *Una historia vintage*, exposición comisariada por Daniel Silvo, [en línea] <http://vintagesessions.wordpress.com>.

¹⁶ Cita extraída de María Pallier (dir): «Espacios colaborativos», *Metrópolis*, núm. 1.090, emitido el 23 de junio del 2012, min. 29.10-29.30, [en línea] <www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-espacios-colaborativos/1445023>.

¹⁷ Jaron Rowan: *Emprendizajes...*, o. cit., p. 55.

¹⁸ María Jesús Cuenca Bonilla: «Arte y espacio público», *Red Visual*, núm. 7 (2010), [en línea] <www.redvisual.net/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=58>.



Fig. 2. Cartel de una de las actividades llevadas a cabo en el Centro Social Autogestionado la Tabacalera de Lavapiés: *Ganchillo urbano*

en estos espacios la concepción de lo cultural se retroalimenta con la de lo social y lo público.

Un ejemplo de ello sería el Centro Social Autogestionado la Tabacalera de Lavapiés (fig. 2), una asociación creada a través del sistema de asamblea popular que, según indica en su sitio web, «entiende la cultura como una noción que abarca las capacidades creativas y sociales de la ciudadanía».¹⁹ Se trata de un centro polivalente localizado en la antigua fábrica de tabacos de Lavapiés, donde podemos encontrar espacios dedicados al teatro, música, danza, artes visuales, conferencias, talleres..., un lugar donde conceptos como horizontalidad, gratuidad, sostenibilidad y respeto conforman la base de un proceso vivo: el del aprendizaje colectivo.²⁰

¹⁹ Centro Social Autogestionado en la Antigua Fábrica de Tabacos de Lavapiés: <<http://latabacalera.net>>.

²⁰ Desde hace unos meses, la actividad de La Tabacalera se ha visto interrumpida temporalmente. No obstante, citamos su labor como ejemplo puesto que actualmente esta iniciativa sigue siendo un referente básico e ineludible en el mundo cultural alternativo de la ciudad de Madrid.

Vemos, pues, cómo la producción de arte y cultura se va acercando cada vez más a lo social. Pero no solo en su planteamiento o en su campo de acción: también este concepto está calando hasta el punto de empezar a variar el modo de entender la esfera de lo artístico. Como explican Fossatti y Gemetto en su obra *Arte joven y cultura digital*, «el nuevo ambiente social en la cultura es uno en el que ni las grandes corporaciones de la industria del espectáculo ni el Estado son los grandes protagonistas. Se abre el espacio para los artistas independientes, las manifestaciones culturales autónomas, las pequeñas empresas, la creatividad social».²¹ Y en este nuevo contexto cultural inserto en una sociedad como la nuestra, la flexibilidad y la capacidad de adaptación son cualidades básicas a la hora de desarrollar un proyecto. En consecuencia, muchos de los grupos que están en activo actualmente destacan la importancia de contar con una plantilla de colaboradores caracterizada por la interdisciplinariedad.

La interacción entre profesionales especializados en diferentes materias y campos de trabajo genera sinergias que enriquecen enormemente los proyectos desarrollados. Pero no sería esta su única ventaja, como indica en su blog la plataforma de gestión cultural Sistemas Integrales de Creación (sic): «[...] este sistema evita los elevados costes de las subcontrataciones, permitiendo además una supervisión global por parte del equipo de trabajo».²² Y en la circunstancia socioeconómica en la que nos encontramos esta no es, en absoluto, una cuestión baladí.

En tiempos difíciles como los que estamos viviendo, por lo tanto, queda patente la necesidad de una refundación en los modos de actuación, pues el desarrollo de nuevas ideas y alternativas genera nuevos espacios, alianzas y conflictos que deben ser solventados de una manera efectiva y sostenible. Por ello, los nuevos artistas, comisarios, gestores y promotores pueden ser considerados creadores múltiples que combinan diferentes medios, contenidos, dispositivos y herramientas. Y lo hacen siempre desde una perspectiva participativa y colaborativa, concebida en relación con la noción

²¹ M. Fossatti y J. Gemetto: *Arte joven y cultura digital*, Montevideo: Centro Cultural Ártica, 2011, p. 23, [en línea] <www.articaonline.com/descarga-el-e-book-arte-joven-y-cultura-digital>.

²² Sistemas Integrales de Creación (sic): <sicreacion.wordpress.com>.



Fig. 3. Carteles que forman parte del proyecto *Nosotros nos cortamos el pelo en Tetuán*, realizado por Moenia en marzo del 2012

denominada P2P (*peer to peer*): un modo de producción y creación planteado con el fin de descubrir el potencial de cada individuo y añadirlo a un proyecto colectivo con el objetivo de generar un valor común. Un tipo de colaboración que comporta lo que se ha calificado como «cuencas creativas de producción inmaterial»²³ o, dicho de otro modo, formas de cooperación y producción que se desarrollan espontáneamente en entornos laborales y urbanos y que están íntimamente relacionadas con una noción en boga: el procomún.²⁴

La importancia que estos conceptos han adquirido en los fundamentos de las nuevas iniciativas

surgidas dentro del sistema del arte madrileño se puede ver reflejada en el manifiesto que la asociación cultural Moenia (fig. 3) publicó en su sitio web el 22 de mayo del 2012. Como prueba de ello, citaremos algunos extractos del mismo: «La cultura será libre y de fácil acceso para todos. [...] Unir fuerzas es ganar. [...] Creemos en la generación de ideas y cultura a través de la colaboración. [...] Otros modelos son posibles».²⁵

Coworking, cultura libre, prácticas colaborativas, procomún..., todos ellos son conceptos que, en menor o mayor medida, forman parte de la base ideológica y práctica de estas nuevas propuestas culturales. No obstante, su origen se encuentra en Internet, herramienta de comunicación esencial para las nuevas generaciones que ha sido definida por YProductions como «un espacio de confluencia y de creatividad de masas que ha establecido nuevos paradigmas de comunicación y trabajo colectivo».²⁶

Lo cierto es que Internet se ha convertido en un medio realmente útil a la hora de plantear nuevas iniciativas, pues, al crear un espacio virtual desde el que dar a conocer cada proyecto,

²³ Jaron Rowan: *Emprendizajes...*, o. cit., p. 170.

²⁴ *Procomún*, según la definición planteada por Medialab Prado, «es la nueva manera de expresar una idea muy antigua: que algunos bienes pertenecen a todos, y que forman una constelación de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada por el bien común. El procomún lo forman las cosas que heredamos y creamos conjuntamente y que esperamos llegar a las generaciones futuras» (<http://medialab-prado.es/article/video_que_es_el_procomun>).

²⁵ Moenia: <<http://moenia.es>>.

²⁶ M. Fossatti y J. Gemetto: *Arte joven y cultura digital*, o. cit., p. 22.

no solo proporciona una gran capacidad de difusión, sino que, además, lo hace con gran inmediatez, obteniendo *feedback* por parte de los internautas, y todo ello con unos costes de apertura y mantenimiento realmente bajos. Por lo tanto, su uso se ha extendido enormemente, llegando a convertirse en uno de los puntos básicos dentro de los nuevos proyectos culturales. Ello ha influido en detalles como, por ejemplo, el uso habitual de la Web como plataforma de difusión y comunicación, el aprovechamiento de la inteligencia colectiva y, sobre todo, la transformación de la estructura de las nuevas instituciones y asociaciones gracias a su organización en tres vértices claros: el uso de las nuevas tecnologías y las redes sociales, la presencia y participación de la comunidad y el desarrollo del propio proyecto cultural.

Franco Berardi (*Bifo*) explica en su texto «Generaciones postalfabéticas» que la generalización de las tecnologías de la información ha llevado a las nuevas generaciones a compartir no solo un nuevo imaginario colectivo, sino también a experimentar la transformación tecnológica del ambiente de formación y, en consecuencia, de su sistema cognitivo. Según Berardi, la dimensión social actúa sobre las formas de comunicación y sobre la exposición al flujo informativo y, en consecuencia, la transformación del ambiente tecnocognitivo está llegando a redefinir las formas de identidad.²⁷ El individuo, por lo tanto, empieza a concebirse como un conjunto de fragmentos, de nodos, predispuestos a entrar en conexión. Gracias a esta nueva percepción de la realidad, la noción de red ha alcanzado un gran protagonismo entre las nuevas generaciones y sus propuestas culturales. Y es que la creación de redes tiene una propiedad emergente: la innovación a través de la interrelación entre diferentes nodos. Cualquiera integrante de una red se beneficia del contacto con el resto de elementos, pues no solo pueden llegar a compartir y maximizar las infraestructuras de creación, producción y difusión artística (algo muy importante dada la coyuntura económica en la que nos encontramos): además, sus propuestas pasan a formar parte de sendos procesos de contaminación mutua que tienen como resultado el crecimiento y

²⁷ Franco Berardi (*Bifo*): «Generaciones postalfabéticas», en Franco Berardi: *Generación postalfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2007, pp. 1-9 (p. 4), [en línea] <www.archivos.entrelainfancia.com.ar/archivos/material/Franco-Berardi-Bifo-Generaciones-post-alfabeticas.pdf>.



Fig. 4. Cartel promocional de uno de los encuentros entre los participantes de la Red de Agentes Culturales de Tetuán (RACT)

enriquecimiento de los proyectos resultantes. Iniciativas como Curators' Network²⁸ —en un contexto europeo— o la Red de Agentes Culturales de Tetuán (RACT) (fig. 4) —a nivel local— beben de este tipo de organización reticular, ya que, como se indica en el sitio web de esta última propuesta, «trabajar juntos significa poder generar potentes sinergias que produzcan contenidos interesantes, que favorezcan los espacios de reflexión y el diálogo y fomenten la mejora del ambiente creativo».²⁹

Por tanto, en este aparentemente nuevo sistema artístico está surgiendo un movimiento más consolidado de artistas, promotores y gestores independientes que, poco a poco, están estableciendo redes propias y fortaleciendo su relación directa con el público. Una consecuencia clara de esta nueva situación parece ser la pérdida de protagonismo de figuras intermediarias, como, por

²⁸ Curators' Network Madrid: <www.curators-network.eu/madrid>.

²⁹ Red de Agentes Culturales de Tetuán (RACT): <<https://sites.google.com/a/moenia.es/culturartetuan>>.

Fig. 5. Imagen promocional de la plataforma Verkami



ejemplo, las galerías o las casas de subastas. Así lo vemos reflejado en el sitio web del colectivo Fast Gallery cuando explican que

[...] en un posible esquema que situase las figuras del artista, el comisario, la institución, la galería, como nudos más o menos fijos dentro del tejido cultural, Fast Gallery actuaría como elemento libre que circula entre todos estos puntos, formando nuevos nodos de carácter más volátil por su temporalidad, constituidos mediante el ejercicio de la actividad concreta y singular, sin necesidad de identificarse con entidades y formatos cerrados o creados a partir de patrones repetitivos.³⁰

Lo que las nuevas propuestas buscan, por lo tanto, es romper la rígida estructura del sistema del arte para poder realizar una labor autónoma que permita establecer un contacto directo con todos y cada uno de los elementos que conforman dicho sistema. No obstante, lo hacen actuando de manera libre, indeterminada y no sujeta a los cánones tradicionales o a las labores y protocolos asociados a los mismos.

Al hacerse menos nítidas las fronteras entre creadores, gestores y audiencias, aparece la figura del *prosumidor*: un rol híbrido entre el productor y el consumidor de cultura que se está desarrollando en un contexto caracterizado por el trato directo entre el público y el gestor, siempre basándose en la noción de inteligencia colectiva.³¹

De hecho, esa sería la base del nuevo método de financiación de proyectos conocido como *crowdfunding* (financiación en masa), en que el

público participa directamente en la producción cultural a través de aportaciones individuales realizadas sin la intervención de ningún tipo de intermediario.

Verkami³² (fig. 5) o Lánzanos³³ son algunas de las plataformas desde las que presentar y divulgar nuevas propuestas culturales, evitando los modos de financiación tradicional como serían las subvenciones o el patrocinio empresarial (siendo estos cada vez más escasos). Propuestas de este tipo están propiciando un profundo cambio en los procesos de producción de bienes, dando paso al desarrollo de una cultura basada en la colaboración a distancia para poder desarrollar proyectos de diversa índole. Como explican M. Fossatti y J. Gemetto, «la producción de arte y cultura es cada vez más social; este es el cambio a largo plazo generado por Internet».³⁴

Creatividad, autonomía, nuevos espacios alternativos, autogestión, interdisciplinariedad, libertad, interacción en red... A lo largo de este artículo hemos podido vislumbrar algunas de las características que parecen compartir muchas de las nuevas iniciativas surgidas durante estos últimos años. Pese a que la inmediatez y la falta de perspectiva histórica puedan dificultar el estudio de este tipo de movimientos, se hace evidente que algo nuevo está surgiendo. Ante esta situación, resulta reconfortante pensar que, en un momento de incertidumbre económica y social como el que estamos viviendo, el mundo del arte haya decidido reinventarse, adaptarse al nuevo medio con el que debe lidiar. No debemos olvidar que el término

³⁰ Fast Gallery: <www.fastgallery.net>.

³¹ M. Fossatti y J. Gemetto: *Arte joven y cultura digital*, o. cit., p. 25.

³² Verkami: <www.verkami.com>.

³³ Lánzanos: <www.lanzanos.com>.

³⁴ M. Fossatti y J. Gemetto: *Arte joven y cultura digital*, o. cit., p. 28.

crisis no nos habla solo de carestía, sino también de cambio, de mutación, de transformación. Por ello, quizá (¿quién sabe?) la libertad y multiplicidad presentadas por los nuevos proyectos e iniciativas culturales nos hablen del surgimiento un nuevo sistema artístico. Sea como sea, merece la pena bucear por estas nuevas propuestas, pues ofrecen una visión refrescante y optimista de un presente nada halagüeño.

BIBLIOGRAFÍA

- BERARDI, Franco (*Bifo*): «Generaciones postalfabéticas», en Franco Berardi: *Generación postalfa. Pato-logías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2007, pp. 1-9, [en línea] <www.archivos.entrelainfancia.com.ar/archivos/material/Franco-Berardi-Bifo-Generaciones-post-alfabeti-cas.pdf>. [Consulta: 06-08-2012.]
- CUENCA BONILLA, María Jesús: «Arte y espacio público», *Red Visual*, núm. 7 (2010), [en línea] <www.redvisual.net/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=58>. [Consulta: 10-07-2012.]
- DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia», en *Quaderns portàtils*, Barcelona: Macba, [en línea] <www.macba.es>. [Consulta: 13-03-2012.]
- DIVISIÓN DE ESTADÍSTICAS CULTURALES. MINISTERIO DE CULTURA: *Anuario de Estadísticas Culturales 2011*, Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011, [en línea] <www.calameo.com/read/0000753352beb3dcf337a>. [Consulta: 22-09-2012.]
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador: «La Cultura de la Transición reina, pero ya no gobierna», *Público* (Madrid), 12-05-2012, [en línea] <http://blogs.publico.es/fueradelugar/2404/la-cultura-de-la-transicion-reina-pero-ya-no-gobierna>. [Consulta: 20-07-2012.]
- FOSSATTI, M., y J. GEMETTO: *Arte joven y cultura digital*, Montevideo: Centro Cultural Ártica, 2011, [en línea] <www.articaonline.com/descarga-el-e-book-arte-joven-y-cultura-digital>. [Consulta: 03-08-2012.]
- LÓPEZ PETIT, Santiago: *La movilizaci3n global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2009.
- MARTÍNEZ, Guillem: «Meditaciones fuera de la Cultura de la Transición», [en línea] <www.guillemmartinez.com>. [Consulta: 06-07-2012.]
- «El concepto CT», en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- MONTES, Pedro: «Callejón sin salida», *El Viejo Topo*, núm. 253 (2009), pp. 28-35, [en línea] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2859751>. [Consulta: 03-05-2012.]
- NAISHTAT, Francisco: *Acci3n colectiva y regeneraci3n democrática del espacio público*, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, [en línea] <www.oocities.org/es/angelcontre-rasoi/mtd/foro15.pdf>. [Consulta: 05-05-2012.]
- NICOLA, A. de, C. VERCELLONE y G. ROGGERO: «Contra la clase creativa», en *Transversal (Creativity Hypes)*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, [en línea] <http://eipcp.net/transversal/0207/denicolaetal/es/base_edit>. [Consulta: 18-08-2012.]
- PADILLA, Margarita: «¿Qué piensa el mercado?», *Espai en Blanc*, núm. 7-8 (*El combate del pensamiento*) (2010), pp. 141-149, [en línea] <www.espaienblanc.net/IMG/pdf/Que_pien_sa_el_mercado-2.pdf>. [Consulta: 06-08-2012.]
- RIANO, Peio H.: «Esta cultura capitalista de cinco siglos ha agotado ya sus posibilidades», entrevista a José Luis Sanpedro, *Público* (Madrid), [en línea] <www.publico.es/367007/esta-cultura-capitalista-de-cinco-siglos-ha-agotado-ya-sus-posibilidades>. [Consulta: 10-04-2012.]
- ROWAN, Jaron: *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- RUIDO, M., y J. ROWAN: «In the Mood for Work. ¿Puede la representaci3n alterar los procesos de valorizaci3n del trabajo cultural?», en *Producta5o: una introducci3n a alguna de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, Barcelona: Yproductions, 2007, [en línea] <www.workandwords.net/es/texts/view/500>. [Consulta: 18-08-2012.]
- VALLESPÍN, Fernando: «Sociedad civil y “crisis de la política”», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 13 (1996), pp. 39-58, [en línea] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149414>. [Consulta: 25-04-2012.]

Vídeos

- PALLIER, María (dir.): «Espacios colaborativos», *Metrópolis*, núm. 1.090, emitido el 23 de junio del 2012 [en línea] <www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-espacios-colaborativos/1445023>. [Consulta: 17-09-2012.]

Sitios web de los proyectos culturales citados

- Asociaci3n Cultural Mediodía Chica: <www.mediodiachica.com/blog>.
- Centro Social Autogestionado la Tabacalera de Lavapiés: <http://latabacalera.net>.
- Curators' Network: <www.curators-network.eu/madrid>.
- Fast Gallery: <www.fastgallery.net>.
- Lánzanos: <www.lanzanos.com>.
- Moenia: <http://moenia.es>.
- Red de Agentes Culturales de Tetuán (RACT): <https://sites.google.com/a/moenia.es/culturartetuan>.
- Sistemas Integrales de Creaci3n (SIC): <http://sicreacion.wordpress.com>.
- Una historia vintage: <http://vintagesessions.wordpress.com>.
- Verkami: <www.verkami.com>.

EXPERIENCIAS Y OPINIÓN

¿Podemos jugar en los sitios patrimoniales? Tiempo libre, aprendizaje y disfrute en los momentos de reproducción social

Can we play on cultural heritage sites? Leisure, learning and enjoyment during social reproduction

PATRICIA LEDESMA BOUCHAN

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México
pbouchan@gmail.com

Recibido: 15-05-2012. Aceptado: 30-08-2012

RESUMEN. Ante los lamentables resultados que ha demostrado privilegiar la ganancia económica como beneficio social del patrimonio, el reto del siglo XXI radica en idear argumentos alternativos convincentes que involucren voluntaria y decididamente a la sociedad civil en la protección de este. Para ello es preciso reflexionar ampliamente sobre la manera en que la sociedad se involucra con el patrimonio y los sitios patrimoniales. Este trabajo aborda la propuesta de que la gran mayoría de la población acude a los sitios patrimoniales durante su tiempo libre. Por ello, es preciso analizar las ideologías que se encuentran detrás de lo que es considerado deseable hacer durante este tiempo, ya que de ellas dependerán las expectativas de la sociedad al acudir a los sitios patrimoniales y las actividades que las mismas administraciones fomenten. Como respuesta particular de este trabajo, se propone que un beneficio social de los sitios patrimoniales es que al visitarlos se pueden promover el disfrute y la autorrealización humana, actividades ideales para el tiempo libre. Ambas actividades se pueden alcanzar sin comprometer la vocación de los sitios patrimoniales, al combinar juego y aprendizaje mediante visitas guiadas lúdicas.

PALABRAS CLAVE: tiempo libre, patrimonio, disfrute, juego, reproducción social, teoría del flujo, marxismo.

ABSTRACT. Due to the unfortunate results of privileging economic gain as the main benefit of Cultural Heritage, is imperative for the 21st century to find alternative and more accurate arguments that can convince and involve the society on its preservation. We must reflect widely the ways people get in touch with the cultural heritage and its sites.

This paper states that most people go to cultural heritage sites on their leisure time. Under this assertion, is crucial to research about the different ideologies behind what is expected to do during leisure time, because they rule the expectancies of the visitors and even the kind of activities endorsed by the managers of the sites. We propose that one of the social benefits of cultural heritage is that, during the visit to a site, people can achieve enjoyment and self-fulfillment, both desirable activities for leisure time. We can reach both without risking the nature of the sites, promoting activities such as play-based self-guided visits that combine game and learning.

KEYWORDS: leisure, cultural heritage, enjoyment, game, social reproduction, flow, marxism.

Cuando nos encontramos de cara con la ciudadanía ante su inquietante pregunta «y yo... ¿por qué debo conservar el patrimonio?», el científico social prácticamente tiene que realizar mil y un malabares para encontrar una respuesta que sea tanto satisfactoria para él como convincente para los demás.

En nuestro caso, el reto lo lanzó uno de nuestros trabajadores, joven vecino del sitio arqueológico de Tlatelolco (México) durante la temporada de excavación del 2008. A sus diecisiete años, atinó a declarar: «En lugar de este sitio preferiría un campo de fútbol».

Al momento de reflexionar sobre la razón por la que había comparado el sitio con un campo deportivo, en vez de hacerlo con algún edificio de oficinas, centro comercial o escuela, consideramos que dentro de su imaginario el sitio pertenece a la categoría o conjunto de lugares de reproducción social, es decir, un espacio para ocupar su «tiempo libre». De esta forma, la cándida y juvenil declaración ofreció la pista de un uso colectivo del patrimonio que justifica su pertinencia: la mayoría de la sociedad hace uso de los sitios patrimoniales durante su tiempo libre.

En otras palabras, a menos que uno sea guía de turistas, custodio de un sitio, arqueólogo o profesor a cargo de un grupo, la mayoría de los visitantes entra en contacto con el patrimonio arqueológico —y en particular con los sitios— durante su tiempo «no laboral».

Gracias a este primer paso, nuestra brújula apuntó a considerar dentro del mismo rubro un sitio arqueológico que un parque, un área verde o un espacio deportivo público, que por lo general son propiedad colectiva y en su mayoría mantenidos a través del erario público, administrado por el poder estatal. En tal caso, la misma pregunta ahora ampliada a estos otros espacios puede ayudarnos a construir respuestas más adecuadas y convincentes: «¿Por qué debería conservar un parque público/un espacio deportivo/un sitio patrimonial? ¿De qué me sirve?/¿para qué lo uso?».

En este sentido, la interrogante se torna una metarrespuesta, pues requiere un segundo nivel de explicación dentro de la cadena de justificación epistemológica. Al enunciar «Este tipo de espacios se usan por/le sirven a la ciudadanía durante su reproducción social», nos vemos obligados a ampliar la explicación ahora dirigida hacia lo que es el momento de reproducción social y su inevitable relación con el tiempo libre, concebido

como tiempo no laboral o, en términos marxistas, tiempo no productivo.

Según Bate (1998), dentro de la formación económico-social, el ser social se compone del modo de producción y de reproducción (véase cuadro 1). En el primero ocurre la producción, cambio y distribución, mientras que el segundo abarca el «sistema de relaciones sociales y actividades que median y realizan la reproducción biológica de la especie y la reposición cotidiana de la vida humana» (Bate y Terrazas, 2002: 13). De esta forma, el hombre no solo precisa tiempo para recuperar lo perdido físicamente durante el trabajo, sino también para satisfacer necesidades psicológicas y espirituales:

Durante el día natural de 24 horas un hombre solo puede gastar una cantidad determinada de fuerza vital. [...] durante una parte del día la fuerza debe reposar, dormir, mientras que durante otra parte del día el hombre tiene que satisfacer otras necesidades físicas, alimentarse, asearse, vestirse, etcétera [...]. El hombre necesita tiempo para la satisfacción de necesidades espirituales y sociales, cuya amplitud y número dependen del nivel alcanzado en general por la civilización (Marx, 2004: 278-279).

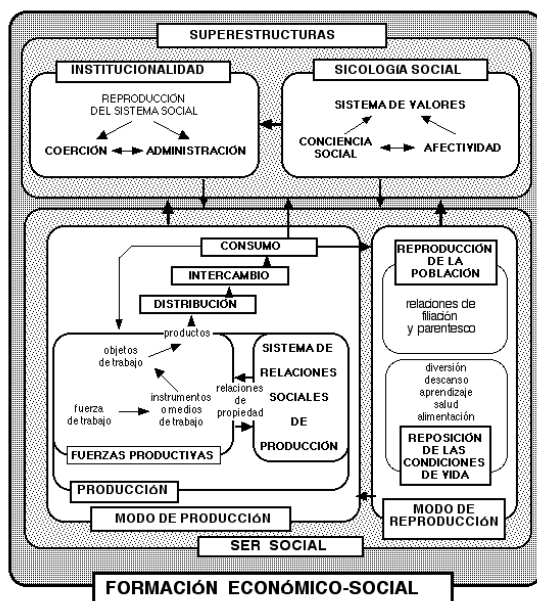


Tabla 1 tomada de Bate (1998: 64). Esquema de la FES. El tiempo libre se encuentra dentro del modo de reproducción del ser social

En el tiempo libre se pueden realizar tanto actividades de intercambio como de consumo, pero nunca de producción o distribución de bienes, que satisfagan alguna necesidad ya sea física o psicológica y que se realicen libre y conscientemente. Debido a ello, es una actividad que se concentra dentro del modo de reproducción del ser social.

Casi inevitablemente, este segundo nivel de explicación sobre lo que hace el hombre durante sus momentos reproductivos y en particular durante su tiempo libre lleva concatenada otra interrogante, quizá la más compleja por responder: ¿qué se debe hacer durante este momento de reproducción?

Si bien las dos primeras preguntas podrían resolverse por casi cualquier sociedad distinta en espacio e incluso en tiempo con un significativo grado de similitud, esta tercera pregunta ha gozado a lo largo del tiempo, y en particular desde el siglo XIX, de un amplio rango de respuestas. No es gratuito que el mismo Marx (1978) se haya ocupado en parte del tema y que llegara a declarar, por ejemplo, que una sociedad es realmente rica cuando, en vez de trabajar doce horas, trabaja seis.

La lucha por el tiempo libre. Conflicto de ideologías, colisión de intelectuales orgánicos

Desde la perspectiva gramsciana, cada uno de nosotros se conduce en sociedad de acuerdo a complejas concepciones del mundo, que seguimos algunas veces de forma inconsciente. Cuando estas concepciones son compartidas por un mismo grupo social y la formalizan sus correspondientes intelectuales orgánicos, deviene en ideología (Gramsci, 1981). Desde este supuesto, sostenemos que la respuesta a qué debe hacer el hombre en su momento de reproducción y, en particular, durante su tiempo libre está permeada por la ideología de cada grupo social en un momento histórico particular. Más aún, la respuesta se encuentra concatenada al concepto de su contraparte el trabajo, el concepto de hombre que se tenga e, incluso, la razón de ser de la vida humana.

Por ello, el tema dista mucho de resolverse de manera simple, ya que requiere sumergirnos en cuestiones filosófico-antropológicas e históricas. Para este trabajo partiremos de lo ocurrido a finales del siglo XVIII. En esa época de consolidación del capitalismo, comienza el éxodo rural a las grandes ciudades, lo que generó una sobre demanda laboral por parte de los campesinos, que solo contaban con su fuerza de trabajo. En su

eterna codicia, los dueños de los medios de producción lograron contratos en los que la jornada se extendía hasta las veinticuatro horas del día. Como reacción, ocurre un importante fenómeno social tanto en Europa como en Norteamérica: la lucha obrera que reclamaba la reducción de la jornada laboral (Marx, 2004; Bauman, 2008).

Concomitante a la lucha física, sobreviene el debate ideológico entre intelectuales orgánicos de cada grupo social. Por un lado, estaban aquellos que se oponían a la reducción de la jornada laboral, enarbolando la visión católica y protestante de corte laborista que consideraba el trabajo como el valor fundamental de la sociedad. Estos «profetas de la desventura», como los llama Toti (1975), advertían que la holganza llevaría irremediablemente al «alcoholismo y la ruina».

Por otra parte, los argumentos a favor inicialmente se centraron en la necesidad de reponer la fuerza perdida durante el trabajo. Sin embargo, después se amplió la demanda, pidiendo no solo tiempo para la recuperación física, sino también libertad concebida como el derecho de elegir voluntariamente la actividad a realizar.

Ríos de sangre y de tinta discurren por todo el siglo XIX movidos por el tema, donde algunas veces triunfan los primeros y otras los segundos. A inicios del siglo XX se logra por fin la reducción de la jornada a ocho horas, contando además con periodos vacacionales, con lo que florecen actividades recreativas, deportivas, turísticas y artísticas que antes estaban vedadas para la mayoría.

Distintas posturas en torno al contenido del tiempo libre

Una vez que se logró la reducción de la jornada laboral, el tema no se agotó: se debía responder ahora a un «y ahora ¿qué hacemos con lo ganado?». Resultaba claro que los «profetas de las desventuras» no habían acertado, no sobrevino el apocalipsis, la sociedad no se arrojó a los brazos del vicio y la depravación; pero tampoco ocurrió lo contrario: «¿Se han visto, con esta extensión de los ocios, afluir bruscamente hacia las bibliotecas, los museos, los conciertos, estas multitudes de trabajadores, liberados del abusivo ascendiente del trabajo en su vida?» (Arents, 1971: 183).

Fue tarea del siglo XX determinar qué hacer con el tiempo libre, cuestión que se encuentra lejana de lograr una conclusión definitiva. Proponemos al lector un sucinto esquema sobre las distintas respuestas que hemos encontrado, aclarando que

ningún texto fue impositivo o reduccionista y que han sido esquematizados con fines didácticos:

1. Objetivo: apoyar el momento productivo

- a) Se recomienda utilizar el tiempo para la capacitación laboral
- b) Se recomienda reponer la fuerza perdida durante el trabajo

2. Objetivo: el desarrollo humano como actividad motivada intrínsecamente

- a) Se prefieren las actividades que promuevan la autorrealización del ser humano y la solidaridad social

3. Objetivo: mantener la homeostasis del sistema social

- a) Se prefieren los pasatiempos
- b) Se prefieren las actividades en las que haya consumo

1. EL TIEMPO LIBRE COMO APOYO DEL TRABAJO. Heredero de la tradición católica y protestante, fue el argumento que logró las primeras victorias obreras, ya que se pudo demostrar que la producción mejoraba si los trabajadores gozaban de algunos descansos. En las negociaciones con los patrones, se argumentó que ese tiempo libre sería utilizado para la capacitación laboral: «Hay que preservar al trabajador de la falsa idea de que el hombre trabaja para gozar del tiempo libre, mientras en realidad tiene el tiempo libre para hacerse física y espiritualmente más apto para el trabajo» (Pío XII, citado en Toti, 1975: 267).

En este mismo rubro se encuentra la idea de que el tiempo libre debe usarse para descansar y reponer las fuerzas perdidas durante el trabajo. En particular ante el trabajo alienado es preciso recuperar la humanidad y todo lo que durante el trabajo se nos arrebata, para, claro, regresar con nuevos bríos al lunes siguiente: «[...] las actividades de esparcimiento deberían permitir al hombre encontrarse a sí mismo y experimentar con las potencialidades reprimidas en la vida laboral. El ocio debería permitir al hombre todo aquello que el trabajo le prohíbe» (Sue, 1995: 41).

2. EL TIEMPO LIBRE COMO MOMENTO PARA LA AUTORREALIZACIÓN HUMANA. Si leemos con detenimiento los escritos de Marx, podemos identificar que esta era su apuesta para el tiempo libre. En general son actividades autotéticas cuyos bene-

ficios, más allá de lo económico, van dirigidos a la salud y la felicidad.

Frente a lo que podría parecer, para Marx el trabajo no era la determinante de la vida humana, y se dedicó a develar que detrás de las jornadas laborales inhumanas se encontraba el perverso concepto de que el patrón se concebía como dueño de la vida del trabajador: «El tiempo durante el cual trabaja el obrero es el tiempo durante el cual el capitalista consume la fuerza de trabajo que ha adquirido. Si el obrero consume para sí mismo el tiempo a su disposición, roba al capitalista» (Marx, 2004: 280). Debido a ello, se creó una ideología que rechazaba toda actividad que no tuviera que ver con el trabajo, ante lo cual el marxismo se declara en contra, y propone que el tiempo libre es igual o más importante que el trabajo:

Lo que Marx llamaba el *general intellect*, es decir, ese conjunto de competencias y capacidades más comunes —capacidad de interpretar, de autoorganizarse, de comunicar, de imaginar, de anticipar, de tratar lo imprevisto, etc.— que no se aprende ni se enseña en las escuelas, los centros de formación o las empresas. Más bien se aprende y se desarrolla por la práctica cotidiana en los barrios, los cafés, los grupos de discusión, los teatros, los estadios, las lecturas, los clubes de judo, las relaciones amorosas, etc., es decir, en cualquier lugar donde los individuos en su tiempo disponible se producen y producen el universo de interacciones comunicacionales que tejen la cultura de lo cotidiano (Gorz, 1998: 433).

Así concebido, el tiempo libre debería ser un momento de disfrute, en el que el hombre desarrolle sus facultades personales y pueda reforzar los lazos colectivos: «Tiempo para la educación humana, para el desenvolvimiento intelectual, para el desempeño de funciones sociales, para el trato social, para el libre juego de las fuerzas vitales físicas y espirituales» (Marx, 2004: 319).

3. EL TIEMPO LIBRE COMO APOYO PARA EL MANTENIMIENTO DEL SISTEMA SOCIAL. En su primera versión parece responder a los «profetas de la desventura», al concebirlo como engorroso privilegio o espacio vacío entre dos tiempos laborales. De esta forma aparecen los pasatiempos, o más bien matatiempos, que mantienen al ser humano lejos de tentaciones y vicios: «Cuando coinciden adolescentes con mucho tiempo libre, el riesgo

de consumir drogas, sobre todo alcohol, aumenta [...]. Consideramos de suma importancia que los padres inscriban a sus hijos adolescentes en algún taller de verano, porque el ocio siempre ha sido un factor de riesgo para las adicciones» (Fernández, en Sánchez, 2011: p. C2).

Declaraba así la directora de los Centros de Integración Juvenil del Gobierno Federal mexicano en el verano del 2011, Carmen Fernández Cáceres, agregando que «La idea es ofrecerles algo interesante y entretenido para matar el tiempo libre, pues creemos que deben tener bien ocupado su tiempo para no dejarles el camino libre que muchas veces los lleva a caer en adicciones».

En su segunda adscripción, el tiempo libre se considera como un momento donde se debe privilegiar el consumo. Le debemos a uno de los padres del capitalismo moderno, Henry Ford, su introducción en la escena. Ford descubre que puede obtener ganancias del tiempo libre, ya que es el momento de consumo de sus obreros, por lo que aprovecha para venderles los productos que necesitaban (Toti, 1975).

Su iniciativa dio tan buenos resultados que provocó una reformulación ideológica en el capitalismo para adaptarse a la nueva situación social de la emergencia del tiempo libre. A diferencia de la antigua moral capitalista decimonónica, que promulgaba «la ganancia, el trabajo, el ahorro y la sobriedad» (Marx, 1970: 15), ahora el consumo se desembarazaba de la carga negativa y se considera la responsable de la salud del sistema económico: «La esperanza [...] de que las cosas se reanimen se basa en que los consumidores vuelvan a cumplir con su deber: que otra vez quieran comprar, comprar mucho y comprar más» (Bauman, 2008: 48).

El consumismo invadió el área del tiempo libre y en particular una de muy reciente factura, en vista de que aparece como ganancia de la reducción de la jornada laboral a inicios del siglo xx: el turismo de masas.

Consumo, hedonismo y escape de la realidad: tendencia del turismo en el siglo xxi

Si retornamos a nuestra definición original de actividades de tiempo libre y nos concentramos en la figura del turista, podemos establecer que el turismo es una actividad más dentro del gran conjunto de lo que se puede hacer durante el tiempo libre. Por ello, lo que debe ocurrir durante una visita turística también se permea por alguna de las ideologías antes mencionadas.

El consumismo en particular ha mostrado llevarse bastante bien con la actividad turística. Ahora es preciso contar con equipo especializado para muchas de las actividades turísticas; surgen asesores para programar viajes «taylorizados»: se debe visitar la mayor cantidad de lugares en el menor tiempo posible, con horarios rígidos pero «productivos» (Jáuregui, Egea y De la Puerta, 1998). Muchos países han cifrado sus esperanzas en la derrama económica que proviene del consumo turístico y desafortunadamente en algunos casos no se han tentado el corazón para depredar y falsificar el patrimonio natural e histórico. Incluso han puesto en riesgo a su población, con tal de promover y mantener la afluencia de vacacionistas (Honey, 1999).

Como bien ha señalado Bauman (2008), el sistema económico debe garantizar que el consumo ocurra de manera consuetudinaria y, cuanto más iterativo, mejor, por lo que se vale de promover satisfacciones efímeras ante las necesidades humanas. En el caso del turismo, su éxito es medido por la cantidad e intensidad de las vivencias experimentadas. No resulta gratuito que los destinos más exitosos sean los de las cuatro eses por su traducción al inglés: sol, mar, arena y sexo.

En esta misión, la publicidad ha sido un fiel aliado; así, por ejemplo, el lema del Turismo en México durante el 2011 fue «Vive México», y en lo que toca al patrimonio arqueológico, en algunos carteles se observaba el estereotipo del aventurero, joven, audaz, sobre un edificio prehispánico observando maravillado la vista desde las alturas.

La promesa de la felicidad detrás del consumo ha sido demostrada como falaz por varios sociólogos. Para Aparicio, la felicidad no guarda una relación directa con el consumo; en realidad, tiene que ver con la relación exponencial entre las aspiraciones y los medios de consumo. Se logra cierto grado de felicidad cuando las aspiraciones del consumo son iguales o menores a los medios reales con los que cuenta el individuo para consumir; sin embargo, «un incremento en el ingreso provee inicialmente satisfacción, pero después de un tiempo el individuo se acostumbra y ya no resulta más feliz que antes» (Aparicio, 2009: 137).

Si seguimos el razonamiento de Aparicio, a mayor necesidad de consumo es preciso contar con más medios para consumir, lo que irremediablemente conduce a la paradoja: es necesario entonces aumentar la jornada laboral —incluso buscarse un segundo trabajo— para poder conseguir

los medios suficientes que permitan continuar con el insaciable y exponencial estilo de vida consumista durante el tiempo libre.

Nos interesa señalar una última característica del turismo concebido como una actividad del tiempo libre. Algunas ideologías consideran que debe utilizarse para que el individuo se reponga de la alienación laboral; por lo cual se vuelve un tiempo de escape de la tortura del trabajo y la cotidianidad. En este caso, el turismo ha mostrado cuán ampliamente puede satisfacer esta necesidad. No es gratuito que el primer periodo vacacional en Francia en 1936 resultara un éxodo rumbo a la campiña, el cual se repite hasta la fecha en el resto del mundo durante estas temporadas. Tampoco es gratuito que en su mayoría los sitios arqueológicos e históricos sean promovidos como lugares «mágicos» que conducen a «otra realidad» y que muchas veces se encuentran inmersos en contextos exóticos como selvas o desiertos, totalmente contrarios a la cotidianidad citadina.

El disfrute en los sitios patrimoniales: aprendizaje y juego como actividades de flujo

A pesar de que triunfó el bando que propugnaba la reducción de la jornada laboral, las distintas ideologías a favor o en contra del tiempo libre no murieron y se puede observar que en nuestras sociedades posmodernas conviven en la práctica social. Sin embargo, también es justo señalar que algunas tienen más influencia que otras, como las que proponen utilizar el tiempo libre para el consumo o para escapar de la opresión laboral.

Si seguimos nuestro argumento y consideramos que el uso de los sitios patrimoniales por la sociedad civil ocurre durante el tiempo libre, entonces sabremos que nos encontramos en franca competencia con otros lugares de índole similar como cines, parques de diversiones o centros comerciales ¿Tendremos ventaja entonces ofreciendo escapes de la realidad, consumo, pasatiempos o cualificaciones laborales?

No basta con la mera presencia física en un sitio patrimonial para saber cuál es la expectativa del visitante, cualquiera de los cinco contenidos del tiempo libre son posibles de realizarse en estos lugares, aunque no todos son deseables. Incluso las administraciones de los sitios patrimoniales fomentan o privilegian —algunas veces de manera inconsciente— alguno de ellos. Para darnos una idea de cuál es nuestro propio contenido «favorito» del tiempo libre —y por ende, la

ideología— que nos rige, bástenos imaginar qué es lo que idealmente uno mismo haría en uno de estos sitios; o mejor aún, qué le gustaría que hiciera un grupo de niños en él.

En nuestro caso, consideramos imprescindible desarrollar el potencial de los sitios patrimoniales como lugares donde el individuo pueda lograr la autorrealización durante su tiempo libre. Sin traicionar la vocación de nuestros sitios, consideramos que es posible lograrlo ofreciéndole a nuestra ciudadanía aprendizaje, concebido este como una experiencia que «desarrolla y expande al ser, permitiéndole descubrir aspectos de sí mismo que eran desconocidos. Así, la experiencia de aprendizaje implica a la persona por entero, no solo sus facultades intelectuales, sino también las sensoriales y las emocionales» (Csikszentmihalyi y Hermanson, 1995: 67).

Quienes hemos sufrido los embates de la educación «tradicional» a primera vista podríamos argumentar que el aprendizaje dista mucho de ser una actividad de goce, lo que entraría en contradicción con nuestra propuesta de que durante el tiempo libre se espera encontrar disfrute. El psicólogo húngaro Mihály Csikszentmihalyi se ha enfocado en estudiar aquellas actividades que tienen que ver con la creatividad y la concentración, que desembocan en estados óptimos de la conciencia asociados con la «felicidad». Csikszentmihalyi ha bautizado estos estados como *flow*, en inglés, traducido como *flujo de conciencia* o simplemente *flujo*. El flujo ocurre particularmente al realizar actividades intrínsecamente redituables, es decir, que no precisan recompensas externas, como los deportes, los juegos o las actividades artísticas.

Cuando el individuo puede expresarse libremente, hace lo que le interesa y está motivado intrínsecamente puede ocurrir la actividad de flujo. Para ello se requieren tres condiciones: que existan objetivos claros y reglas apropiadas en la actividad, que haya retroalimentación inmediata que proporcione seguridad de que se realiza correctamente y que exista un equilibrio, siempre exponencial, entre las habilidades y los desafíos.

En 1995 redacta un artículo con Hermanson en el que indica que el aprendizaje puede ser una actividad de flujo. El deseo de aprender es una cualidad inherente al ser humano, casi instintiva y al momento en que se procesa la información se produce cierto grado de placer. El reto es, de acuerdo a los autores, transformar al aprendizaje en una actividad intrínseca, en la que no se transforme

en un accesorio para obtener un grado, evitar un castigo u obtener prestigio social.

Con la propuesta de Csikszentmihalyi y Hermanson en mente, proponemos que es posible alcanzar un alto grado de disfrute en los sitios patrimoniales en vista de que en éstos el aprendizaje se puede volver una actividad intrínsecamente redituable. Con ello nos podríamos colocar en un puesto digno en la competencia con otros sitios del tiempo libre sin comprometer la labor educativa, que en este momento se vuelve nuestra mejor arma.

Una forma de lograrlo es planeando actividades lúdicas en los sitios patrimoniales para combinar aprendizaje y disfrute, con el formato de visitas, concebidas así: «Su principal objetivo es acercar los contenidos básicos de la exposición mediante el juego [...]. En la visita lúdica, el usuario es invitado a recorrer los espacios del museo o del espacio patrimonial utilizando pequeños juegos de pistas y enigmas que le permitirán ir descubriendo parte de los contenidos de la exposición» (Serrat, 2005: 161).

Pierda cuidado el lector si al momento de leer el término *juego* se le vinieron a la mente las lamentables experiencias de los parques de diversiones temáticos que han demostrado una voraz codicia. Si atendemos a que los centros del tiempo libre comulgan con una o varias de las cinco ideologías antes expuestas, podemos comprender que el proponer jugar en los sitios patrimoniales no lleva irremediablemente a convertirlos en centros mercantilistas estilo Disneylandia.

Tenemos muy en mente que la definición misma de *museo*, extensiva a los demás sitios patrimoniales, aclara puntualmente que se trata de lugares de disfrute y aprendizaje *sin* fines de lucro (Icom, 2006). Por ello, el consumo no debe ser el objetivo esencial de un sitio patrimonial, no es importante que no se genere un plusproducto de sus actividades. Gándara (1999) ya ha advertido que si prevalece el aspecto mercantil se pone en grave riesgo la conservación del patrimonio.

Por otro lado, pensar que jugar implica falta de seriedad y respeto por el patrimonio podría deberse a dos situaciones: que se tenga una ideología negativa respecto al tiempo libre y, por extensión, a los juegos durante este, considerados como «pérdida de tiempo»; o que se considere que el aprendizaje únicamente se da en el ámbito formal, por lo que juego y educación son incompatibles.

Los juegos, como una herramienta, pueden ser utilizados con distintos fines: escapar de la

realidad, aprender, convivir, disfrutar. El mismo Csikszentmihalyi (1997) advierte que, junto con la violencia, el sexo desordenado y las drogas, ciertos juegos pueden proveer placer sin requerir mucho esfuerzo, por lo que son altamente adictivos pero poco redituables en términos de autorrealización personal.

Sin embargo, también pueden ser actividades intrínsecamente redituables, lo que puede ayudarnos al momento de buscar que el aprendizaje se vuelva autotético. Los juegos pueden hacer mas dinámica e interesante la visita, enganchar al visitante y llevarlo de la contemplación a la acción.

¿Se puede jugar en los sitios patrimoniales?

Es posible que la idea de jugar en el museo resulte para algunos un tema cercano al sacrilegio y la pregunta que encabeza este trabajo podría encontrar una inmediata negativa. Sin embargo, confiamos en que después de haber mostrado que lo que ocurre dentro de un sitio patrimonial tiene que ver en gran parte con la ideología detrás de los contenidos del tiempo libre, el lector pueda considerar que existe un amplio rango de posibilidades de lo que es deseable que ocurra al contacto con el patrimonio.

De la reflexión sobre este asunto hallaremos ideas que sugerirán en parte cuál es la utilidad del patrimonio, lo que a la vez generará respuestas claras y honestas a las inquietudes de la ciudadanía sobre las razones por las cuales esforzarse por preservar el patrimonio. A sabiendas de las irreparables y lamentables consecuencias de manejar beneficios económicos como un valor primordial del patrimonio, el reto de este nuevo siglo es buscar respuestas alternativas sobre su beneficio social.

Al concebir los sitios patrimoniales como lugares del tiempo libre, proponemos al lector que construya propuestas sobre cuál sería la razón para sostener socialmente espacios similares, como un parque público, por ejemplo. En este caso, el reto aumenta, ya que la promesa del beneficio económico aparece distante, requiriendo un mayor esfuerzo a la hora de argumentar explicaciones que incluso pueden llegar hasta las razones de ser del hombre y la vida humana. El ejercicio culminaría trasladando la misma cadena argumentativa a los sitios patrimoniales y observar qué tanto encaja y podría resultar efectiva en tanto que convenza a la ciudadanía de la importancia del patrimonio, además de mostrar cuál es la propia perspectiva sobre

lo que nosotros mismos esperamos que los demás realicen a la hora de visitar los sitios patrimoniales a nuestro cargo.

No debemos olvidar que como científicos sociales estamos interviniendo, modelando y marcando la dinámica de la colectividad al momento mismo de realizar nuestra labor. Por ello, somos responsables no solo de la conservación del patrimonio, sino también del rumbo que siga la sociedad y está en nuestras manos la posibilidad de transformarla si es que la mirada al frente advierte que, de seguir la misma dirección, los resultados no serán halagadores.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, A. (2009): «Felicidad y aspiraciones crecientes de consumo en la sociedad postmoderna», *Revista Mexicana de Sociología*, año 71 (1), pp. 131-157.
- ARENTS, P. (1971): «Ocios y educación permanente», en J. Dumazedier (coord.): *Ocio y sociedad de clases*, Barcelona: Fontanella, pp. 183-194.
- BATE, L. F. (1998): *El proceso de investigación en arqueología*, Barcelona: Crítica.
- y A. TERRAZAS (2002): «Sobre el modo de reproducción en las sociedades pretribales», *Revista Atlántica de Prehistoria y Arqueología Social*, núm. 5, pp. 11-41.
- BAUMAN, Z. (2008): *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona: Gedisa.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1997): «Happiness and Creativity. Going with the flow», *The Futurist*, septiembre-octubre, pp. 8-12.
- y K. HERMANSON (1995): «Intrinsic Motivation in Museums: Why does one want to learn?», *Museum News*, núm. 74, pp. 67-77.
- GÁNDARA, M. (1999): «La protección del patrimonio arqueológico, nuevos actores, nuevas condiciones, nueva visión», *Cuicuilco*, nueva época, núm. 16, pp. 271-285.
- GORZ, A. (1998): «Epílogo», en J. Jáuregui y otros: *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona: Paidós, pp. 433-436.
- GRAMSCI, A. (1981): *Cuadernos de la cárcel*, t. 2, México: Ediciones Era.
- HONEY, M. (1999): *Ecotourism and Sustainable Development. Who owns paradise?*, Washington: Island Press.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM) (2006): *Código de deontología*, revisado marzo del 2010, [en línea] <<http://icom.museum>>.
- JÁUREGUI, R., F. EGEA y J. DE LA PUERTA (1998): *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona: Paidós.
- MARX, K. (1970): «Manuscritos económico filosóficos», en E. Fromm: *Marx y su concepto de hombre*, México: FCE.
- (1978): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, (Grundrisse)*, Madrid: Siglo XXI.
- (2004): *El capital*, 3 vols., México: FCE.
- SÁNCHEZ, C. (2011): «Verano: entre redes sociales y videojuegos», *El Universal* (México), 31-07-2011, [en línea] <www.eluniversal.com.mx/ciudad/107329.html>. [Consulta: 17-01-2012.]
- SERRAT, N. (2005): «Acciones didácticas y de difusión en museos y centros de interpretación», en J. Santacana y N. Serrat (coords.): *Museografía didáctica*, Barcelona: Ariel, pp. 103-206.
- SUE, R. (1995): *El ocio*, México: FCE.
- TOTI, G. (1975): *Tiempo libre y explotación capitalista*, México: Ediciones de Cultura Popular.

Approach to the general problems of the cultural heritage in urban contexts

Aproximación a los problemas generales del patrimonio cultural en contextos urbanos

IRINA GREVTSOVA

Universidad de Barcelona, Campus Mundet, paseo de la Vall d'Hebrón, 171, 08035 Barcelona
irina.grevtsova.bcn@gmail.com

Recibido: 20-04-2012. Aceptado: 15-07-2012

ABSTRACT. The safeguarding of urban areas in historic towns is an emerging trend in many cities in Western Europe. The planning process of urban conservation includes protection, conservation, design and enhancement activities based on the multidisciplinary studies in which many specialists are involved. The town planning balances between two types of treatment of historic areas - architectural interventions and musealization of heritage sites. The main objective of this paper is to identify the main principles of each strategy and define their impact on the whole planning process. Gradually, the article presents the main terms and principles used for urban planning and protection of historic heritage. Finally it identifies the principal problems and issues faced by professionals working in this area.

KEYWORDS: interventions in historic towns, safeguard of urban areas, urban heritage, accessibility, heritage interpretation

RESUMEN. La protección de las zonas urbanas en las ciudades históricas es una tendencia emergente de muchas ciudades en Europa occidental. El proceso de planificación de la conservación urbana incluye las actividades de protección, conservación, diseño y difusión basado en los estudios multidisciplinarios en los que muchos especialistas están involucrados. La planificación de la ciudad se balancea entre los dos tipos de tratamiento de los conjuntos históricos: la intervención arquitectónica y la musealización del patrimonio in situ.

El objetivo principal de este artículo es identificar los principios fundamentales de cada estrategia y definir su impacto en todo el proceso de planificación. Gradualmente, el artículo presenta los principales términos y principios que se utilizan para las intervenciones urbanas y la conservación del patrimonio histórico urbano. Finalmente, se identifican las principales cuestiones y problemas a los cuales se enfrentan los profesionales que trabajan en esta área.

PALABRAS CLAVE: intervenciones en ciudades históricas, protección de áreas urbanas, patrimonio urbano, accesibilidad, interpretación del patrimonio.

Introduction

In the second half of the xx century, many historic urban centers presented vast degradation areas. The increasing number of immigrants who occupied the urban areas led to the further destruction of buildings and urban environment. The fact that the

majority of historic and cultural monuments were located in these areas aggravated the situation and caused major concern about the historic urban elements.

Under these circumstances the international heritage community began to react and since then many international heritage conventions have been



Fig. 1. Two photos illustrating the contrast that can be observed between the rehabilitated Gothic district and the immigrants area in Raval (Barcelona)

organized and principles and guidelines have been set up. In this context a serial of documents beginning with the 1931 *Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments*, through *The 1964 Venice Charter*, *The Washington Charter on the Conservation of Historic Towns and Areas* and finishing with the recently proposed *Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas* have been approved. These documents are aimed at regulating and establishing the main principles of the conservation and of safeguard of the historic urban areas.

The status of historic buildings, the basic principles of conservation and the basic directions of development of city districts were fixed in the regulations adopted by the *Washington Charter on the Conservation of Historic Towns and Areas*. This document emphasizes the need for protection of historic urban areas and their integration into urban development and dynamization. Also, it points out the importance of comprehensive preliminary research. The historic buildings and architectural ensembles in the present condition should be included in the development of security plans. At the same time, the new way of planning takes into account the construction of new infrastructures, necessary for the city growth, and its adaptation to the conditions of historic developments.

These principles were updated by the recently published text *The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*, adopted by the 17th Icomos General Assembly in November 2011. This document introduces and de-

finies new socioeconomic factors caused by the fast growing changes affecting the historic towns. It emphasizes the importance of «heritage as an essential resource, as part of the urban ecosystem», and it gives more attention to the safeguard actions of urban heritage elements and environments.

A new understanding of urban space in architectural planning

As we said before, in the second half of the xx century, many historic urban centers presented vast deserted areas. This condition complicated the task of their protection. Simple preservation of buildings and architectural ensembles could lead to their complete isolation and further degradation. Therefore the priority in the new urban planning was the rehabilitation of the historic areas and the improvement of the quality of the historic centers in order to make them attractive for habitation (fig. 1). Thanks to this strategy, the local residents of the cities settled the historic center and became conservators of their cultural heritage.

The historic areas also have become centers of commercial and social life of cities and at the same time have begun to create all necessary conditions to attract tourism (fig. 2). In modern cities, monumental and architectural heritage are being regarded as the main object of dynamization and attraction of economic resources. This feature determines the new urban planning, which has become an integral part of policy development of historic areas.

In the architectural design, these characteristics are causing the introduction of new terms and determining new standards for urban development. An important emphasis is being placed on design of multi-functional public spaces that should be shared, free accessed, open and collective. At the same time, the key word to describe the singular specificity of the new urban environment is the



notion *accessibility*, which means the creation of public spaces that can be used by any public. *Accessibility* in this sense is synonymous of high quality urban environment (fig. 3). In other words, the design of the accessible space should take into consideration the characteristics and features of all people, including people with disabilities.

In addition, the architectural planning and interventions also include a wide range of questions starting with a detailed design of small architectural elements and finishing with urban planning of large environments. The main contents of urban planning involve the design of street paving, street furniture and architectural elements, as well as the planning of recreation and transit areas. One of the basic solutions for the improvement of the historic centers of cities is the separation of pedestrian and vehicles traffics, aimed to improve the quality of urban space. The architectural planning



of pedestrian areas creates convenient and easily accessible sites without interfering barriers, open spaces for recreation and cultural well-designed environment. This method opens the possibility for more direct acquaintance of a visitor with the cultural monuments and more careful preservation (fig. 4). Moreover this conceptual approach makes the cities more human, making the citizen and his needs its main actor.

City as a large depository of cultural heritage

The historic monuments and urban elements obtained the heritage value not so many years ago. Throughout the history of cities and the evolution of urban spaces under cultural, social and political circumstances, the perception of buildings and architectural ensembles has been constantly changing. Urban buildings got through from simple objects of contemplation and documental source in



☉☉ Fig. 2. The urban streets of historic areas are characterized by stormy commercial activities and filled with tourists

☉☉ Fig. 3. However public spaces in historic urban areas don't always remain it free access. The dynamic public activities generate the need to protect the playground area with fence that divides a public square into two spaces: for public and private use. Square Villa de Madrid, Gothic district, Barcelona

☉ Fig. 4. Open pedestrian areas are comfortable for discovering the medieval heritage, Gothic area, Barcelona

☉ Fig. 5. Interpretative sign located in a medieval area, Barcelona



All cities, almost without exception, have its own memorial sites and cultural heritage. Therefore the preservation and safeguard of historic urban areas have a widespread application and have affected not only the largest metropolitan areas, but also small settlements with its local heritage.

The historic context presents complex structures including different kinds of urban patterns and also human factors that are constantly in a process of continuous evolution and change. The *Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas* establishes the main elements normally composing the historic cities and towns.

Historic towns and urban areas are made up of tangible and intangible elements. The tangible elements include, in addition to the urban structure, architectural elements, the landscapes within and around the town, archaeological remains, panoramas, skylines, view lines and landmark sites. Intangible elements include activities, symbolic and historic functions, cultural practices, traditions, memories, and cultural references that constitute the substance of their historic value.

The sustainable development of these areas can be provided by the limit of urban expansion and the safeguard of urban heritage. In this sense, the museum's preservation of historic contexts serves as the main tool in regulating the rapid changes occurring in towns and urban areas. This method of treatment has already been applied in many historic cities and as a consequence some urban areas have transformed into open air museums.

ancient times to historical monuments of great historical and national value after the French Revolution. The modern vision of cultural monuments was formed after the Second World War when the value of all testimonies of the past were recognized worldwide. At present historical buildings and cultural monuments located in historic cities have got its legal protection fixed by official documentation. Most of them have acquired a great significance as heritage objects and are considered as cultural properties. These changes aroused a special interest on historic towns, which set a new value of our cultural heritage —the value of modernity.¹

¹ F. X. Hernández Cardona y J. Santacana Mestre (2009): «Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental», *Hermes. Revista de Museología* (Gijón: Ediciones Trea), núm. 1, pp. 8-20.



Figs. 6, 7, 8. Interpretative signs located in a medieval area Barcelona and Calafell, (Tarragona, Spain)

Thanks to the museum approach, the urban environment acquires new functions. The historic cities become not only depositors of heritage elements, but also places to study, large open air libraries and classrooms with all kind of infrastructures and services which are necessary to give access to urban history. In addition, the historic towns and urban areas become places where we can get excited, enjoy the historic environment, travel to the past and live history. The same streets, monuments tell visitors about its history, its main commemorative and historical events and characters (figs. 5-9). More and more, the city streets, squares and other urban spaces take on the function of orientating visitors in historic patterns and historic environments of cities.

Heritage interpretation: a main tool to explain urban contexts

In many cases the transmission of cultural messages about the heritage elements located in urban contexts is not so easy. In this sense, the challenge of explaining urban heritage sites is solved by *heritage interpretation*.

This notion was firstly defined by Freeman Tilden in his book *Interpretation of our heritage*, which now is a bestseller in the scientific community and a principal source of citation by site interpreters. «Heritage interpretation is an educational activity which aims to reveal meanings and relationships through the use of original objects, by firsthand experience, and by illustrative media, rather than simply to communicate factual information». Such definition was given by Tilden to describe how to

interpret heritage sites. He also describes the six main principals which sum up the basic ideas on heritage sites. Nevertheless, it is important to distinguish between this concept and many others. This concept was firstly introduced in the context of US natural parks and was specifically used to improve public services and open air activities in a natural environment.

Later on, the success of the activities based on the principles of interpretation, the practices and heritage methodology have been distributed and widely applied not only in the US but also in European countries. Since the 1960-70 heritage interpretation has become an important field of investigation for a wide majority of heritage professionals. Over time this has lead this concept to be applied to the cultural heritage and its vast field of activities. These principles have been the basis of creation and development of modern cultural tourism and ecotourism, transforming the cultural property into cultural tourism resources, thus enhancing the value of heritage to the public.

So from the beginning, the heritage interpretation has had different variations in a vast field of cultural and natural heritage sites that has generated the creation of a plural vocabulary of definitions by the professional heritage community. This vocabulary has been incorporated in the legislative and regulative documents and has led to the

● Fig. 9. Interpretative sign. Didactic iconography presenting the historical evolution of the monument. Castle Calafell (Tarragona, Spain)

creation of new tools in heritage management. In spite of all passed conceptual transformations of the original definition of heritage interpretation, the main idea remains the same: effective communication of the significance of cultural heritage sites (fig. 9).

In urban contexts, the notion of heritage interpretation given by the authors Santacana and Cardona is the following «the interpretation means the installation of the necessary connection between cultural monument and the observer».² According to the authors the interpretation is the essential instrument to value the urban heritage. The same authors continue with this term and define three principles of a new museum presentation in European cities. The second concept is based on the philosophy of contemporary art that concludes that any object can be musealised in open urban space and exposed to the public. The third concept refers to the task of all modern museums in open air contexts and defines them as institutions to produce knowledge. And the last statement defines the heritage sites as exhibitors behind which lie invisible and ephemeral stories, the spirit of the places.

In conclusion, the four concepts, in which the museum planning of urban contexts is based, presents an open concept and can be interpreted in various ways. Nowadays, there are no strict rules and regulations that would systematize and limit the museography in urban contexts. The museum presentation can reflect and show as many cultural layers of historic cities as it has. Also, it allows creating a site interpretation by professionals, as well as by citizens. In many cases the latter ones can explain and generate knowledge about urban heritage in a very close and special way.

Conclusion

In this article two aspects of a wide range of questions coming from the safeguarding of urban heritage elements were approached. Urban planning is used for the preparation of urban structure, the design of physical access and for planning environmental design. Heritage professionals normally define the heritage elements to be preserved, set



up museum contents and design the visit basics. In general terms, the urban planning responds to the needs of technical questions. The museum planning has educational functions.

Among other important disciplines that are involved in the planning process it is worth mentioning - territory development, landscape architecture, museology, archeology, anthropology and others.

The multidisciplinary team involved in the rehabilitation of urban areas generates several issues, among which the main problem is the professional methods to be used. In this sense, many discussions originate between architects and museum specialists in terms of intervention and conservation standards in historic areas. Different visions sometimes generate misunderstanding between participants and may slow down the working process. In this context, it is important to establish collaboration and find the balance between necessary interventions and careful safeguard of the cultural heritage.

Another important feature which should be taken into account during the urban and museum planning is the local community who lives in historic areas. This characteristic distinguishes the

² Ibidem.

urban heritage from the other categories of open-air cultural heritage. The treatment of this type of heritage is very different from archeological sites or industrial areas, where the environment is usually defined and separate from the residential use. It influences the planning process on all levels. So the tasks to preserve and manage the urban areas should be developed from a perspective taking into account the needs and interests of the local community.

BIBLIOGRAPHY

- Accesibilidad y patrimonio: yacimientos arqueológicos, cascos históricos, jardines y monumentos*. Actas, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1983.
- BECK, L., & T. CABLE (1998): *The interpretation for the 21st century, fifteen guiding principles for interpreting nature and culture*, 2nd ed.
- BELLIDO, M.^a L. (2008): *Difusión del patrimonio cultural y nuevas tecnologías*, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- CALAF MASACHS, R. (2009): *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudio de casos*, Gijón: Ediciones Trea.
- Carta internacional para la conservación de poblaciones y áreas urbanas históricas*, adoptada por Asamblea General del Icomos (1987), <www.international.icomos.org/charters/towns_sp.pdf> [Retrieved: 15-03-2012.]
- COMA QUINTANA, L., & J. SANTACANA MESTRE (2010): *Ciudad educadora y patrimonio*. Cookbook of heritage, Gijón: Ediciones Trea.
- DIPUTACIÓ DE BARCELONA (2008): *Ciudades en (re) construcción. Necesidades sociales, mejora de barrios y nuevos instrumentos de transformación urbana*, Barcelona.
- FREEMAN, T. (1977): *Interpreting our heritage*, University of North Carolina Press.
- GREVTSOVA, I. (2010): *Modeling and interpreting open-air heritage. Case study of the project «The musealization of the Archeological Park of the Castle of Calafell»*, unpublished manuscript.
- GUERRA, R., J. SUREDA & M. Castells Valdivielso (2009): *Interpretación del patrimonio: diseño de programas de ámbito municipal*, Barcelona: UOC.
- HERNÁNDEZ CARDONA, F. X., y J. SANTACANA MESTRE (2009): «Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental», *Hermes. Revista de Museología* (Gijón: Ediciones Trea), núm. 1, pp. 8-20.
- Icomos charter for the interpretation and presentation of cultural heritage site*, adopted by the General Assembly of Icomos (2008), <www.enamecharter.org/downloads/ICOMOS_Interpretation_Charter_EN_10-04-07.pdf>. [Retrieved: 15-03-2012.]
- MORALES, M. J. (2001): *Guía práctica para la interpretación del patrimonio: el arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, 2nd ed., Sevilla: Tragsa.
- SANTACANA MESTRE, J., & F. X. HERNÁNDEZ CARDONA (2006): *Museología crítica*, Gijón: Ediciones Trea.
- SUREDA, J., & C. G. MUNILLA (2004): *Interpretación ambiental y del patrimonio: comunicar, participar, disfrutar. Fundamentos y marco conceptual de la interpretación*, 3rd ed., Barcelona: UOC.
- The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*, adopted by the 17th Icomos General Assembly (2011), <www.international.icomos.org/Paris2011/GA2011_CIVVIH_text_EN_FR_final_20120110.pdf>. [Retrieved: 15-03-2012.]

DESDE Y PARA EL MUSEO

Cómo desarrollar programas para públicos cooperando con la comunidad: la experiencia del Museu de Lleida

How to develop public programs to cooperate with the community. The experience of the Museu de Lleida

MIQUEL SABATÉ NAVARRO

Servicio Educativo del Museu de Lleida. Sant Crist, 1, 25002 Lleida
edu@museudelleva

Recibido: 19-07-2012. Aceptado: 20-08-2012

RESUMEN. Menguada la inyección de dinero público de las instituciones públicas promotoras y migradas las aportaciones de los mecenas y patrocinadores habituales, cabe replantear el sistema de gestión de los museos. Esta transformación debe basarse en la democratización del acceso a la cultura mediante programas para públicos que hagan accesible el patrimonio que conservan los museos, aportando nuevas voces que permitan a la vez lecturas diferentes a las establecidas por la institución. Los responsables de los departamentos de educación y acción cultural, encargados de implementar esta estrategia, deben mediar entre la comunidad y el museo, representan la cadena de transmisión que ha de permitir aportar la energía necesaria para impulsar la institución. A continuación presentamos dos experiencias surgidas de la colaboración con diversos sectores de la sociedad leridana que han decidido implicarse en el desarrollo, impulso y realización de actividades que han ayudado a poner en valor el patrimonio que conserva el Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. De todas las actividades hemos escogido dos que representaron un coste mínimo y que atañen a diferentes temáticas que no se ven reflejadas en la museografía de la colección permanente del museo: la gastronomía y la fauna.

PALABRAS CLAVE: comunidad, cooperación, educación, red social, museo, sostenibilidad, públicos, gastronomía, fauna.

ABSTRACT. Reduced the injection of public money from developers and public institutions migrated input from patrons and sponsors should be rethinking common management system for museums. This transformation must be based on democratic access to culture through public programs for making available the heritage museums preserve, bringing new voices to allow both readings than those established by the institution. The departments responsible for education and cultural action, responsible for implementing this strategy must mediate between the community and the museum, representing the chain of transmission to be enabled to provide the energy needed to drive the institution. Here are two experiences arising from the collaboration with various sectors of Lleida community have decided to involve in the development, promotion and activities that have helped to value the heritage which preserves the Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Of all the activities we have chosen two that accounted for a minimal cost and which relate to various subject areas that are not reflected in the curating of the museum's permanent collection: the cuisine and wildlife.

KEYWORDS: community, cooperation, education, social network, museum, sustainability, publics, gastronomy, wildlife.

Crisis? What crisis? Evocando el título del álbum musical que la legendaria banda *Supertramp* editó en 1976 y que aludía a la entonces denominada *crisis del petróleo*, se inicia un artículo que intenta evitar sumarse a la psicosis colectiva a la que, desde que estalló la famosa «crisis del euro», se viene sumando gran cantidad de gente —entre ellos la comunidad del museo— y que nos deriva a una especie de histeria colectiva que parece no tener fin.

Pero no divaguemos y recurramos a la semántica para buscar una explicación a este tan terrible «palabro» que acuñaron en la antigua Grecia (κρίσις) los mismos que inventaron el término *μουσεῖον* (*museion*). Entre las diferentes acepciones de su definición podemos encontrar consideraciones como «cambio brusco», «mutación importante», «duda de la continuación, modificación o cese», «momento decisivo» o «situación dificultosa o complicada», entre otras.

Queda claro que el vaso se puede ver medio vacío o medio lleno; en este artículo optaremos por la segunda opción, porque de nada sirve lamentarse evocando los años dorados que hemos vivido, en los que la proliferación de museos, centros de arte y centros de interpretación para todos los gustos sembró el territorio español de ruinas o futuras ruinas patrimoniales a las que difícilmente se podrá dar salida. El pastel de las ayudas públicas ha menguado justo en el momento en el que el número de porciones a realizar hace inviable el mantenimiento del sistema de museos tal y como está planteado.

Desaparecida la inyección de dinero público de las instituciones promotoras y migradas las aportaciones de los mecenas y patrocinadores habituales, cabe replantear el sistema de gestión de los museos. En los últimos años se han realizado actuaciones patrimoniales cuestionables, como por ejemplo la licitación del museo esotérico de las Caras de Belmez,¹ la construcción de numerosos centros de interpretación de la batalla del Ebro,²

¹ <http://elpais.com/diario/2011/07/05/sociedad/1309816805_850215.HTML>.

² Con cincuenta y dos municipios, las Tierres del Ebro tienen actualmente sesenta y dos equipamientos culturales, ocho más que en el 2009. La cifra es una evidencia: toca más de uno por pueblo. De estos equipamientos, solo dos están registrados como museos: el Museu del Montsià y el Museu de Ceràmica Popular de l'Ametlla de Mar. El resto son centros de interpretación, salas de exposiciones y colecciones diversas y solo una treintena tienen horarios regulares

El Ayuntamiento proyecta un museo en la nueva 'casa de las caras' de Bélmez de la Moraleda

La Sociedad Española de Investigaciones Parapsicológicas confirma fenómenos paranormales diversos en la casa natal de María Gómez

P. CROS JAÉN

La convocatoria reunió ayer a una multitud de medios de comunicación que deseaban conocer el informe realizado por la Sociedad Española de Investigaciones Parapsicológicas (SEIP) sobre la que ya se conoce como 'la nueva casa de las caras de Bélmez'. Dicho informe corroboró la existencia de 21 nuevos rostros o telepistas en esta casa donde nació y vivió durante 25 años María Gómez. Asimismo, la SEIP confirmó la existencia de fenómenos paranormales diversos como psicofonías o movimientos de objetos. Sin embargo, nada por el momento sobre una posible explicación científica a un fenómeno que lleva en estudio durante 53 años desde que en 1971 aparecieron las primeras caras en la casa donde vivía María Gómez Cámara y que todavía permanece pese a su fallecimiento en febrero del año pasado.

Deterioro

La casa que ahora se encuentra en estudio y que dista unos cien metros de la famosa casa de María Gómez está deshabitada. El presidente de la SEIP, Pedro Amorós, lamentó ayer que la expectación levantada y las casi mil personas que han pasado por la casa hayan arrasado con las 21 telepistas que se habían contabilizado y que ahora se encuentran «muy deterioradas».

Sin embargo, según Amorós, los medios de comunicación pudieron grabar ayer la aparición de un nuevo rostro en el suelo de la cuarta planta de esta vivienda donde había otras tres telepistas nuevas. La solución para intentar recuperar lo perdido es lechar el suelo con cemento y esperar a ver qué ocurre con el riesgo de que los rostros se pierdan por completo.

Interés municipal

El Ayuntamiento de Bélmez de la Moraleda ya mostró cuando falleció María Gómez su deseo de poder comprar su casa para poner en marcha un museo en el que



APARICIÓN. Una de las últimas caras encontradas. RAMÓN L. R.

Seguimiento a las caras

Investigadores: El presidente de la SEIP, Pedro Amorós, indicó ayer que en los próximos meses se seguirán realizando pruebas a la nueva casa con el objeto de lograr más datos sobre este fenómeno que ha sido investigado por científicos de todo el mundo y que sigue, a día de hoy, sin contar con una explicación sobre las causas.

recoger un fenómeno que ha hecho famoso en el mundo entero a este municipio de poco más de 2.000 habitantes enclavado en el corazón de Sierra Mágina. La elevada cantidad de dinero que piden los cinco hijos de María Gómez impidió esta operación. El

teniente alcalde, Donato Hervás, reconoció ayer que la aparición de caras en la casa donde nació María, propiedad de dos sobrinas, resuelve esta posibilidad. De hecho ya se han iniciado las conversaciones y todo apunta a que «hay una predisposición» para llegar a un acuerdo.

De esta forma, el museo de las 'caras de Bélmez' tendría ya una ubicación con el interés suficiente para atraer al público. De hecho, desde el pasado 18 de octubre, más de mil personas han visitado la casa para contemplar de cerca lo que hasta hace algo menos de un mes era propiedad exclusiva del domicilio de María Gómez situado en el número 5 de la calle Rodríguez Acosta.

Fig. 1. Cara de mujer en Belmez de la Moraleda. Fuente: Wikimedia Commons

que ha provocado que la nómina de equipamientos culturales de la región catalana de Terres del Ebre sea insostenible, y a otro nivel, la construcción de museos que han monopolizado la mayoría de los recursos económicos destinados a los museos de un territorio, como es el caso del Museo Guggenheim de Bilbao.

de apertura al público, mientras que el resto están la mayor parte del año cerrados a cal y canto y solo se pueden hacer visitas concertadas. Es el caso del centro de interpretación de las murallas de Tortosa, el centro de interpretación del río Noya, el de la Sénia, o el centro de interpretación de la pesca de Tivenys, por citar solo algunos ejemplos. <www.elpuntavui.cat/17/01/2011/Societat>.



Fig. 2. Fachada del Museo Guggenheim de Bilbao: un gran proyecto si no limitara las posibilidades de otros museos de Euskadi.
Fuente: Wikimedia Commons

Como la lista de actuaciones impropias de una buena planificación y gestión museística en España, contagiadas por el pelotazo de la construcción de los últimos años, sería inacabable, no nos queda otra alternativa que proponer una reconversión del sector de arriba abajo. El objetivo de la construcción de un museo tiene que dejar de ser la medalla del político de turno o la construcción de un edificio patrimonial emblemático que colme las expectativas de las élites culturales del lugar, para dar paso a un proceso de regeneración del museo basado en la transparencia, que permita hacerlo accesible a toda la sociedad, propiciando la frecuentación y la participación en el mismo y, en consecuencia, haciéndolo sostenible para la comunidad.

Democratizar la cultura para hacerla sostenible

Esta transformación debe basarse en la democratización del acceso a la cultura mediante programas para públicos que hagan accesible el patrimonio que conservan los museos, aportando nuevas voces que permitan a la vez lecturas diferentes a las establecidas por la institución. Los responsables de los departamentos de educación y acción cultural, encargados de poner en marcha esta

estrategia, deben mediar entre la comunidad y el museo: representan la cadena de transmisión que ha de permitir aportar la energía necesaria para impulsar la institución.³

Ya que los cambios relacionados con el *hardware* (infraestructura) del museo solo serán accesibles a determinados «museos franquicia»⁴ —que podrán realizar por su naturaleza y apoyo institucional público o privado—, las experiencias y recetas que propone este artículo van destinadas a mejorar nuestro *software* (sistema de gestión).

³ M. Sabaté y R. Gort: *Museo y comunidad: un museo para todos los públicos*, Gijón: Ediciones Trea, 2012, p. 32.

⁴ Durante un desayuno-colquio organizado por la escuela de negocios Esade, Miguel Zugaza, director del Museo del Prado, comentó que hasta hace bien poco la aportación del Estado era del 90 %, pero el presupuesto público ha caído un 24 % por la crisis, así que Zugaza es consciente de la importancia de hacer aumentar ingresos por otras vías: «El patrocinio es una parte muy importante, y tenemos 22.000 amigos del Prado». <www.esade.edu/web/esp/about-esade/today/news>. [Consulta: 18-06-2012.]

Probablemente sean de más utilidad para la inmensa mayoría de museos de ámbito local, que requieren de soluciones útiles, poco costosas y sostenibles en el tiempo.

A continuación presentamos dos experiencias surgidas de la colaboración con diversas entidades de la comunidad de la ciudad de Lleida, que han decidido implicarse en el desarrollo, impulso y realización de actividades que han ayudado a poner en valor el patrimonio que conserva el Museu de Lleida, Diocesa i Comarcal. Este museo, que abrió sus puertas en noviembre del 2007, después de un proceso de génesis de diez años, ha visto notablemente mermadas las aportaciones realizadas por sus patronos, una realidad que dificulta el funcionamiento de la institución y, sobre todo, la realización de exposiciones y actividades que lo hagan atractivo para los visitantes potenciales.

Ante la delicada situación económica que experimenta este museo —extrapolable a muchos de su naturaleza—, la dirección propuso al servicio educativo la organización de actividades que representaran un gasto mínimo para la institución y que además aportaran ingresos para la misma, una fórmula de difícil ejecución. Con el bagaje de la experiencia de los itinerarios educativos elaborados con los escolares y la comunidad educativa, comenzamos a trabajar para hacer extensible a todo tipo de públicos la exitosa experiencia realizada con escolares. De todas las actividades desarrolladas hemos escogido dos que representaron un coste mínimo y que atañen a diferentes temáticas que no se ven reflejadas en la museografía de la colección permanente del museo: la gastronomía y la fauna.

La clave del éxito

Se trata de dos experiencias dirigidas a públicos diversos, originadas en situaciones totalmente diferentes y que han aportado visibilidad al museo entre sectores de la sociedad que han descubierto la institución como un lugar que permite conjugar el ocio y la educación con la preservación del patrimonio, aportando además los tan necesarios ingresos económicos.

El secreto para el éxito de estas iniciativas no reside en el hecho de disponer de un elevado presupuesto para contratar a profesionales especializados en el asunto, ni en la contratación de anuncios en los medios de comunicación, ni en la realización de folletos, carteles o pancartas por parte

del museo, porque no existieron. La receta mágica para su buena acogida ha sido básicamente la filosofía de su planteamiento, experiencias nacidas de la cooperación, en las que todos los actores aportan alguna cosa, sin esperar nada a cambio que no sea el compartir una pasión, haciéndola extensiva a la sociedad. Es importante saber escoger a los actores que nos pueden ayudar a desarrollar un proyecto de estas características, personas que han de ser respetadas por su comunidad por sus capacidades profesionales, pero también por su humanidad y compromiso con las personas. La idea es unir la red consolidada de públicos que ya se identifican con el museo con la red de nuestros colaboradores, consiguiendo indirectamente hacer que descubran el museo y conectarlos a nuestra red de públicos.

Estos condicionantes y la capacidad de la persona que coordina el proyecto para encajar a personas ajenas al museo en la dinámica habitual de los profesionales que en él trabajan es la clave del éxito. Hay que conseguir que los colaboradores se encuentren cómodos, que no tengan la sensación de que interfieren en la institución que los acoge. Este aspecto es muy importante, porque muchos museos aún carecen de la permeabilidad necesaria hacia la sociedad, y no podemos olvidar que la gran mayoría de los museos se sostienen con dinero proveniente de los presupuestos públicos, por lo que de alguna manera han de revertir en el ciudadano.

La gastronomía

Noches Gastronómicas del Museu de Lleida (abril del 2011 y el 2012)

- Un chef de prestigio ya retirado.
- Una maestra de escuela y bloguera gastronómica.
- Un periodista y crítico gastronómico.
- Una cafetería del museo que necesita proyección.
- Una colección de arte que hay que poner en valor.
- Dos personajes históricos (Alfonso Borgia y Leonardo da Vinci) como nexo entre el museo y nuestro público.
- Uso exclusivo de las redes sociales y la Web 2.0 para llevar a cabo la difusión.
- Presupuesto de la actividad: 0 €
- Precio de la actividad: 30 €

Las noches gastronómicas del Museu de Lleida podemos decir que nacen de un hecho casual, concretamente de la lectura de una dedicatoria en un libro de cocina de Josep Lladonosa Giró, cocinero catalán que ha destacado por ser un pionero de la divulgación de la cocina mucho antes de la aparición de los actuales cocineros mediáticos. Con más de 22 títulos publicados y diversos programas de cocina en la década de 1980, fue uno de los precursores de la notoriedad que actualmente han alcanzado grandes cocineros.

La cocina medieval y los Borgia

Hace tres años llegó a manos del servicio educativo del Museu de Lleida (edu@museudelleida) un ejemplar del libro *El gran llibre de la cuina catalana*,⁵ en el que aparecía la siguiente dedicatoria del citado cocinero:

La cocina catalana es una de las más emblemáticas de Occidente. Documentada ya en el siglo xiv y respetada en toda Europa, gracias a la familia de los Borgia y a los dos papas de la misma familia, Calixto III y Alejandro VI. En los estados papales y en la cocina romana se comía en catalán, los dos grandes aficionados a su cocina nativa se hacían llevar a sus cocinas los cocineros catalanes.

La cita no habría tenido trascendencia más allá de la anécdota si no fuera porque en el museo se conservan diversos elementos de indumentaria litúrgica que los historiadores del arte consideran que pertenecieron a uno de los dos papas citados, concretamente a Alfonso de Borgia, que llegó a ser papa con el nombre Calixto III.

Al leer estas líneas pedimos a la dueña del libro si podía ponernos en contacto con Josep Lladonosa, y así lo hizo. A los pocos días teníamos una conversación ante la dalmática expuesta en el museo, durante la que se comenzó a fraguar la experiencia gastronómica que combina dos patrimonios culturales, el artístico y el gastronómico. Durante la conversación con el chef, este explicó que tenía un cierto desencanto con su tierra de origen, habiéndose ofrecido repetidamente a las autoridades para realizar algún proyecto sin recibir respuesta. Su ilusión era poder revertir el patrimonio

⁵ J. Lladonosa: *El gran llibre de la cuina catalana*, Barcelona: Salsa Books, 1991.



Fig. 3. El chef Josep Lladonosa explica la características de la gastronomía medieval (ROSER GORT)

Fig. 4. El chef Lladonosa relata las recetas y su elaboración (LO TALL)

gastronómico no solo material⁶ sino también inmaterial acumulado en su experiencia de más de cinco décadas en los fogones de algunos de los restaurantes más prestigiosos de Europa.

Como Lladonosa había colaborado en Barcelona —donde desarrolló la mayor parte de su trayectoria— con diversos museos, entre ellos el Museu d'Art Modern y el Museu d'Arts Decoratives, se propuso a la dirección del museo la realización de unas noches gastronómicas que relacionaran las colecciones del Museu de Lleida con la historia de la cocina.

⁶ Josep Lladonosa Giró ha sido un gran estudioso de la historia de la cocina. Durante años colaboró con el doctor Rudolf Grewe, matemático, filósofo e historiador germano-catalán, en el estudio de los principales recetarios de cocina de la Antigüedad, especialmente con el *El Libro de Sent Soví*, escrito en el siglo xiv. También realizó en los años ochenta diversos programas de cocina en TVE y TV3, en su empeño por divulgar la cocina catalana.



Una vez aceptada la propuesta, nos reunimos con el Jardí Clos (el café del museo), donde tendrían lugar las cenas, para que colaborase con la iniciativa. El equipo de la cafetería aceptó de buen grado y se sumó rápidamente a la realización del acto. Era una oportunidad única de participar en una experiencia de la que podían aprender de las habilidades de uno de los mejores cocineros catalanes, además de promocionar el establecimiento con una propuesta innovadora.

El chef Lladonosa diseñó un menú⁷ inspirado en platos del recetario medieval pero adaptados a los gustos actuales y, conjuntamente con el técnico del servicio educativo, consensuó una visita guiada de treinta minutos por el ámbito bajomedieval de la colección permanente, que acabaría en la sala de conferencias con una charla del cocinero donde explicaría los principales hábitos y protocolos de los grandes banquetes medievales. Una vez finalizada la charla, todos los participantes se dirigieron a la cafetería para degustar la cena. Cada vez que se servían los diferentes platos, los comen-

sales los degustaban escuchando las explicaciones de Josep Lladonosa. En los postres se inició una tertulia en la que todos los que quisieron pudieron realizar preguntas al maestro.

Un hecho clave para el éxito de las noches gastronómicas fue la implicación en el proyecto de una de las sociedades gastronómicas de la ciudad, Lo Tall (<www.lotall.cat>), que al conocer la propuesta se prestó a hacer difusión entre sus asociados y otras sociedades de la ciudad. Este apoyo contribuyó a que las dos noches programadas obtuvieran el lleno total, superando todas las expectativas y teniendo que ampliar las plazas previstas.

La afición desconocida de Leonardo da Vinci

En la segunda edición de las noches gastronómicas, en abril del 2012, el punto de partida fue un vídeo del cocinero Sergio Fernández,⁸ que realiza un programa de televisión en Canal Cocina. En este vídeo alude a Leonardo da Vinci (LdV) en su vertiente como gastrónomo, evocada en el libro *No-*

⁷ Menú degustación: primer plato: potaje de puerros; segundo plato: cordero adobado; tercer plato: naranjas de Játiva y piment de clareia (vino especiado).

⁸ <www.youtube.com/watch?gl=ES&v=IaqwMwgNQkE>.



Fig. 5. Taller del equipo de Leonardo da Vinci para diseñar el menú de la noche gastronómica (MIQUEL SABATÉ)



Fig. 6. Asistentes a la noche gastronómica de Leonardo da Vinci escuchando las explicaciones de los conductores del acto (ROBERT GORT)

tas de cocina de Leonardo da Vinci,⁹ inspirado en el *Codex Romanoff*.¹⁰ Aunque no se sabe qué hay de verdad y qué parte es invención, el libro sirvió de base para diseñar la experiencia gastronómica.

La idea estaba clara, pero hacía falta darle forma y buscar un encaje con la colección del

⁹S. Routh y J. Routh: *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*, Madrid: Temas de Hoy, 1999.

¹⁰A Leonardo da Vinci se le atribuye la realización de un compendio de recetas, notas de cocina, ideas sueltas y normas protocolarias para seguir en el momento de sentarnos a la mesa. Se supone que este escrito fue redactado por el genio florentino en el año 1490. Según la leyenda, un tal Pasquale Pisapia copió a mano un manuscrito de notas originales de Leonardo da Vinci, depositadas en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, estando actualmente el supuesto códice en manos de una acaudalada familia italiana.

museo, una misión difícil pero no imposible. El hilo conductor fue la faceta de inventor de Leonardo y la aplicación de la tecnología a la cocina; el título de la segunda experiencia sería *Rememorando a Leonardo da Vinci: arte, cocina y tecnología*. Esta vez contaríamos con dos colaboradores externos, Anna Hallado (<<http://annahallado.blogspot.com.es>>), destacada bloguera gastronómica especializada en cocinar con el robot de cocina Thermomix, y Rafa Gimena, periodista gastronómico, conocido como *Como Pomona* (<www.comopomona.com>) y miembro de la sociedad gastronómica Lo Tall. La cafetería del museo adquirió más protagonismo a través de Eugènia Besora, la responsable de la cocina, y de Margot Besora, que participó activamente en la difusión del acto.

En esta segunda edición la metodología para diseñar el menú¹¹ cambió, ya que contó con la participación de todo el equipo mediante la organización de varios talleres en los que se probaron diversos platos inspirados en recetas atribuidas a LdV, con el requisito de que en el proceso de elaboración tuvieran el máximo protagonismo los robots de cocina, nexo de unión con Da Vinci. El objetivo era que todo el equipo participara en el proceso de creación de los platos, para, de esta manera, poder transmitir a todas las facetas del acto la personalidad de los platos escogidos.

En esta ocasión, la visita guiada pretendía dar una visión lo más cercana posible a LdV, intentando humanizar al máximo al genio. Las colecciones del museo de los ámbitos bajomedieval y renacentista se convirtieron en la escenografía para contextualizar el momento histórico y artístico en el que vivió el personaje, plasmando aquellos aspectos menos conocidos y más misteriosos del personaje. A continuación, los participantes se dirigieron a la cafetería del museo para degustar el menú propuesto.

En esta ocasión cabe destacar que la difusión del acto se hizo exclusivamente a través de las redes sociales, ya que todos los miembros del equipo son activos usuarios de Facebook y disponen de blogs con muchos seguidores. Al no disponer de presupuesto para la edición de folletos y cartelería, se decidió crear un blog (<http://leonardodavinciartcuinaitecnologia.blogspot.com.es>) donde progresivamente se iría haciendo difusión de las diferentes fases del proyecto, además de crear diferentes artículos con la finalidad de relacionar a LdV con la gastronomía, el arte y la tecnología. Una vez realizada la entrada en el blog, todos los miembros del equipo la compartían en su Facebook, su Twitter y sus blogs, generando un efecto multiplicador que permitió que, una vez iniciada la difusión del acto el jueves a mediodía, el lunes siguiente a primera hora de la mañana se produjera el pleno en las dos noches previstas, con una lista de espera que obligó a organizar una tercera noche.

¹¹ Menú degustación: entrantes: canapés de polenta (timbal de polenta con sardina y cebolla caramelizada, polenta con ciruela y canela, polenta negra con mantequilla de anchoas, pastelito de polenta relleno de tocino y gratinado con queso parmesano); primer plato: esturión confitado con gelatina de hierbas y mermelada de col; segundo plato: cordon bleu de pollo con pudín blanco, corazón de alcachofa y cristales de rosas; postres: sorpresa de mazapán y helado de fresa ipso facto.

La fauna

Animalia, descubre los animales que esconde el museo

- Una estudiante de máster en prácticas con ganas de aprender.
- Un consorcio de museo que demanda la realización de actividades.
- Desarrollo de un programa educativo adaptado a todas las edades que ofrezca una lectura alternativa a la museografía del museo.
- Dos asociaciones cívicas de perfil totalmente diferente que aceptan colaborar con el proyecto: el principal grupo ecologista de la provincia (Ipcena) y el Patronato del Corpus Christi de la ciudad.
- Presupuesto de la actividad: 22 €
- Precio de la actividad para el usuario: incluido en el precio de la entrada (4 €).

Animalia

El itinerario educativo *Animalia* se comienza a gestar conceptualmente en el año 2008 con la publicación de un coleccionable encargado por el diario *La Mañana* (www.lamanyana.es) para conmemorar su 70.º aniversario, titulado *El retaule de les meravelles. Observa, descobreix, imagina...*¹² La realización del proyecto fue encargada al técnico del servicio educativo (edu@museude lleida), que aprovechó la oportunidad para plantear lecturas alternativas que complementaran el discurso museográfico del museo y de esta manera crear un libro de ruta a seguir a la hora de desarrollar los futuros itinerarios educativos del Museu de Lleida. Uno de los capítulos se tituló *El bestiario: animales de un mundo imaginario*, donde se explicaba la simbología que han tenido los animales representados en el arte a lo largo de la historia.

En otoño del 2011, Clara López, estudiante del máster en gestión del patrimonio cultural de la Universidad de Barcelona, comenzó sus prácticas en el museo, y después de varios días trabajando con los conservadores en el ámbito de las colecciones, su tutora le propuso que complementara sus prácticas en el servicio educativo. Una vez descubiertos los diferentes itinerarios educativos y

¹² M. Sabaté: *El retaule de les meravelles. Observa, descobreix, imagina...*, Lleida: Gràfiques Dalmau, 2008.



© Fig. 7. Taller Descubre los animales que esconde el Museo en la feria Fira Natura (© ROBERT GORT)



© Fig. 8. Clara López incorpora al Flickr de Animalia los dibujos de los niños (© ROBERT GORT)

participado en diferentes visitas guiadas y talleres, se le propuso participar en el diseño de una propuesta educativa basada en el coleccionable antes mencionado, con el hilo conductor de los animales representados en el museo.

Se plantearon una serie de directrices básicas para que Clara desarrollara su propuesta. Para empezar, tenía que estar dirigido a todas las edades, tenía que desarrollar unas actividades dirigidas en principio a un público familiar pero lo suficientemente flexibles para que posteriormente se adaptaran al programa educativo formal dirigido a escolares de educación infantil, primaria y secundaria. El reto no era fácil, porque además tenía que establecer vínculos con la

comunidad buscando *partenaires* que permitieran relacionar la «fauna» del museo con entidades que directa o indirectamente estuvieran relacionadas con el tema. Se buscaron nexos con dos entidades, el grupo ecologista Ipcena (<www.ipcena.org>) y el Patronato del Corpus de Lleida (<www.patronatdelcorpuslleida.com>), vinculado con el patrimonio cultural religioso.

El museo colabora con los ecologistas

Los ecologistas de Ipcena nos invitaron a participar en marzo del 2012 en la feria que organizan anualmente en la ciudad de Lleida y que reúne a asociaciones, instituciones y empresas vinculadas con la preservación del medio ambiente. El objetivo era diseñar una actividad educativa destinada a la ludoteca del recinto donde se desarrolla la feria, con la función de guardar, educar y entretener a los más jóvenes.

Ante la propuesta de los ecologistas, nos pusimos a trabajar en el diseño de un taller que relacionara la



Fig. 9. Baile del águila del Corpus en la plaza del Museu de Lleida (© ROSER GORT)

fauna del planeta con los animales representados en nuestras colecciones. El taller, titulado *Descubre los animales que esconde el museo*, consistió en un juego tipo *memory* en el que se comparaba el bestiario representado en las colecciones del museo relacionándolo con imágenes del animal correspondiente en la realidad, explicando sus características, simbología y los valores que las diferentes culturas y religiones del mundo les atribuyen. La mecánica del taller consistía en que diversos niños extraían del interior de una maqueta del museo fotografías con detalles de las obras donde aparecen animales y después tenían que buscar su correspondiente en una exposición paralela. El educador explicaba las características del animal del museo y a continuación cada niño leía una definición del animal correspondiente. Una vez descubiertos los doce animales seleccionados, comenzaba la segunda parte del taller, en que cada niño debía dibujar su animal fantástico, concretamente un grifo, uniendo sus dos animales preferidos.

Cuando el niño finalizaba su dibujo, se le realizaba una fotografía que automáticamente se colocaba en una galería virtual creada por los servicios educativos, instalada en la web de Animalia (<<http://museudelleida.wix.com/animalia#!>>)

mediante la red social Flickr.¹³ De esta manera, una experiencia del museo realizada fuera de su sede se compartía inmediatamente a través de la Red a todos los usuarios de la web del museo (<www.museudelleida.cat>) y de su Faceebok, pudiendo ser admirada y compartida por amigos y familiares de los niños. La repercusión que tuvo este sencillo taller fue máxima, ya que el museo llegó a públicos con un perfil muy diferente al que habitualmente los visita, teniendo visibilidad en televisión y prensa escrita, y difundiéndose rápidamente por las redes sociales.

El bestiario del Corpus visita el museo

Coincidiendo con la celebración de la festividad del Corpus Christi, el museo puso en práctica la segunda parte de la propuesta educativa, un juego de pistas que permite descubrir el museo, de manera autónoma o con la supervisión de un educador, de

¹³ <www.flickr.com/photos/edumuseudelleida/sets/72157629552160137/>.



Fig. 10. Grupo de miembros del Patronato del Corpus de Lleida, con el público y el bestiario
(© ROSER GORT)

la mano de la explicaciones y las pistas que nos van proponiendo diversos animales representados en las obras de arte y objetos arqueológicos que conserva el museo.

Esta vez nuestro aliado fue el Patronato del Corpus Cristi de Lleida, que participó en la presentación de la actividad el domingo anterior de la festividad de Corpus. Antes de iniciar el juego de pistas por las salas del museo, el bestiario tradicional que participa en la fiesta (el león, el águila y los caballitos) realizó una exhibición en la plaza del museo; cada baile de las bestias iba acompañado de una explicación sobre su historia y el rol que desarrollan en la fiesta.

El resultado de la actividad fue muy positivo, ya que participó un público intergeneracional que descubrió aspectos desconocidos de una fiesta que durante muchos años había quedado en el olvido del imaginario de la ciudad, demostrando que el

museo puede enriquecerse de las colaboraciones que desarrolla con la comunidad, pero a la vez que la retroalimenta, ya que se convierte en una plataforma para las entidades que nos ayudan.

Conclusión

Queremos finalizar el artículo subrayando que, con una buena idea, con recursos limitados pero accesibles, como son las redes sociales, y abriendo las puertas del museo a la comunidad que lo acoge, podemos conseguir dinamizar una institución que aún se muestra reticente a la participación de la sociedad.

La crisis actual representa la excusa perfecta para democratizar definitivamente el museo, haciéndolo accesible para todo el mundo.

El Museo de Historia de Valencia en el contexto de la crisis actual

The Valencia History Museum in the context of the current crisis

JAVIER MARTÍ

Museo de Historia de Valencia

Administración: Camino Viejo de Chirivella, 1, 46014 Valencia

Recibido: 09-09-2012. Aceptado: 28-09-2012

RESUMEN. En las dos últimas décadas se ha producido un gran crecimiento en el número de museos en nuestro país, tendencia que ha sufrido un freno brusco a consecuencia de la crisis económica. El Museo de Historia de Valencia ha sido uno de los museos creados en estos años de bonanza y que ahora, como todos, está experimentando los efectos de la reducción presupuestaria. El desconcierto es quizá la nota más destacada de la situación actual. No obstante, debemos desterrar el fatalismo y avanzar. Es importante valorar serenamente los recursos disponibles —que no son pocos— y plantear las líneas de trabajo para los años próximos desde planteamientos más austeros pero no menos esperanzados.

PALABRAS CLAVE: museos, crisis económica, estrategias alternativas, Museo de Historia de Valencia.

ABSTRACT. The number of museums in Spain has experienced a strong growth in the two last decades, but this trend has been interrupted briskly by the economic crisis. Valencia History Museum is one of this institution created during this period of growth, and like others, now is experimenting the budget reductions effects. Perplexity is, maybe, the word better describe the situation now. But we need banish defeatism and go beyond. It is important to value the resources available serenely—that they are many—and suggest working lines for the future years with more austerity but not less hope.

KEYWORDS: museums, economic crisis, alternative strategies, Valencia History Museum.

Los países de Occidente se enfrentan desde finales del 2008 a una profunda crisis económica que en España reviste tintes particularmente dramáticos por el crecimiento especulativo de los años precedentes. Acuciados por los mercados, día tras día los gobiernos exigen a la población nuevos sacrificios que, piedra a piedra, van desmantelando eso que habíamos dado en llamar Estado del bienestar. A costa de repetir la letanía del sacrificio, han conseguido implantar en los ciudadanos una resignación que raya en pragmático fatalismo. La cultura, y con ella los museos, que en la escala de valores de las necesidades humanas fundamentales ocupan sin duda una posición retrasada, está sintiendo con virulencia el impacto de los tiempos.

Ciertamente, no podemos desvincular la caída de recursos a la que hoy deben hacer frente los museos del espectacular desarrollo del sector en las dos últimas décadas. No solo se ha corrido demasiado en ese tiempo, sino que el contraste tras el brusco freno es todavía mayor. Desde mediados de los años noventa, España ha vivido un auténtico *baby boom* museal que ha dotado a muchas de sus ciudades de unos equipamientos museísticos de primera magnitud, varios de los cuales han recibido galardones internacionales.

El Museo de Historia de Valencia (en adelante, MhV) es uno de esos centros, nacidos en plena bonanza, que está aprendiendo a vivir con austeridad. Como quiera que el museo no se ha dado a conocer aún en las páginas de esta revista, voy a



dedicar unos párrafos a su presentación, para pasar luego a valorar el impacto de la crisis y proponer, modestamente, algunas reflexiones al respecto.

El museo y la sede

El Museo de Historia de Valencia fue creado por el Ayuntamiento de la capital en el 2001 con el mandato de conocer y dar a conocer la historia de la ciudad a propios y foráneos. El centro abrió sus puertas dos años después, en mayo del 2003, uniéndose al amplio elenco de museos y espacios expositivos creados o remodelados por la ciudad en las dos últimas décadas, en plena prosperidad económica, con la voluntad política de incrementar las infraestructuras culturales y proyectar la marca de la ciudad desde bases renovadas, aunando tradición y modernidad (Rausell, 2004; Martí, 2010).

El edificio que sirve de sede al museo sorprende de entrada al visitante, pues ni su emplazamiento ni su aspecto responden a los patrones arquitectónicos habituales, ya que se trata de una instalación industrial, el antiguo depósito de aguas de la ciudad. Un gran aljibe de 2.600 m³, construido por Léger Marchessaux e Ildefons Cerdá en 1850 como pieza central del sistema de abastecimiento hidráulico de Valencia, donde se almacenaba el agua

desviada del Turia que se distribuía a la capital en diversas fuentes públicas. Para su emplazamiento se buscaron terrenos dentro del término de Valencia pero alejados del entonces recogido centro urbano, a fin de reducir el coste de los mismos, escogiéndose finalmente una parcela junto al camino de Madrid, contigua a la cruz cubierta de Mislata. Para soportar la presión del agua almacenada (9.200 m³), el depósito se diseñó excavado en el subsuelo, con gruesos muros periféricos de calicanto y once bóvedas de ladrillo apoyadas sobre 250 pilastras del mismo material. El aspecto interior del conjunto debía de ser imponente, un verdadero bosque inanimado de pilares y arcadas, por más que su visión estaba oculta a la contemplación de las gentes, apenas reservada a la mirada de los guardas que durante algo más de un siglo custodiaron las instalaciones y se hicieron cargo de su mantenimiento. A medida que la demanda de agua fue incrementándose, se levantaron nuevos depósitos cada vez más alejados, de manera que este de Mislata fue relegado a un segundo plano, destinado a abastecer la red de baja presión, y se comenzó a considerar su amortización. Desde la década de 1950 los diferentes planes urbanísticos contemplaron la demolición y la reconversión de la parcela en suelo edificable, diseñando la trama



Fig. 1. Aspecto interior del Museo de Historia de Valencia

Fig. 2. Vista de una de las salas

del entorno de acuerdo a esta premisa (Sánchez y Martí, 2012). No obstante, la amenaza no se llevó a efecto, seguramente por falta de recursos para acometerla. A mediados de los setenta el viejo aljibe cesó su actividad y las instalaciones fueron abandonadas, quedando como un relicto en medio de un barrio de viviendas que poco a poco iba consolidándose. La piqueta estuvo a punto de cobrarse su tributo, pero la llegada de la democracia cambió los planes. La mayor sensibilidad de los ayuntamientos salidos de las urnas hacia la conservación del patrimonio histórico determinó que el depósito se conservara, pasando finalmente a gozar de protección en el Plan General de Ordenación Urbana de 1989, aunque no se le supo asignar ningún uso en particular. Este paso se dio una década después, a finales de los noventa, con la puesta en marcha del proyecto para rehabilitar y reutilizar el edificio con fines museísticos. Las obras de adecuación concluyeron en el 2003 con la inauguración del museo.

Los trabajos modificaron en escasa medida el edificio original, limitándose a retirar el revestimiento

hidrófugo que cubría las pilastras para que aflorara la fábrica de ladrillo y practicar diferentes aberturas en los muros perimetrales que permitieran el acceso y la evacuación del inmueble. Por el exterior, para salvar el desnivel del antiguo depósito respecto al nivel de calle actual, se abrió una pequeña plaza, a la que se accede mediante una escalinata desde la calle Valencia. El museo está emplazado en el barrio de Soternes, en la parte oeste de la ciudad, junto al jardín del Turia y frente al parque de Cabecera y Bioparc.

Los contenidos del museo

La gran sala hipóstila que conformaba el antiguo depósito acoge las dependencias públicas del centro, mientras que los despachos de administración, los almacenes y las instalaciones técnicas se ubican en espacios anexos. El área pública está ocupada en su mayor parte por la exposición permanente, dedicado a la historia de la ciudad de Valencia; el resto del edificio acoge la mediateca, la sala de exposiciones temporales, una sala multiusos y los espacios de recepción y tienda.

La exposición permanente divide la historia de la ciudad en ocho periodos, que abarcan desde la época romana a la actualidad. En ella se muestran objetos provenientes en su mayor parte de las colecciones



Fig. 3. Vitrina dedicada al ceremonial barroco



Fig. 4. Estenografía sobre las germanías

municipales, en especial de arqueología, arte, archivística y bibliofilia, a las que se suman cesiones de diversos museos y donantes particulares. Las piezas se seleccionaron no tanto por su valor individual como por su representatividad, y se exhiben en posición de uso o sobre asépticas peanas detrás de una gran vitrina corrida que crea en el visitante la sensación de poder alcanzarlas. Los objetos se agrupan en función de alguna temática histórica, que viene introducida por un texto sucinto. En este sentido, la vocación del museo no es tanto exhibir piezas como explicar procesos históricos, ayudándose para ello de objetos del pasado y de otros recursos.

Esos otros recursos son audiovisuales que se proyectan contra el fondo de espacios escénicos distribuidos a lo largo de la exposición permanente, buscando generar la ilusión óptica de continuidad física. Dichas escenografías, hasta un total de trece, recrean a escala real diferentes espacios de la ciudad y del territorio circundante a lo largo de su historia. No se trata de lugares emblemáticos, sino sencillamente de ambientaciones aptas para contextualizar la narración. A diferencia de otros museos que utilizan medios audiovisuales, donde solemos ver documentales o recreaciones virtuales mudas o bien monólogos de contenido evocativo, en el MhV se apostó decididamente por la dramatización, esto es, por el diálogo entre personajes, como recurso idóneo para transmitir la complejidad de matices que comporta el discurso histórico (Martí, 2007). Diálogos en apariencia intrascendentes entre personas comunes del pasado. En ocasiones se trata de personajes reales, pero en la mayoría de casos son figuras pseudohis-



© Figura 5. La Máquina del Tiempo

tóricas, meros paradigmas de una clase social o de un colectivo que resultan significativos para abordar un determinado asunto. En todo caso, nunca aparecen los grandes nombres, los prohombres de la historia oficial, salvo por alusión en algún diálogo. Hay un enfoque ideológico en esta forma de plantear las cosas, tratando de mostrar la historia como una construcción colectiva, pero hay también una estrategia didáctica, que persigue presentar el pasado como algo cercano y fácil de comprender e implicar así al visitante en el proceso de comunicación.

Delante de cada escenografía hay una consola o mostrador donde se exponen la sinopsis y la relación de personajes, con unas breves acotaciones biográficas, y a su lado una pantalla táctil que permite seleccionar el idioma y escoger cualquiera de los cinco actos o escenas que transcurren en ese espacio. Si nos detenemos a visualizar alguna de las escenas comprobaremos que nos es fácil seguir el hilo: el contexto o las indumentarias nos son conocidos, pues forman parte de nuestras referencias culturales, y los diálogos son rápidos e inteligibles. Si nos fijamos en los datos que aparecen en la consola, identificaremos sin

problemas a los personajes y podremos comenzar a casar información con nuestro propio bagaje de conocimientos históricos. No obstante, si prestamos atención a la conversación, advertiremos que lo que parece un diálogo casual es en realidad un encadenado de referencias a aspectos del pasado, cada una de las cuales podría dar pie a una disertación, y de hecho, así son utilizadas por los guías que acompañan las visitas. Desde este punto de vista, las escenografías dramatizadas constituyen un recurso museográfico con gran potencial, pues utilizan un medio, el *sketch*, sobradamente conocido por todos los públicos, lo que facilita grandemente el proceso de comunicación, y permite graduar el volumen de información en función del interés o de la formación del visitante. Si accedemos a la página web del museo <www.valencia.es/mhv>, podremos consultar la historia de vida de cada personaje, y navegar a través de los hipervínculos. Además, el museo elabora documentos descargables que profundizan en cada una de las escenas.

El recorrido de visita se inicia en el presente, en un ámbito estrictamente audiovisual que pasa revista a los años transcurridos desde la transición democrática hasta nuestros días, y a través del cual se accede a la llamada Máquina del Tiempo. A partir de aquí, la exposición está organizada en sentido cronológico, iniciándose con la etapa romana. La Máquina del Tiempo es una instalación concebida para ayudar a comprender la evolución del paisaje histórico, basada en la laboriosa recreación del plano de la ciudad en cada momento de su historia a partir de fuentes arqueológicas y cartográficas. El visitante puede viajar en el tiempo, escogiendo uno de los ocho periodos, para ver desplegarse frente a él la ciudad recreada en tres dimensiones. A medida que se desliza por ella, van apareciendo puntos de interés que contienen información transversal sobre el periodo histórico.

Desde el punto de vista enunciado, me atrevo a decir que el planteamiento expositivo del MhV es bastante clásico, pues, a pesar de la mucha tecnología empleada, el montaje sigue un orden metódico y discursivo, sin pretender cautivar al visitante con puestas en escena espectaculares. La empatía que sin lugar a dudas genera en el público es el resultado de presentar la historia con un formato innovador, cercano y asimilable.

Líneas de trabajo

El gran reto del MhV desde su inauguración ha sido hacerse oír. La creación de espacios museísticos en Valencia en las dos últimas décadas ha seguido un ritmo particularmente intenso y, además, ha venido a coincidir con la creación de un complejo lúdico-cultural de grandes proporciones, la Ciudad de las Artes y las Ciencias, que ha alterado por completo el orden de las cosas (Martí, 2010). El moderno complejo, fácilmente identificable por las inconfundibles arquitecturas de Santiago Calatrava, ha redefinido la imagen de Valencia y ha proyectado su marca a nivel internacional, conformando un nuevo modelo de demanda turística. En este contexto, el resto de museos, espacios culturales y monumentos de la ciudad, faltos de recursos de *marketing* comparables y no siempre ubicados en el lugar idóneo desde la perspectiva de los operadores, han debido aprender a jugar sus cartas para aprovechar el rebufo.

Con independencia de otras valoraciones, el MhV ha sido unánimemente considerado como un museo muy didáctico, lo que le ha granjeado una importante demanda de público escolar. Una bien planteada externalización de los talleres y visitas guiadas permitió confeccionar una oferta de actividades educativas extensa y variada, convirtiéndose en salida obligada para muchos centros escolares, especialmente en los niveles de secundaria. A falta de medios publicitarios, el boca a boca ha sido uno de los cauces de difusión más válidos del museo entre el segmento de público familiar, que suele manifestarse impresionado por la visita, pero que no deja de expresar su sorpresa por el emplazamiento del centro y por no gozar de mayor difusión. Finalmente, el museo recibe un destacado aporte de visitantes foráneos por indicación de las oficinas de información turística de la ciudad, que proponen el MhV como un buen lugar donde familiarizarse con la historia de Valencia antes de iniciar el recorrido por la ciudad.

El museo ha venido desarrollando una línea de exposiciones temporales centrada en la historia en general y en la historia y el patrimonio de Valencia en particular. Habitualmente han sido muestras de presupuesto modesto, realizadas en su mayor parte con medios propios y contando con patrocinio de entidades externas, como la Generalitat Valenciana, la Caja de Ahorros del Mediterráneo o Forum Unesco. También se han llevado a cabo exposiciones en cooperación con

museos y entidades afines, como la Amical de Mauthausen, el Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid, el Institut d'Estudis Balàrics o el Museo de las Ferias de Medina del Campo. En paralelo, ha mantenido una fecunda línea de trabajo con organismos dedicadas al apoyo a refugiados y a la integración de inmigrantes (CAI, CAR, Cepaim, etcétera), así como con asociaciones culturales de comunidades extranjeras (CCIV, Aculco, Arova, etcétera), que han permitido organizar exposiciones y otros tipos de actividades encaminados a reflejar la multiculturalidad, entendiendo que este es precisamente el rasgo más definitorio de la ciudad actual.

La vocación de trabajar por la historia desde la escala de las personas se plasma también en un proyecto de dilatada andadura, *Valencia y su gente*, dirigido a recoger la imagen de la ciudad y sus habitantes en el último siglo y medio, partiendo de las colecciones fotográficas familiares. Consciente del ritmo acelerado de desaparición de esos modestos patrimonios, el proyecto persigue la salvaguarda de las imágenes y del testimonio oral que permita dar cuenta de lo que en ellas aparece representado, identificando personas y lugares. La documentación obtenida se archiva para su preservación y su uso en estudios de carácter histórico o sociológico, así como en exposiciones, actividades y publicaciones potenciales.

Todos estos proyectos exigen un importante esfuerzo, imposible de asumir únicamente con la plantilla del centro, por lo que se recurre de forma habitual a personal en prácticas merced a convenios con diferentes universidades nacionales y extranjeras. De resultas de ello, el MhV es hoy uno de los principales museos valencianos receptores de estudiantes en fase de aprendizaje.

Conscientes de las limitaciones que comporta la falta de una volumetría externa del museo debido a la particular naturaleza del inmueble (ubicado, como hemos visto, en un antiguo aljibe), en el curso académico 2008-2009 se suscribió un convenio con la Universidad Politécnica de Valencia para estudiar soluciones dentro del marco del Taller 2 de la Escuela de Arquitectura. Se trataba de una experiencia académica que partía de la premisa de plantear una hipotética ampliación del museo que sirviera para abordar una remodelación del entorno, de forma que el centro se convirtiera en el espacio de referencia del barrio. No era un concurso de proyectos, pues en principio no se pretendía llevar a cabo ninguna actuación,

sino tan solo reflexionar sobre ello. No obstante, la diversidad de los trabajos presentados y la calidad de muchas de las propuestas hicieron ver las enormes posibilidades que se abrían de cara al futuro.

El impacto de la crisis

Igual que a todos, la crisis nos pilló con el pie cambiado. Superada la etapa inicial tras la inauguración en el 2003, el MhV se había abierto hueco en el conjunto de museos de la ciudad, consolidada su apuesta por presentar la historia desde planteamientos innovadores y cultivando cierta imagen de museo «por descubrir», algo alejado del centro y sus multitudes gregarias, pero suficientemente atractivo como para merecer la pena el corto desplazamiento. Las fortalezas y las debilidades del museo ya no eran un secreto para quienes trabajábamos en él, que nos esforzábamos en potenciar unas y en superar o cuando menos reducir las otras, desde parámetros presupuestarios siempre comedidos. Sin descuidar la línea de exposiciones y de actividades, mirábamos con especial cariño el proyecto del Taller 2, arriba enunciado, que en un hipotético futuro nos podría proporcionar la visibilidad de que carecíamos. La economía, sin embargo, vino a alterar el orden de prioridades. Las nuestras y las de todos.

Los efectos de la crisis desatada en el 2008 tardaron algún tiempo en dejarse sentir en el sector público, pero inevitablemente habían de llegar y llegaron, golpeando con virulencia a los ayuntamientos, probablemente los más expuestos a la caída de la actividad económica y el desplome inmobiliario. Los últimos ejercicios han sido muy restrictivos en los municipios de toda España, y ello ha tenido serias repercusiones en el sector de los museos. *Primum vivere, deinde philosophare*. Despidos o reasignaciones de trabajadores, recortes de salarios, rebaja en los costes de funcionamiento ordinario, reducción de horarios e incluso cierre de algunos centros o congelación de las inversiones han sido las consecuencias más comunes por todas partes.

El recorte presupuestario ha hecho inevitable la reducción de actividades, incluyendo la organización de exposiciones temporales, que han tenido que prolongarse en el tiempo, simplificar su contenido o sencillamente suprimirse. Esa medida ha tenido un impacto directo sobre el público fidelizado, que raramente visita la permanente, pero que acude periódicamente a las actividades y a las muestras temporales.

Paralelamente, la contracción del número de visitantes se ha producido por la reducción de las visitas escolares, el colectivo de público mayoritario en cualquier museo y mucho más en aquellos dedicados a la historia. En el caso valenciano, muchos centros escolares adoptaron esta medida en el curso 2011-2012 como una forma de protesta ante los recortes y la rebaja salarial aplicada por la Generalitat, pero también como una medida de ahorro ante las familias con dificultades para afrontar los gastos extraescolares.

Otro capítulo que se ha visto seriamente afectado por el descenso de recursos ha sido el mantenimiento, aspecto normalmente poco percibido por el visitante, salvo en el caso de aquellos equipamientos que tienen que ver con la exposición permanente, como es el caso de la tecnología audiovisual.

¿Qué hacemos?

Es difícil proponer soluciones. La crisis económica no manifiesta tendencia alguna a remitir y, cuando lo haga, probablemente la realidad que resulte de ella no tenga casi nada en común con la pasada. Puede que entonces debamos plantearnos el mandato mismo de cada museo ante la emergencia de prioridades nuevas.

De momento, es evidente que la contención presupuestaria es la doctrina a aplicar. Sin embargo, austeridad no puede significar en modo alguno inactividad. Precisamente en estos tiempos en los que para amplios sectores de la población es difícil acceder a la oferta de ocio —gravada además con el incremento del IVA—, los museos deben asumir su compromiso con la sociedad y mantener su programa de actividades y de exposiciones. ¿Cómo hacerlo? Renunciando a los fastos, volviendo sobre los principios de una museografía social y participativa, rebuscando en sus propias capacidades, reciclando, compartiendo recursos, aprovechando las oportunidades que ofrecen las TIC, abriendo nuevos caminos. Algunas de las respuestas son prosaicas, ásperamente llanas y —hay que reconocerlo— un punto cándidas, pero otras aluden directamente a la esencia de lo que hacemos.

En las dos décadas prodigiosas que nos han precedido, por toda España se celebraron actividades culturales con costes a todas luces excesivos. Exposiciones con grandes dispendios en comisariado y organización, montajes efímeros espléndidos, instalados en ocasiones en entornos imposibles, elevados gastos en restauración, seguros, transportes y correos,

voluminosos catálogos cuyo *stock* editorial acumula polvo en los almacenes de las entidades organizadoras... Las estadísticas de visitas han demostrado el éxito de los envites, aunque raramente se ha contrastado el coste por asistente. En la mayoría de casos, las muestras han sido sobre todo grandes operaciones de *marketing* para mostrar la solvencia de la institución de referencia o de la entidad bancaria o fundación que patrocinaba, la magnificencia de alguna administración, o para aupar la candidatura a algún acontecimiento internacional. Al olor del dinero los más importantes museos del mundo han accedido de buen grado a ceder sus obras, aunque imponiendo, eso sí, severas condiciones. La burbuja ha sobredimensionado el sector empresarial dedicado al transporte y montaje de exposiciones y todas las actividades aledañas, y ha generado una expectativa desmesurada que ha llenado las aulas de los másteres de gestión cultural de todas las universidades. De rebote, se ha acostumbrado al ciudadano a una saturación de oferta que ha acabado provocando cierta desgana y la infravaloración de todas aquellas propuestas que no alcanzaban el nivel de excelencia, por más dignas que fueran.

Estas no son las enseñanzas de Rivière.¹ Esta no es la museografía entendida como instrumento pedagógico de la sociedad. Tampoco estamos en los años setenta, y la expresión «al servicio de la sociedad y su desarrollo» puede interpretarse igualmente desde el punto de vista económico, entendiendo el museo y sus actividades como instrumentos que contribuyen a conformar la imagen de marca de una ciudad. El problema aparece cuando la oferta resulta insostenible. De hecho, para muchos museos siempre fue inalcanzable, pero ahora lo es para casi todos. Hace falta replantearse los límites y sería bueno alcanzar un cierto acuerdo entre todas las instituciones capaces de promover exposiciones y actividades culturales para conseguir componer un desarrollo más armónico para el futuro, una oferta menos poblada de disonancias.

Un camino es regresar hacia la sociedad, buscando en lo local argumentos que inspiren los pro-

yectos, las actividades y las exposiciones en vez de perseguirlos en lejanos horizontes, pero también acercando los museos a la participación de los diferentes colectivos ciudadanos, abriendo las puertas de los centros o sacando éstos a la calle. De todas formas, llevar «la Joconde au métro» es necesario, pero no suficiente. Hay que asumir que los patrimonios no solo se elaboran y se promocionan desde arriba, sino que la propia sociedad, su pasado inmediato, su presente, su diversidad, sus experiencias y opiniones pueden ser generadores de patrimonio. Patrimonios más cercanos a la comunidad que muchas piedras exóticas, y sin duda con mayor capacidad de provocar emociones y sentimientos identitarios (Maceira, 2008). Frente a los que piensan que esa mirada introspectiva solo interesa de puertas adentro, la práctica demuestra que el foráneo presta mucha atención a conocer el alma de los lugares que visita, pues le hace sentirse más en contacto con ellos. A despecho de las multitudes de turistas que visitan a Nefertiti en las Isla de los Museos de Berlín, son muchos también los que acuden a conocer los espacios de la memoria ligados al muro y a sus alambradas.

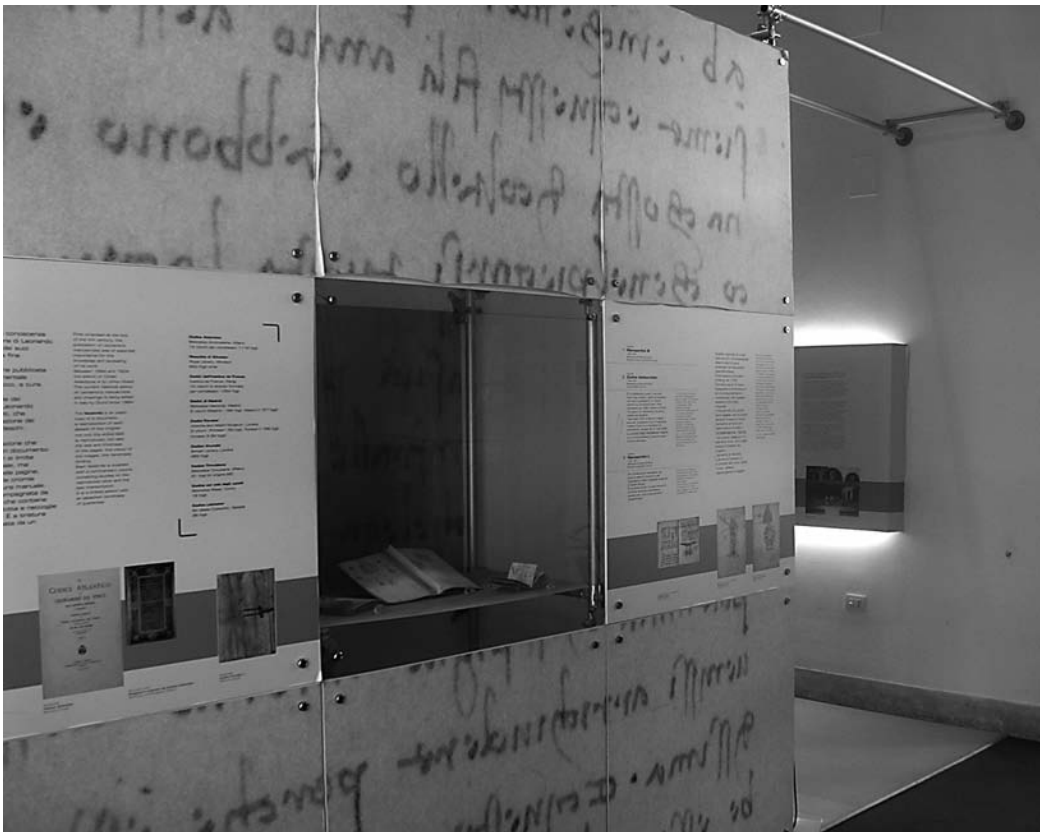
Otro camino, clásico e irrenunciable, es rebuscar en el fondo de armario. Sacar a la luz materiales inéditos o colecciones quizá menores o incompletas, pero que adquieren una dimensión nueva al presentarlas con un enfoque inesperado. En el caso de los museos municipales, la colaboración entre diferentes secciones de las áreas de cultura puede dar excelentes resultados. El MhV, por ejemplo, ha venido colaborando de forma muy fructífera con otros departamentos, como el Servicio de Arqueología, la Hemeroteca, el Archivo Histórico o el Archivo de Urbanismo, y están previstas exposiciones para los próximos dos años basadas esencialmente en sus fondos.

Reciclar. El dinero disponible hay que invertirlo en reflexión, no en madera. Debemos aprender a percibir lo «nuevo» como «ostentoso» y lo reciclado como óptimo, sin disimularlo. Con el lema

¹ «C'est de recommander de ne pas concevoir ces expositions [temporaires] de façon trop ambitieuse : le prix de revient au m³ est très coûteux dans un musée et un programme important suppose, de plus, un jeu de prêts complexe et dispendieux. Enfin, il n'est pas sûr que leur efficacité réelle auprès du public se mesure à leur taille, outre le fait que les grandes expositions servent surtout une politique de prestige et de spectacle.»

●● Fig. 6. Visitantes en un espacio musealizado en Berlín, alejado de la Isla de los Museos, donde se muestran los restos de las viviendas que fueron demolidas para la construcción del muro que dividió la ciudad durante décadas. Nada de glamour, pero sin duda atractivo para propios y foráneos

● Fig. 7. Montaje expositivo hecho con equipamiento de construcción. Museo de la Ciencia de Milán





«reutiliza, dale la vuelta» como bandera y la creatividad como herramienta, debemos indagar en busca de materiales menos costosos y con mayor vida útil, en muchas ocasiones provenientes del sector industrial o de la construcción, y en sacar provecho de recursos que hasta la fecha considerábamos simplemente como desecho.

Debemos compartir recursos. Muchos museos custodian en sus almacenes equipamientos expositivos procedentes de muestras amortizadas que duermen el sueño de los justos. En ocasiones son las muestras al completo, cuidadosamente embaladas. Las trabas administrativas o el simple prurito frenan con frecuencia la movilidad de estos materiales. Pero, si no existe inconveniente para ceder obras en préstamo, no deberá haberlo para hacer lo propio con el mobiliario o la documentación de apoyo. Icom España abrió un foro en su página web para hacerse eco de estas iniciativas (bajo el epígrafe «Bazar»), pero tanto las peticiones como las ofertas han sido contadas hasta el momento.

Las tecnologías de la información y la comunicación han puesto en nuestras manos unos medios insospechados hace apenas una década para



hacer llegar el mensaje del museo a sus potenciales usuarios. Y en su mayoría son gratuitas. La publicidad viral basada en el empleo de redes sociales consigue un número de impactos muchísimo más elevado que los medios tradicionales. Es cierto, sin embargo, que no se debe usar a la ligera. Antes de subir un *post* o un vídeo, escribir nuestro primer *tweet* o estrenarnos en el muro, debemos definir minuciosamente nuestro perfil, los temas que vamos a abordar con preferencia y



Fig. 8. Paneles expositivos reutilizables empleados en el Centro de Madrid

Fig. 9. Exposición *Do it yourself* en el Museo de la Comunicación de Berlín. El mobiliario expositivo se ha construido con cajas de plástico, de las usadas habitualmente en los almacenes

Fig. 10. Exposición con recursos básicos en Matadero (Madrid)

la postura institucional sobre los mismos y, sobre todo, valorar el esfuerzo que somos capaces de dedicar, que siempre es mayor que el inicialmente previsto. Por otra parte, a medio nuevo, mensaje nuevo. Deberíamos ser capaces de generar estrategias basadas en redes sociales que permitieran una comunicación más participativa, insertándolas en el discurso de los montajes expositivos o en las herramientas pedagógicas. A este respecto, son muchos los recursos diseñados de libre acceso (aulas virtuales como Moodle, gestores de contenidos como Joomla o redes profesionales como LinkedIn, por poner solo unos ejemplos) que pueden ahorrar inversiones en el desarrollo de la web del museo. Un paseo por el número 5 de *Icom-CE Digital*, dedicado a «Museos y redes

sociales», nos puede proporcionar muchas ideas a este respecto.²

Internet está plagado de propuestas emprendedoras. Con seguridad, en los próximos años los proyectos museísticos financiados mediante *crowdfunding* se van a multiplicar ante la cada vez más notoria retirada de la financiación pública. Pero en ocasiones los caminos son más convencionales. Hasta el momento, los museos (cuando menos los europeos) han mantenido una escrupulosa barrera en sus exposiciones temporales frente a la entrada de publicidad, incluso de las empresas que patrocinaban el acto. Pero las estrategias de marca son cada vez más sutiles. En la primavera del 2012, el MhV inauguró una exposición piloto organizada con la colaboración de la Escola de Disseny d'Alcoy y patrocinada por una empresa industrial (no una marca minorista) dedicada a la producción de tejido *denim*. La muestra exhibía proyectos creativos de ropa y mobiliario hechos con ese material mediante un proceso fabril que reducía sensiblemente el

² <http://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_05>.

consumo de agua durante la producción. La inauguración, acompañada de una *performance*, se hizo coincidir con el Día del Agua para reforzar el argumento, y un pequeño *stand* mostraba las virtudes técnico del tejido. La sutilidad del mensaje diluía el reclamo en el conjunto de la exposición, sin provocar estridencias.³

¿Y que hacemos con la tecnología? A manera de epílogo

Deliberadamente no he hablado de la tecnología audiovisual en el apartado anterior. Hay voces contrarias a su utilización en los montajes expositivos de los museos, que creen ver reforzada su postura ante la actual crisis económica y el triste espectáculo que ofrecen los equipamientos fuera de servicio en medio de un museo. Sin duda es así, hay pocas cosas más inútiles que una máquina averiada. Respeto y comparto la opinión de aquellos que fundamentan su rechazo en la solidez de los valores tradicionales del museo, en el deleite de la contemplación de la obra de arte o en el goce intelectual de aprender algo nuevo gracias a la explicación de un guía. En realidad nada de ello está reñido necesariamente con la tecnología. A veces puede ser una fiel aliada y en otras un estorbo. Pero no estoy de acuerdo con quienes consideran los equipamientos tecnológicos como un camino equivocado en la evolución de la museografía por el simple hecho de que requieren inversión en mantenimiento. Quienes piensan así parecen olvidar el gasto considerable, y sobre todo continuado, que exige un museo en cualquiera de sus áreas.

La tecnología audiovisual ha contribuido en buena manera a la imagen renovada de los museos actuales. Por supuesto, por sí misma no es garantía de nada: ha dado lugar a montajes sublimes y a fiascos lamentables. Puestos a iniciar cualquier nuevo proyecto, creo que procede reflexionar si su uso tiene cabida en el mismo (como cualquier otro recurso) o si hay medios más adecuados para alcanzar el mismo fin. Si nos decidimos por su empleo, debemos escoger las opciones más estándares y fiables, pero teniendo presente siempre que requerirá un mantenimiento, que anualmente deberemos atender.

En las dos últimas décadas hemos renovado por completo la imagen de los museos de nuestro país.

Se han creado muchos centros y se han actualizado los existentes. Entrar a debatir la mayor o menor pertinencia de unos u otros es abrir una polémica estéril. Hemos pasado a ser un «país de museos». Y ello supone un activo de enorme valor desde el punto de vista educativo para las generaciones futuras, pero también desde la perspectiva de la industria turística, que es nuestro balón de oxígeno en los tiempos que corren. Sin duda hay muchas cosas que mejorar, y la crisis económica no va a permitir abordarlas con la agilidad que sería deseable. Pero no caigamos en el error de hacer *tabula rasa*. Aprendamos a trabajar con menos y saquemos provecho de la experiencia para cuando vuelvan los buenos tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- MACEIRA OCHOA, Luz (2008): «Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas y e diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales», en *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 39-60.
- MARTÍ, Javier (2007): «Entre Clío y Talía. La ficción histórica como recurso expositivo en el Museu d'Història de València», en *I Encuentro Internacional Tecnologías para una Museografía Avanzada*, Madrid: Icom, pp. G5-G14.
- (2010): «Turismo y museos en la ciudad de Valencia», en *Museos y parques naturales: comunidades locales, administraciones públicas y patrimonialización de la cultura y la naturaleza*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 63-90.
- RAUSELL, Pau (2004): «Valencia. La cultura en la definición del destino turístico», *Cuadernos de Gestión y Dirección de Hoteles y Restaurantes*, núm. 18 (marzo-abril), pp. 26-36.
- SANCHÍS, David, y Javier MARTÍ (2012): «Conformación histórica del entorno del museo», en *Espacios para la historia. Proyectos del taller 2 de la Escuela de Arquitectura para una nueva volumetría del Museo de Historia de Valencia y su entorno*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

³ <www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Ih5CcAOVrtY>.

MISCELÁNEA

CARMEN FERNÁNDEZ RUBIO
ROSER CALAF MASACHS

Museografías diversas: crónica de exposiciones recientes en España

Universidad de Oviedo

Se hace aquí un comentario crítico de tres exposiciones con museografías estéticas, con gran presupuesto, museografías con ingenio y control de gasto. Los temas de las exposiciones pertenecen al patrimonio histórico artístico, científico y literario.

«TEOTIHUACÁN. CIUDAD DE LOS DIOS».

CAIXA FORUM (MADRID). 26-07-2011/13-11-2011

Exposición desarrollada con un presupuesto importante que solo entidades financieras se pueden permitir; dicho gasto tiene como contrapartida afianzar el prestigio de la institución y que en este caso destaca por difundir desde hace muchos años cultura. Entre las soluciones museográficas destacamos la definición de espacios concebida con cambios de pintura en los muros con diferentes textos impresos sobre el muro, donde la explicación se combina con interrogantes que proporcionan claves sobre el modo de vida de la cultura. También es de desatacar un circuito definido por el protagonismo de ciertas piezas que presiden los ámbitos de la exposición. Es interesante mencionar la presencia de objetos singulares en vitrinas muy cuidadas para enfatizar las piezas (se sigue el mensaje de «menos es más» que tan bien define el movimiento artístico *minimal*). Cartelas explicativas con las ideas centrales —nada retóricas— llenan muy poco espacio en la vitrina y con ello se consigue no borrar el protagonismo de la pieza. Estas encuentran su complemento explicativo en los textos sobre los muros y se produce un diálogo entre estas informaciones y las que sugieren los bienes culturales expuestos; el conjunto de informaciones cierra la explicación del ámbito cultural sobre el que se transita. Conceptualmente destacamos la existencia de un eje expositivo que se ajusta a una interpretación que supera montar una exposición siguiendo la cronología y emerge un concepto propio de la *École des Annals* con un desarrollo expositivo que destaca cómo vivían las personas.

El circuito interpretado en clave didáctica

La entrada estaba presidida por una pieza singular y representativa, la Serpiente Emplumada, que nos ubicaba en el punto de partida de la muestra, a saber: los recientes hallazgos arqueológicos realizados en Teotihuacán (la ciudad precolombina más importante en el continente americano durante siglos). En ella hay la pirámide del Sol, la pirámide de la Luna, la Calzada de los Muertos, el palacio de los Jaguares o el templo de Quetzalcóatl (de la Serpiente Emplumada).

Se continua con la lectura de una gran fotografía de la zona arqueológica que nos ayuda a ubicarnos, junto con una leyenda que sitúa treinta lugares y que dimensiona la ciudad (alrededor de 22,5 km); también en este espacio encontramos otra de las piezas singulares, el Jaguar de Xalla (procedente del Museo Nacional de Antropología de México), datado en 400 d. de C. y hallado hace once años en el templo de Xalla, un palacio que parece fue un centro político-administrativo.

En el tercer espacio nos encontramos con una excelente línea del tiempo que nos ayuda a ubicarnos en el tiempo (1800 a. de C. hasta 1500 d. de C.). Se destacan con fotos las culturas olmeca, maya, Monte Albán, Teotihuacán, tolteca, mexicana. En el espacio que hemos numerado como 4, el texto explicativo sobre el muro que define el ámbito invita a interrogarse con preguntas como «¿soberano o soberana?», «¿pirámide social/sistema de gobierno?». Entre los bienes culturales expuestos en este ámbito —la mayoría de ellos dentro de vitrinas— encontramos piezas que nos dan pistas sobre cómo vivían y se organizaban, entre las que destacan piezas que medían el tiempo (calendario), vasijas, ollas, tronos, braseros, vasos o caracolas. El bien cultural que más emociona en este ámbito es el que tiene que ver con el papel que desempeñaba en aquella sociedad el juego de la pelota, y que sugiere respuestas abiertas respecto el significado de esta actividad en la cultura. En esta misma línea argumental de plantear una museografía con interrogantes se encuentra el ámbito dedicado a «Sacerdotes, príncipes y jerarquía», que presentan piezas singulares como el Tláloc, dios de la lluvia y la fertilidad. El ámbito dedicado a cómo era la vida en palacio ofrece datos para comprender una

sociedad organizada en una distinción de oficios, artesanos, mercaderes, etcétera, y ofrece pistas sobre el rol de la mujer y de la infancia. La exposición discurre por sucesivos espacios definidos bajo los títulos «El canon del poder» y «Conquistadores y comerciantes».

El cierre de la exposición tiene el ámbito más singular tanto por la amplitud de la sala como por las piezas expuestas, destacando las excelentes máscaras que están presentes y que enuncian la exposición conceptualmente: *Teotihuacán como ciudad de los dioses*. Una de ellas (la máscara de Malinaltepec [Malinaltepec, Guerrero, 700 d. de C.], realizada con serpentina, amazonita, turquesa, concha y obsidiana), que pertenece al Museo Nacional de Antropología, es la imagen de la portada del tríptico que se ofrece en la entrada de la exposición.

Las ideas críticas que debemos mencionar son un discurso museográfico formal muy cuidado que permite entender la cultura desde la manera didáctica de plantear las preguntas en los diferentes ámbitos expositivos, sin dejar de poseer el rigor expositivo y científico deseado.

«TRANSACCIONES. ESPAÑA EN LA HISTORIA DE LA ROYAL SOCIETY». BIBLIOTECA DEL EDIFICIO HISTÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO. 17-10-2011/13-11-2011

Organizada por la Fundación Príncipe de Asturias y la Universidad de Oviedo con el patrocinio de varias entidades financieras e industriales y la propia Royal Society, la exposición tenía el sentido conmemorativo de celebrar la entrega del Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades a dicha sociedad, que fue fundada en Londres en 1660 y que, según términos del jurado, fue calificada como «la comunidad científica más antigua del mundo» y probablemente la más prestigiosa, tal como certifica la presencia en ella de Hooke, Newton, Leibniz, Pasteur, Darwin, Ramón y Cajal, Einstein, Fleming, Severo Ochoa... El premio se daba al fomento y a la difusión del conocimiento, mediante lo cual contribuir a la mejora del mundo y, en términos patrimoniales, legarnos un patrimonio singular: acercar a la ciudadanía la invención científica, el pensamiento filosófico y matemático y el conocimiento cultural en cada momento histórico. El título de la exposición se inspiró en el de la revista que publica esta institución, la *Royal Society. Philosophical Transactions*, que se edita desde el siglo xvii. El título de la exposición ya nos habla de la relación entre la

teoría y la práctica como espíritu de la sociedad, que aparece bien claro en el discurso museográfico planteado en la exposición.

La exposición se perfila desde cuatro ejes, a los que acudiremos posteriormente, que se articulan gracias a una museografía convencional: vitrinas, luces, ambiente de silencio y reflexión, con un perfecto diálogo contenedor-contenido, ya que se ubicaba en la sala central de la biblioteca del Centro de Extensión Universitaria Laudeo, en el edificio histórico de la Universidad de Oviedo. También tenía un escenario de transición entre el patio del claustro en la parte inferior, con paneles de gran formato enmarcados por acero corten (son los mismos que se han usado en otras exposiciones conmemorativas de los Premios Príncipe de Asturias), que enunciaban y dirigían hacia el piso superior el lugar de la exposición. Existía un breve circuito en el lateral del claustro alto con recursos museográficos actuales, como son una línea del tiempo que se pisaba y contaba la historia de esta institución desde los hitos que la vinculaban con España y un espacio TIC con la presencia de un vídeo que nos situaba en la actualidad a través de entrevistas a investigadores vinculados con esta institución. Ambos recursos rompían con el silencio que entendemos era el espíritu que inspiraba la exposición; silencio necesario para el pensamiento, silencio como componente para construir la música; silencio para desvelar y construir respeto por un patrimonio singular.

Su comisario, Armando Menéndez Viso (Departamento de Filosofía de la Universidad de Oviedo) nos propone los cuatro ejes de la exposición: «Transacciones entre la teoría y la práctica», «Transacciones entre la ciencia y la política», «Transacciones entre las diferentes disciplinas científicas y técnicas» y «Transacciones entre la ciencia y la sociedad».

Entre los bienes patrimoniales expuestos en el ámbito «Transacciones entre la teoría y la práctica» destacaba la presencia de un mechón de pelo y el reloj de bolsillo de Newton, que nos ilustraban acerca de cómo al montar la exposición se valora la perspectiva de la vida cotidiana, aspecto que se repetía y se enfatizaba en el último ámbito, «Transacciones entre la ciencia y la sociedad», donde objetos de Ramón y Cajal, como un sombrero de copa, una máquina fotográfica estereoscópica o su libreta de notas, con registros del proceso de su enfermedad antes de

fallecer, ilustraban la dimensión humana de este científico. Bienes patrimoniales que eran confrontados con los objetos que tenían relación con su producción científica como eran dibujos de la retina o preparaciones histológicas. La presencia en la muestra de libros vinculados con otra de sus dimensiones, como la del hombre amante de la fotografía, se representa en la primera edición de su libro *La fotografía de los colores*, del 2012. Cuando se exponen bienes patrimoniales de Severo Ochoa, se usan frases de la prensa procedentes del periódico *La Vanguardia* en la cartela que contextualiza al personaje y que proceden del día en que se le entregó el Premio Nobel. Entre sus objetos hay una regla de cálculo, dibujos de la replicación de un virus, manuscritos de protocolos de laboratorio entre 1955 y 1959, hojas de experimentos... Esta dimensión social del último ámbito de la exposición se completa con el documento manuscrito de las firmas de socios de la Royal Society.

La muestra permitía una excelente oportunidad para realizar un trabajo didáctico que ayudaba a comprender la importancia de las fuentes primarias y secundarias en la construcción científica, tener el placer de observar ediciones de libros singulares procedentes de la biblioteca de esta sociedad o de documentos manuscritos. También, comprender la evolución al poder comparar el primer microscopio del siglo XVII con el microscopio usado por Antonio García-Bellido, premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica 1984 y desde 1986 miembro de la Royal Society, que cerraba la muestra con bienes patrimoniales de su labor como investigador.

Un texto producido por la prensa local da fe del potencial comunicativo que ha protagonizado la muestra: «El contenido y el continente son capaces de estimular nuestros sentidos y disparar nuestra imaginación antes de que tengamos que poner en marcha nuestro entendimiento: el olor de la madera y las páginas antiguas, la belleza de los objetos expuestos, el peso del tiempo y el saber acumulado en los estantes de la biblioteca harán que las vitrinas comiencen a hablarnos y nos trasladen rápidamente fuera de allí. ¿Adónde? Al ambiente de las universidades británicas de 1660, a viejos laboratorios, a veleros que cruzan los océanos en busca de nuevas rutas comerciales y tierras desconocidas, a un jardín botánico, a un gabinete de curiosidades, al cerebro humano, a nuestras células y genes».

«LA TRIESTE DE MAGRIS». CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA

09-03-2011/ 17-07-2011

Nuestro interés por esta exposición se centra en los ejes que han definido el discurso museográfico: el concepto de instalación rector para producir coherencia expositiva e impulsor de claves para la interpretación final de la exposición. También nos interesa su ejecución, donde se percibe la idea de sujetarse a un gasto contenido (se reconocen soportes expositivos usados en otras exposiciones, contención en el uso de documentos enmarcados, uso de materiales sencillos...) e ingenio para producir una exposición que se interpreta como modélica para generar estímulos que sean percibidos o imaginados desde todos los sentidos. El tacto es estimulado justo en el inicio de la exposición cuando unos grandes ventiladores nos anuncian la existencia de la *bora*, el viento que azota Trieste en varios momentos del año y que obliga a circular por las calles de esta ciudad agarrados a cuerdas o soportes para no ser arrastrados por él. Estímulo también hacia el tacto es la instalación de la primera sala con grandes bloques de rocas calcáreas que son constitutivas del paisaje cárstico, que es el modelado natural de los alrededores de la ciudad y que allí se denomina *el carso*, lugar donde los ciudadanos de Trieste hacen sus caminatas y es espacio de memoria, ya que ciudadanos triestinos sospechosos o delatados como fascistas fueron arrojados vivos a sus simas por los partisanos del mariscal Tito al final de la segunda guerra mundial. En la siguiente sala, titulada como «No lugar», su museografía se caracterizaba por tener suspendidos desde el techo auriculares donde se oían relatos en todas las lenguas posibles que se hablan en esta ciudad; sin duda daban fe de la existencia de este laboratorio multiétnico que es esta ciudad y que uno puede percibir al escuchar tantas lenguas y no poder definir precisamente el lugar donde se encuentra; con ello se hace una clara alusión al no ser de ningún sitio, no tener fronteras, perjuicios, enemistades, ese *non luogo* de Claudio Magris. En el ámbito dedicado a «La Casa Magris» se hacía una museografía que reproducía su sala de estar con detalles que nos producían empatía, como era ver su colección de fotos, que reflejaban los hitos de su vida y su forma de conservarlos (en la entrega del Premio Príncipe de Asturias, en lugar de tener la imagen más institucional, estaba él en la calle ante la librería donde firmó ejemplares de su libro

y estableció diálogo con los ciudadanos); los objetos de esta sala en parte fueron cedidos por Magris.

Otros de los ámbitos destacados de la exposición que nos ubican en la vida de la persona y en el palpitante de la ciudad se corresponde con el titulado «Marco Cavallo», dedicado a destacar la obra del psiquiatra Franco Basaglia, que representa un episodio importante en la historia de Italia y de Europa, ya que fue quien introduce en la civilización occidental una nueva concepción de las enfermedades mentales, de la enfermedad en general y de la actitud ante este aspecto en la vida del hombre. *La acción del Marco Cavallo* fue un símbolo inspirado en el caballo de Troya, donde los enfermos del pabellón P del hospital psiquiátrico de San Giovanni de Trieste creaban textos, dibujos y narraciones (actividades de los enfermos donde solicitaban deseos) y que fueron encerrados en la panza del animal de madera y cartón piedra. El caballo hizo el descenso desde las afueras de la ciudad (localización del hospital) hasta el centro de la urbe, arrastrado por el impulso de muchos de los enfermos y trabajadores (médicos y enfermeros), así como voluntarios que suscribían el proyecto. La acción pretendía acabar con la segregación y el maltrato en los centros psiquiátricos. El caballo como metáfora fue el concepto del hecho histórico de la ciudad y un caballo réplica de aquel ocupaba todo el espacio de uno de los ámbitos de la exposición y resultaba conmovedor.

«Café San Marco» era otro de los ámbitos destacables de la exposición por la sencillez museográfica, uso de un papel pintado que cubría todas las paredes de la sala simulando el espacio de este café y unas pocas mesas (en las que te podías sentar) y que nos evocaban la presencia de Magris, porque en este lugar se proyectaron o escribieron algunos de sus libros. El café, fundado en 1914, es el más representativo de la ciudad, ha sido y es lugar de reunión de intelectuales y estudiantes, y fue taller para falsificar pasaportes y huir hacia Italia de italianos que escapaban de Austria. Entre los clientes famosos que pasaron por el café figuran James Joyce o Giorgio Voghera. En el 2005 fue declarado «local histórico de Italia».

«El Danubio» es el ámbito de la exposición mejor logrado (ingenio y coste reducido), ya que sobre un suelo de espuma de color azul uno tiene la sensación de navegar por el río acompañado por la música del vals *Danubio azul* y de *La Internacional*, que se superponen en diversos momentos. El río está dibujado mostrando meandros que

se distribuyen por la sala (a una altura del nivel de lectura de las vitrinas de cualquier exposición) y en donde están marcadas las ciudades por donde pasa el río. La museografía gira en torno a un relato referido a cada ciudad del libro de Magris *El Danubio*, relato simulado con un sencillo *display* con montones de hojas, donde las primeras reproducen parte del texto original (en máquina de escribir) al lado de un archivador y un dispositivo para escuchar relatos ocurridos en que cada ciudad. Así, la leyenda Agnes Bernauer, una hermosa hija de un barbero que vivió entre 1400 y 1435 en la ciudad de Straubing, que se casó por amor con el hijo del duque Ernesto de Baviera y que ante las protestas que generó tal boda el duque la hizo ahogar en el Danubio; finalmente este mismo duque le hizo erigir un monumento, símbolo de la ciudad. Esta historia romántica convive con la angustia que provoca la simulación de aquellos que murieron o estuvieron presos en Mauthausen; este relato nos sitúa de forma brutal ante este triste episodio de la historia de Europa en una ciudad del recorrido del Danubio. Destacamos otras urbes, como la de Ulm, ciudad alemana donde nació Einstein; Viena, como ciudad donde surgió el mayor contingente de ideas que configuran la historia moderna de la cultura (científicos, poetas, artistas, músicos, arquitectos), una concentración que solo se puede equiparar con la emanada del Renacimiento Italiano; Budapest, ciudad suma de dos: Buda (en la margen derecha y asentada sobre la ladera del monte, con su palacio real de la época del emperador Francisco José y su excéntrica esposa Isabel, *Sisi*, emperatriz de Hungría), y Pets, la ciudad baja construida en la otra orilla del río y lugar donde destacan espléndidos edificios de estilo internacional, parte de la traza de la ciudad medieval o la zona del gueto judío con su Gran Sinagoga.

«Alba y crepúsculo: no lugar y no tiempo» es el ámbito que evoca el cielo de Trieste en el amanecer y en el atardecer; cielo que emite resplandores particulares difícilmente reconocibles. Esta particularidad le confiere una sensación de indefinición en el tiempo y en el espacio, una idea de no lugar y de no tiempo. La museografía se resuelve de manera *minimal*, con dos rótulos fluorescentes que, siguiendo tipografías de escrituras diversas, escriben «alba» o traumonta», porque en esta ciudad es difícil saber en qué tiempo se vive y cuál puede ser el futuro, lugar de confluencia de diversas culturas donde se confunden o borran fronteras.

CONCLUSIONES

Cerrando este recorrido por las tres exposiciones, nos resta comentar que son modelos de museografía diversas. Así, destacan la monumentalidad y el prestigio en *Teotihuacán. Ciudad de los dioses*, por el traslado de piezas de gran valor y con una museografía impecable desarrollada para la propia exposición y con la suficiente flexibilidad como para poder ser adaptada al Caixa Forum de Barcelona y al de Madrid, aparte de exponerse en las ciudades de París, Berlín, Zúrich y Roma, para regresar en el 2013 a México. La exposición *Trasacciones* se caracterizaba por un préstamo de piezas singulares, propiedad de la Royal Society, un discurso museográfico eficaz y un planteamiento científico tanto epistemológico como en la práctica, con una museografía centrada en el ahorro de presupuesto, usando soportes museográficos de otras exposiciones anteriores. La valoración final es que nos hemos recreado en «el sabor a conocimiento» que desprendía el propio contenedor y el que transfería la exposición. Hemos visto sobre las mesas escritorio de madera antiguas de la biblioteca las vitrinas de sobremesa para exponer documentación escrita propiedad de la Universidad de Oviedo, una ingeniosa línea del tiempo que era pisada por el público. Cuando hemos tenido la oportunidad de visitarla con nuestros estudiantes ha sido muy funcional para que aprendieran la historia de la ciencia de una manera excepcional.

De la exposición *La Trieste de Magris* destaca que forma parte del estilo de exposiciones a que nos tiene habituados el CCCB, centro que desde su fundación ha sido dirigido magníficamente por Josep Ramoneda hasta hace apenas poco, que ha sido cesado. Su pensamiento crítico ha presidido la programación, dando buena muestra del reflejo de su pensamiento caracterizado, por el progresismo, la tolerancia, la integración, la transversalidad, la multiculturalidad, la cultura del trabajo y de la paz..., pero esencialmente por crear ciudad y ciudadanía. Esta es sin duda una exposición modélica porque se intuye el recorte presupuestario, pero se ha activado el ingenio. Recordemos que enlaza con las anteriores del ciclo *Las ciudades y sus escritores: El Dublín de James Joyce* (09-05-1995/01-10-1995), *La ciudad de Franz Kafka y Praga* (20-07-1999/10-10-1999) o *Cosmópolis: Borges y Buenos Aires* (29-10-2002/16-02-2003).



S. ALDEROQUI Y C. PEDERSOLI

La educación en los museos: de los objetos a los visitantes

Buenos Aires: Paidós, 2011, 271 pp.

El libro *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes* es resultado de años de trabajo dentro del ámbito de la educación en los museos. A su vez, tal como Silvia Alderoqui reconoce en su preludio («Elogio al visitante»), la obra es un punto de partida de los desafíos pendientes en el equilibrio que permite la relación entre la educación y el museo. El libro se ha escrito teniendo en cuenta las perspectivas de los visitantes, así como la de los profesionales responsables de organizar las experiencias culturales de las exposiciones.

Contiene un preludio, un total de diez capítulos, un postludio titulado «Visitantes: hablen con ellos» y un anexo que es un diccionario que hace referencia a las nuevas realidades que engloba el concepto *guía*. Cada capítulo se presenta con una cita famosa de un experto en la materia que nos ayuda a situarnos ante el tema. Asimismo, todos los capítulos finalizan con un cuadro de ideas prácticas. Igual de útil es la lista de referencias bibliográficas, actualizada e imprescindible para el

profesional encargado de las visitas a museos con la que se cierra la obra.

El volumen en su primer capítulo nos contextualiza históricamente dentro de la tradición museística. Posteriormente, se escogen reflexiones y experiencias innovadoras de distintos lugares del mundo (ámbitos anglosajón, español, francés y latinoamericano), que son ejemplos claves para sus autoras como hito de contribución en el área de la educación en museos.

En el segundo capítulo el protagonismo recae en el visitante como ciudadano con derechos sobre el museo, un espacio creado para la participación activa (no solamente para una observación pasiva). La especialista en didáctica de las ciencias sociales, educación artística y función pedagógica en los museos Silvia Alderoqui pone de relieve la importancia de hacer sentir cómodos a los visitantes, evitando así el peligro de exclusión que una institución cultural como el museo puede desencadenar, a pesar de ser de acceso gratuito. Junto con Constanza Pedersoli, defienden una apuesta abierta, democrática e inclusiva relacionada con la museología nueva o crítica, donde «no se trata de pensar lo que le falta al visitante para convertirse en nuestro público, sino lo que nos hace falta a nosotros como museos para ser atractivos para ese público» (Dodd, 2002).

El tercer apartado se inicia con una cita de Diana Alderoqui Pinus (2009) que enlaza perfectamente con la idea general del capítulo anterior, poniendo de manifiesto la responsabilidad de los museos ante las necesidades de los visitantes. Y complementa ese desafío con herramientas para fomentar el diseño de experiencias memorables para el ciudadano.

En la cuarta parte, «Narrativas en sintonía», se considera la narración elemento básico de la comunicación, que permite crear significado al visitante. Se estudia la capacidad para hacer maravillar al ciudadano, encendiendo sus emociones, y que este quiera compartir su sorpresa con otros. Las autoras reivindican la función pedagógica de las exposiciones y acaban ofreciendo claves concretas para sacar partido a una de las estrategias claves del discurso a comunicar: los textos.

En la quinta parte de la obra se explica otro punto trascendental del lenguaje: el espacio físico como constructor del pensamiento, activador de todos los sentidos. Se aconsejan formas de diseño diversas según el contenido de la exposición (e incluso la calidad y la cantidad de los visitantes en

relación con el contenido) para concebir así un entorno cómodo y seguro que facilite el aprendizaje.

El sexto capítulo vuelve a poner el acento en la misión educativa de los museos como una de sus principales razones de su existencia. El relato le da importancia a la llamada *museografía didáctica*, que ha demostrado que los museos son contextos que provocan situaciones de enseñanza, pudiendo ser científicos y lúdicos a la vez, tal como los museos interactivos en el ámbito de ciencias consiguieron; Hernández Cardona demuestra que con otra tipología de museos también es posible (2004).

En el séptimo apartado se argumenta que es necesario tener identificado el grupo generacional al cual se dirige. El museo debe tener en cuenta esto para generar experiencias memorables y cargadas de significados positivos, con el objetivo de fomentar el aprendizaje. Las educadoras autoras del libro se apoyan en el diálogo como herramienta a provocar durante el recorrido. Como consecuencia, se apunta al aprendizaje intergeneracional como dinámica valiosa y enriquecedora para los visitantes. Esta idea está relacionada con el capítulo segundo, que nos recuerda la importancia de vincular las expectativas que manifiesta el ciudadano que visita el museo con la concordancia en sus motivaciones e identidad. La finalidad es hacer sentir útiles y cómodos a los protagonistas de ese recorrido. Para ello, se recomienda escuchar las reflexiones de los visitantes y actuar en consecuencia, ya que así se conseguirá que vuelvan a repetir la experiencia.

En «Entre salas y aulas», título del octavo capítulo, se defiende al museo como espacio extraordinario para la construcción de contenidos no curriculares, donde los alumnos enriquecen sus saberes. Se hace mención a las aulas-museo como posible ejemplo donde las escuelas sentían que formaban parte de la institución cultural porque eran escuchadas y cooperaban en igualdad. Es imprescindible que la experiencia haga sentir que todo el mundo se encuentra en «su» lugar.

En la actualidad, es la interacción social evocadora de «imaginario y valores de participación ciudadana» la parte central que guía las experiencias y aprendizajes en los museos. En el libro son descritos como escenarios con «sillas para conversar» donde experiencias culturales y educativas flexibles y heterogéneas son pensadas para la comunidad.

Finalmente, el último capítulo, «Política educativa del museo», se centra en las dificultades,

necesidades y desafíos del desarrollo de la función educativa en los museos.

El contenido del libro es una mezcla perfecta de inquietudes desafiantes, experiencias ejemplares, intercambio de ideas e información útil. De fácil lectura, pensada para aquellos interesados en el tema, no necesariamente especialistas en la materia. Además, a lo largo de los capítulos, las autoras finalizan con consejos, modelos y ejemplos relacionados con el contenido para ponerlos en práctica por parte de los museos. En definitiva, es una obra indispensable para todos aquellos amantes de los museos que desean descubrir nuevas posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDEROQUI PINUS, D. (2009): *Los módulos interactivos en un museo de ciencias como herramientas de aprendizaje científico*, tesis doctoral, Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Madrid, disponible en <<http://search.driver.research-infrastructures.eu>>. [Consulta: 02-09-2012.]
- DODD, J. (2002): «Interactivity and Social Inclusion», ponencia presentada en el Interactive Learning in Museum Art Conference, Victoria and Albert Museum, disponible en <www.vam.ac.uk>. [Consulta: 02-09-2012.]
- HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. (2004): «Museografía didáctica en historia», *Iber. Revista de Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* (Barcelona), núm. 39.
- ELVIRA BARRIGA UBED. Grupo Dhigecs (Universidad de Barcelona)

JAMES E. KATZ, WAYNE LA BAR Y ELLEN LYNCH (COORDS.)

Creativity and Technology. Social Media, Mobiles and Museums
MuseumsEtc., 2011

El título de este libro, *Creativity and Technology. Social Media, Mobiles and Museums*, pone de manifiesto diversos aspectos, entre ellos el tipo de literatura científica que se está publicando a nivel internacional sobre museología en los últimos años. Por otra parte, simplemente con el título se muestra precisamente cuáles son las tendencias museográficas que se están desarrollando en la actualidad en los museos, las cuales responden al alto nivel de penetración que la tecnología digital tiene actualmente en las sociedades occidentales.



Por ello, se están gestando nuevos recursos y medios para la intermediación entre las instituciones museísticas y los usuarios, todas bajo el «formato» de los medios digitales, ya sea a través de entornos virtuales o recursos móviles. Las posibilidades de inmediatez, ubicuidad, comunicación bidireccional y portabilidad están abriendo nuevas posibilidades a los museos de presentar, comunicar o interpretar sus contenidos a los usuarios y públicos; de todo ello se hace eco este libro.

Precisamente en la introducción se enuncian los tres conceptos que estructuran el monográfico y que inciden, de manera especial, en este cambio de medio en la comunicación de los museos con sus usuarios. El primer concepto es la «relevancia» que deben tener los medios móviles y los *social media*, tanto para el público que los usa como para la institución que los implementa. En este caso, las instituciones museísticas también deben ser conscientes y responsables con los medios móviles que emplean, en función de sus necesidades y las de sus usuarios. El segundo de ellos hace referencia a la importancia de determinar el tipo de «relaciones» que se establecen entre las audiencias y el museo. Relaciones que, por las características que definen al medio, deben tener un carácter inmediato y facilitador. Y el tercer y último concepto es la «respuesta» interactiva que

estos modelos deben favorecer, para poder crear nuevas e impactantes experiencias al usuario.

Referentes al concepto de «relevancia», en el libro encontramos diversos artículos que ahondan en él, como, por ejemplo, el de Monica Murero. En él se comenta la implementación de los *social media* en los museos y de sus repercusiones, no solo por ser un nuevo medio de comunicación, sino también por el modo en que estos han podido afectar e influenciar al personal de los museos. En este caso, la autora parte de un estudio realizado en diversos museos italianos, cuya metodología se basa en la evaluación de los riesgos y oportunidades que conllevan el uso y adopción de los recursos 2.0 en el espacio museístico.

Sobre el concepto de «relaciones» hay diversos capítulos que tratan esta nueva relación establecida entre emisor y receptor, museo y audiencias. Este es el caso del capítulo de Nancy Proctor, que, a través de una investigación llevada a cabo en el Smithsonian, establece un estudio evolutivo sobre la introducción y penetración de la tecnología digital en los museos, desde los dispositivos, como son los audioguías, hasta las redes sociales. En este contexto, podemos también analizar el artículo de Rich Ling, de la Universidad de Copenhague, que habla de la progresiva adopción de las tecnologías móviles en los museos. Tampoco se debe obviar la aportación y relevancia de Theo Hug, de la Universidad de Innsbruck, cuyo artículo establece las bases en las que se deben asentar los nuevos planteamientos educativos de los museos, con el uso de tecnologías móviles.

El último concepto, el de «respuesta», se ilustra en el libro a través de las experiencias descritas en los artículos de Letizia Caronia y André H. Caron, de la Universidad de Bolonia y la de Montreal, respectivamente, y el de Anne Kahr-Hojland. Mientras que en el primero se describe la experiencia denominada PanoScope 360, que consistió en el desarrollo de un recurso tecnológico de carácter interactivo e inmersivo, usado en museos de ciencia, en el segundo artículo se explica el diseño e implementación del recurso Eco-Trap, en el Museo de la Navegación Vikinga de Dinamarca. Con todo, también es de especial mención el artículo de Martha Ladly, de la Universidad de Ontario, donde se detalla una experiencia que relaciona arte, juegos y medios móviles para crear nuevos resultados de aprendizaje en el marco museístico. Sin duda, estos y otros artículos permitirán hacerse una idea de las nuevas formas de participación, accesibilidad, inclusión y aprendizaje, procuradas por los medios digitales.

Otro aspecto que hace especialmente interesante el contenido de este libro es que, si bien, como apuntábamos en las primeras líneas, se enmarca dentro del tipo de literatura científica actual sobre museos, lo más habitual es encontrar monográficos dedicados a planteamientos y postulados teóricos, como es el caso de L. Tallon and K. Walker: *Digital technologies and Museum Experiences* (Altamira Press, 2008); M. Ioannides y otros (eds.): *Heritage in the digital era* (Multi-Science Publishing, 2008), o R. Parry (ed.): *Museums in a digital age* (Routledge, 2010). Sin embargo, en el caso que nos ocupa, estamos frente a un manual cuyas aportaciones están fundamentadas en proyectos experimentales sobre la implantación de las tecnologías digitales en los museos, desde diversos puntos de vista.

También es de interés destacar la editorial del libro, MuseumEtc., ya que responde a un nuevo planteamiento editorial. Con sede en Edimburgo y Boston, publica una cuidada colección de libros para museos y sus profesionales, que hacen visibles, a través del papel, las mejores prácticas a nivel mundial. Movidos básicamente por la innovación, el cambio y la acción, abordan temas de actualidad de una manera práctica y estimulante. Tal y como ha venido sucediendo hasta ahora, muchos de sus productos editoriales son fruto de ideas impulsadas por la propia comunidad de museos. En este sentido, no solo están abiertos a recibir propuestas editoriales que provengan de cualquier persona con ideas y experiencias interesantes que aportar, sino que también piden opinión y sugerencias a la comunidad museística. Siempre con el fin de seguir un planteamiento abierto y participativo.

Para concluir me gustaría incidir en lo interesante del carácter empírico de las aportaciones que recopila este monográfico desde diversos contextos (Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, países nórdicos, Italia), ámbitos más vinculados al mundo de la investigación y otros desde el ámbito profesional de los museos, con distintos planteamientos y objetivos. No querría acabar sin destacar la importancia de esta publicación por la escasa literatura del tema en el contexto español, fruto, en primer lugar, de las escasas investigaciones realizadas en el ámbito y, en segundo lugar, debido a la aún reciente inclusión de este tipo de recursos por parte de las instituciones museísticas españolas. Es evidente que todavía hay mucho trabajo por hacer, así como muchas líneas por escribir. ■ **MIREIA ROMERO SERRA.** Grupo Didipatri (Universidad de Barcelona)

JANINE SPRÜNKER

Educació patrimonial mitjançant recursos educatius en línia amb contingut de patrimoni cultural i xarxes d'aprenentatge

Tesis doctoral, dirigida por Glòria Munilla,
Barcelona: UOC, junio del 2011

Ha pasado más de un año de la defensa de esta excelente tesis doctoral y no se ha mencionado su importancia. El comentario siguiente quiere hacer justicia de este silencio.

La tesis posee una parte teórica amplia donde se revisan las ideas sobre educación patrimonial básicamente en nuestro contexto y se posiciona en la secuencia defendida por Fontal en el 2003. La autora de la tesis encuentra semejanzas entre la estructura de Fontal (conocer, comprender, valorar, respetar, cuidar, transmitir, disfrutar) con las secuencias procedimentales y con los niveles de complejidad del currículum catalán: «Es decir, los objetivos de aprendizaje que debe poseer el alumnado a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje han de considerar conocimientos y habilidades sencillas y más complejas, es decir, se han de movilizar contenidos de las siguientes categorías: conocer y memorizar; comprender, aplicar, experimentar analizar, sintetizar valorar, crear y construir» (traducido textualmente). Sprünker también ha encontrado enlaces con el marco conceptual defendido por Churches (2008), que retoma la taxonomía de Bloom: recordar, comprender, aplicar, analizar, evaluar y crear.

Por otra parte, en relación con las cuestiones del aprendizaje, sus referentes teóricos serán Hein (1998), que lo destaca porque desvela la importancia de la interacción entre los objetos y las personas, y posteriormente cobra importancia la interacción social; Falk y Dierking (2000) han proporcionado el apoyo de la variable social. Esta argumentación construye un proceso de aprendizaje diferente, que, lejos de ser selectivo, se convierte en un instrumento para compartir conocimientos en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Y es posible por las actividades de aprendizaje y la presencia de un discurso común.

El marco conceptual cierra su recorrido con el posicionando sobre el papel que van a jugar las «redes de aprendizaje». Estas permiten la participación y colaboración entre instituciones culturales y educativas. Las redes de aprendizaje han demostrado ventajas educativas, pues usarlas enriquece y hace más efectiva la enseñanza-aprendizaje (Harasim, Hitz, Turoff y Teles, 2003: 32).

Planteada desde una estrategia de investigación-acción cuyos interlocutores eran gestores culturales, profesorado, alumnado de la ESO (encuentro que fue posible gracias a la coordinadora en una misma plataforma de aprendizaje virtual), se esperaba obtener recursos educativos en línea de patrimonio cultural, lo que implicó un proceso de delimitación de objetivos que permitieran observar los procesos de enseñanza-aprendizaje y si se cumplían los criterios de calidad. Sprünker ha utilizado una doble estrategia de análisis. Compara cómo el alumnado aprendía sobre el patrimonio cultural con el uso de recursos en línea y cómo se creaban recursos educativos en línea de patrimonio cultural.

Muy interesante resulta el proyecto que les ha servido para el diseño de la investigación *3C4learning*, publicado como *action research*: «The first steps to start up a pilot experiment in heritage education» (Sprünker, 2008), donde han colaborado diversas instituciones, museos, universidades y centros de secundaria de Cataluña. También resulta de interés la metodología sobre la organización de las comunidades (representantes de las comunidades anteriores se organizaban con representantes de cada grupo y el alumnado). El resultado es un total de tres comunidades que se encontraban en un entorno virtual.

En relación con algunos de los resultados vinculados con la metodología que ha encontrado Sprünker destacamos que las fases de reflexión de la investigación-acción coincidieron en gran parte con la validación de los datos, la información y los resultados; y que desde las descripciones densas de (Geertz, 1992) los respectivos miembros validaron los contenidos de las descripciones densas de sus respectivas prácticas.

Los principales resultados y conclusiones se desarrollaron desde la pregunta «¿de qué manera se elaboran recursos educativos en línea con contenido de patrimonio cultural mediante una red de aprendizaje?». Esta cuestión solo se responde si se consideran las fases a) creación de la red de aprendizaje; b) planificación del proceso de enseñanza aprendizaje y de creación, y c) creación de objetos digitales con contenido de patrimonio cultural, y si se sigue un proceso meticuloso de recogida y análisis de la información.

En otro orden de significados de las conclusiones, destacamos que los gestores culturales, en la mayoría de los casos, no desarrollan la finalidad que tiene la función educativa de la institución

cultural; las actividades de creación dirigidas tienen mejores resultados considerando todas las partes implicadas; así, cuando se realizan de forma no dirigida, puede ocurrir que el alumnado no tenga el equipo necesario (herramientas), no tenga conocimientos y habilidades necesarias o suficientes para que pueda conquistar el conocimiento (solo o en equipo). Estas situaciones desvían los resultados que proporcionaría una forma de proceder que fuera exitosa porque hay una dirección explícita y controlada. El profesor pierde protagonismo y el gestor cultural lo gana porque moviliza las actividades mediante el entorno virtual, el profesor hace su aportación de ayuda en el contexto del aula. El gestor cultural enseña cómo formular solicitudes de materiales y de información, su intervención es importante porque moviliza unos determinados contenidos, crea guiones de diapositivas, audiovisuales, que son materiales y actividades que no son accesibles desde la página web de la institución cultural.

Cerramos el comentario recordando que nos proporciona nuevos criterios de calidad en una educación patrimonial y que elabora una pauta de educación patrimonial mediante redes de aprendizaje y

recursos educativos en línea. El esfuerzo de Janine Sprünker como autora y de Glòria Munilla como directora fueron recompensados con la mejor nota posible en su defensa.

BIBLIOGRAFÍA

- CHURCHES, Andrew (2008): *Bloom's digital taxonomy*, [en línea] <<http://edorigami.wikispaces.com/Bloom's+Digital+Taxonomy>>.
- FALK, J., y L. DIERKING (2000): *Learning from museums: visitor experience and the making of meaning*, Walnut Creek: Altamira Press.
- FONTAL, O. (2003): *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*, Gijón: Ediciones Trea.
- GEERTZ, G., (1992): *Interpretación de las culturas Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*, Barcelona: Gedisa.
- HARASIM, L., A. R. HITZ, M. TUROFF y L. TELES (2000): *Redes de aprendizaje. Guía para la enseñanza y aprendizaje en red*, Barcelona: EDUOC/Gedisa.
- HEIN, G. E. (1999): «The constructivist museum», en A. Hooper-Greenhill (1999): *The educational role of the Museum*, Londres/Nueva York: Routledge, pp. 73-79.
- SPRÜNKER, J. (2008): *Action Research. The first steps to start up a pilot experiment in Heritage education*, IN3/UOC.
- ROSER CALAF. Universidad de Oviedo

HER&MUS

HERITAGE & MUSEOGRAPHY

Her&Mus 12 [volumen v, número 1]

Castilla y León

Coordinación: EMILIO VIDAL MATÍAS y TÀNIA MARTÍNEZ GIL

Monografías

- ENRIQUE SAIZ MARTÍN y JESÚS MARÍA DEL VAL RECIO: *La gestión comprometida con un territorio. El patrimonio cultural en Castilla y León, un recurso activo*
- ZOA ESCUDERO: *La Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Una iniciativa privada con vocación pública*
- JUAN CARLOS PRIETO VIELBA y JESÚS CASTILLO OLI: *Plan de Intervención «Románico Norte» 2005-2012. Antigua Merindad de Aguilar de Campoo. Castilla y León*
- EMILIO VIDAL: *Patrimonios invisibles y diseminado. Nuevas miradas, viejas visiones*
- OLAIA FONTAL MERILLAS: *La educación patrimonial en Castilla y León*
- EUDALD CARBONELL: *Teoría y práctica del cluster Atapuerca*
- TÀNIA MARTÍNEZ: *El patrimonio religioso de Castilla y León: una reflexión desde la museografía didáctica*
- DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ y MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA: *Iter Plata. Proyectar el paisaje patrimonial*

Experiencias y opinión

- LUCÍA GARROTE: *Nueve provincias y nueve secretos en Castilla y León*
- ANA ISABEL HERNÁNDEZ SÁNCHEZ: *Ser ciudad patrimonio de la humanidad: responsabilidad y compromiso de calidad turística*
- AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID: «Valladolid, Ríos de Luz»: *la iluminación sostenible como atractivo turístico y cultural y marca de ciudad*
- Desde y para el museo**
- GONZALO JIMÉNEZ SÁNCHEZ, JOSÉ ENRIQUE MARTÍN LOZANO, JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ MARTÍN, JESÚS I. SAN JOSÉ ALONSO, FRANCISCO M. MORILLO RODRÍGUEZ: *Las Edades del Hombre: 25 años construyendo identidad*
- LUÍS GRAU LOBO: *Museos provinciales, en tierra de nadie. A propósito del Museo de León*
- JOSÉ LUIS BARCO, DIEGO CASTANERA, JOSÉ IGNACIO CANUDO, CARLOS PASCUAL, CARLOS JAVIER RUBIO y CRISTÓBAL RUBIO: *Aula Paleontológica y Ruta de las Icnitas de Soria: un espacio paleontológico musealizado con fines didácticos y turísticos*

Manuales de Museística, Patrimonio y Turismo Cultural

en Ediciones Trea • www.trea.es



Últimos títulos

- **Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos.** MIQUEL SABATÉ, ROSER GORT
144 pp. · 20 € (edición impresa), 10 € (edición online)
- **Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos.** F. X. HERNÁNDEZ, C. ROJO (coords.)
160 pp. · 20 € (edición impresa), 10 € (edición online)
- **Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales.** SANTOS M. MATEOS
176 pp. · 22 € (edición impresa), 11 € (edición online)
- **Manual de didáctica del objeto en el museo.** JOAN SANTACANA, NAYRA LLONCH
128 pp. · 16 € (edición impresa), 8 € (edición online)
- **Manual práctico de museos.** ANDRÉS GUTIÉRREZ USILLOS
160 pp. · 20 € (edición impresa), 10 € (edición online)

De próxima publicación

- **Manual de educación patrimonial: del patrimonio a las personas.** O. FONTAL, S. MARÍN, S. PÉREZ
- **Manual de historia de la museología.** JESÚS PEDRO LORENTE
- **Manual del espejo como recurso museográfico.** JOAN SIBINA
- **Manual de educación patrimonial.** OLAIA FONTAL, SOFÍA MARÍN, SARA PÉREZ
- **Manual de patrimonio literario.** FRANCESCA UCCELLA
- **Manual de tiendas de museos.** ANTONI LAPORTE, JOAQUINA BOBES
- **Manual de estudios de público.** FERRAN URGELL
- **Manual del centro de interpretación.** CAROLINA MARTÍN
- **La cultura museística en tiempos difíciles.** TÀNIA MARTÍNEZ, JOAN SANTACANA



Apel

gráficas®

Polígono Industrial de Porceyo
c/. Galileo Galilei, 262
33392 GIJÓN

tel. 985.16.70.70
fax 985.16.71.41
apel@graficasapel.com

Otros títulos de museología y patrimonio

en Ediciones Trea • www.trea.es



- *La arqueología reconstructiva y el factor didáctico.* JOAN SANTACANA, CLARA MASRIERA
- *El museo como espacio de comunicación* (2.ª ed.). FRANCISCA HERNÁNDEZ
- *Los museos pedagógicos y la proyección cívica del patrimonio educativo.* I. CARRILLO, E. COLLELLDEMONT, J. MARTÍ, J. TORRENTS
- *Joven museografía. La exposición autoportante.* PACO PÉREZ VALENCIA, ARNALDO BASADONNA (coords.)
- *Museos de historia: entre la taxidermia y el nomadismo.* JOAN SANTACANA, F. X. HERNÁNDEZ CARDONA
- *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de la posguerra.* M.ª P. GARCÍA, M.ª E. ALMARCA, A. HERNÁNDEZ
- *Manual de museografía y patrimonio.* JOAN SANTACANA, CAROLINA MARTÍN (coords.)
- *Ciudad educadora y patrimonio.* LAIA COMA, JOAN SANTACANA
- *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos.* ANDRÉS GUTIÉRREZ USILLOS
- *Los museos arqueológicos y su museografía.* FRANCISCA HERNÁNDEZ
- *Tener un buen plan. La hoja de ruta de toda colección: el plan museológico.* PACO PÉREZ VALENCIA
- *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos.* J. P. LORENTE, S. SÁNCHEZ, M. CABAÑAS (coords.)
- *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad.* M.ª P. GARCÍA CUETOS
- *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudio de casos.* ROSER CALAF
- *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital.* J. C. RICO, L. A. HERNÁNDEZ, J. R. ALCALÁ
- *Museo local: la cenicienta de la cultura.* JOAN SANTACANA, NAYRA LLONCH
- *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico.* JESÚS PEDRO LORENTE
- *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas.* IGNACIO DÍAZ BALERDI
- *La comunicación global del patrimonio cultural: del marco teórico al estudio de casos.* S. M. MATEOS RUSILLO (coord.)
- *La caja de cristal: un nuevo modelo de museo.* JUAN CARLOS RICO (coord.)
- *Historia de los museos en España* (2.ª ed.). MARÍA BOLAÑOS
- *Estructuras y principios de gestión del patrimonio cultural municipal.* JESÚS MEJÍAS
- *Museos de arte y educación: construir patrimonio desde la diversidad.* R. CALAF, O. FONTAL, R. E. VALLE (coords.)
- *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos.* A. MUÑOZ COSME

Más información en www.trea.es

HERMUS

HERITAGE & MUSEOGRAPHY

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Her&Mus. Heritage & Museography se publica con periodicidad cuatrimestral (enero/febrero, mayo/junio y septiembre/octubre), con una extensión de 112/128 páginas, al precio de venta al público de 25 €. Si desea suscribirse, recibirá la revista en su domicilio, libre de gastos de envío y al precio de 20 € por número.

Nombre	Apellidos			
Dirección	N.º	Piso	Puerta	C. P.
Pobl.	Prov.		País	
(imprescindible) NIF o CIF	e-mail		Tel.	

Deseo suscribirme indefinidamente (bien entendido que podré cancelar unilateralmente mi suscripción con una simple comunicación a la editorial) a *Her&Mus. Heritage & Museography*, a partir del número ____ (inclusive), al PVP de 20 € cada número para la península ibérica; 30 € cada número para Europa; 45 € cada número para América (gastos de envío incluidos en todos los casos). El pago de la suscripción se realizará por cada tres números consecutivos a partir del que inicie la suscripción.

Fecha de pedido ____ / ____ / ____

Formas de pago: ☐ **Contrarrembolso** (no válido para Europa y América)

☐ **Tarjeta de crédito** (Visa, Mastercard)

Titular

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Tarjeta válida hasta: **Mes**

--	--

Año

--	--	--	--

Fecha y firma

Ediciones Trea, S. L.

Polígono Industrial de Somonte | María González la Pondala, 98. Nave D | 33393 Somonte-Cenero.
Gijón (Asturias) | Tel.: 985 303 801. Fax: 985 303 712 | trea@trea.es | www.trea.es

Los datos personales facilitados por usted pasarán a formar parte de un fichero de Ediciones Trea, S. L., con la finalidad de gestionar la relación comercial establecida. Usted podrá ejercer los derechos de acceso, cancelación, rectificación, oposición y revocación del consentimiento prestado, mediante escrito dirigido a Ediciones Trea, S. L., con domicilio social en María González la Pondala, 98, nave D, Polígono Industrial de Somonte, 33393 Gijón, Asturias o enviando un e-mail a trea@trea.es. Del mismo modo, usted consiente en que sean utilizados sus datos personales para comunicaciones relacionadas con nuestra actividad editorial. Si no desea ser informado de nuestros productos o servicios, puede hacerlo constar por escrito a la dirección antes indicada o al correo electrónico de Ediciones Trea, S. L.

