ACTIVACIONES PATRIMONIALES E INICIATIVAS MUSEÍSTICAS: ¿POR QUIÉN? Y ¿PARA QUÉ?

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)

eman ta zabal zazu

Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

ACTIVACIONES PATRIMONIALES E INICIATIVAS MUSEÍSTICAS: ¿POR QUIÉN? Y ¿PARA QUÉ?

ACTIVACIONES PATRIMONIALES E INICIATIVAS MUSEÍSTICAS: ¿POR QUIÉN? Y ¿PARA QUÉ?

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)

eman ta zabal zazu

Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE
ETA IKERKETA SAILA
KULTURA SAILA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN,
UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN
DEPARTAMENTO DE CULTURA

Baloen Filosofia eta Gizarte Antropologia Saila
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza
Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa

© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

ISBN: 978-84-9860-059-9

Lege gordailua / Depósito legal: BI-2937-09

Fotokonposizioa / Fotocomposición: Rali, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Inprimatzea / Impresión: Gráficas Berriz, S.A.
Murueta, 23 - 48220 Abadiño

Agradecimientos

Esta publicación ha sido posible gracias, en primer lugar, a la colaboración del Museo Romano Oiasso, de la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon 2, de ICOM-España y del grupo de investigación del proyecto CSO2008-05065/SOCI del Ministerio de Ciencia e Innovación, y, en segundo lugar, a los apoyos económicos de las siguientes instituciones: el Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea; la Obra Social de la Kutxa; el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco; el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco; y el Departamento de Cultura y Euskara de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

Índice

Comunidades, científicos y especialistas en los proyectos patrimoniales y museísticos: de «arriba-abajo», de «abajo-arriba». Iñaki Arrieta Urtizberea 11
Treinta años del Campo Arqueológico de Mértola: algunas reflexiones acerca del patrimonio cultural y el turismo. Claudio Torres .. 21

PARTE I

PATRIMONIO CULTURAL: OBREROS, AGRICULTORES, CIUDADANOS, INMIGRANTES, TURISTAS, TÉCNICOS Y POLÍTICOS

Une institution culturelle et son territoire : culture commune, scène nationale du bassin minier du Nord-Pas de Calais, ou l'art de « transfigurer » la memoire ouvrière. Sandra Trigano et Michel Rautenberg 31
Patrimonios comarcales y turismo rural: ¿iniciativas locales o globales? Elodia Hernández León 59
La muséologie citoyenne, rencontre entre patrimoines et identités. Anik Meunier..... 77
Museografías all'aperto y turismo cultural: el caso de Ibiza. Nayra Llonch Molina..... 95

PARTE II

MUSEOS: COMUNIDAD, TERRITORIO Y POLÍTICA

El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. Cuauhtémoc Camarena Ocampo y Teresa Morales Lersch.... 115

La contribution des institutions muséales au « capital social » : le cas de l'écomusée du fier monde (Montréal, Canada). René Binette .. 129
Museos en León y el Museo de León como referencia al servicio de un territorio. Luis Grau Lobo 151

PARTE III

MISCELÁNEA PATRIMONIAL Y MUSEÍSTICA EN EL PAÍS VASCO

Le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne: vers un musée expert, créatif, évolutif. Sébastien Boulnois 175
Acciones clave para implicar a la comunidad en el museo. Ángela González de Vallejo Rodríguez..... 183
Euskal Herria Museoa; *de museo a proyecto cultural a través del engarce territorial*. Felicitas A. Lorenzo Villamor y Leire Irazabal Basabe 197
Lekeitio. Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo. Nekane Irusta Seara 205
La gestión turística del patrimonio natural y cultural de Zugarramurdi: motor del desarrollo local. Ainhoa Aguirre Lasa 223
Arenatzarte: un proyecto museístico al aire libre: la unión naturaleza-escultura. Iñigo Sarriugarte Gómez..... 237
De finca indiana a parque temático: Karpin Abentura *o cómo introducir el turismo en un enclave ganadero.* Nuria Cano Suñén..... 251

Comunidades, científicos y especialistas en los proyectos patrimoniales y museísticos: de «arriba-abajo», de «abajo-arriba»

Iñaki Arrieta Urtizberea

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Se suele considerar que hay dos tipos de patrimonios culturales: uno, «pour l'éternité»; el otro, «opportuniste» (Rautenberg, 2003: 35). Ese primero es «dur»; este segundo, «mou» (Rautenberg, 2003: 30). Aquél, «reconnu», éste, no tanto (Davallon, 2003: 13-14). Aquél, «irremplazable»; éste, «sustituible» (Mason, Randall & Torre, Marta de la 2001: 172). Generalmente, el primer tipo de patrimonio cuenta con una firme legitimación científica, técnica, histórica e institucional, difícilmente cuestionable. En este tipo, lo que es un proceso sociocultural, la legitimación, pasa a ser un estado formal, el bien cultural. Éste, el bien cultural, es lo que es porque *así* lo es. Es decir, algo sagrado o algo natural, o ambos a la vez, porque es ajeno a cuestiones profanas y humanas, es decir, discutibles, variables o complejas. Como afirma Pierre Bourdieu «el producto acabado, el opus operatum, oculta el modus operandi» (2000: 233). El producto acabado, es decir, el bien cultural, sagrado y natural, impide observar y oculta el conjunto de intereses y valores que entran en juego cuando un «elemento» cultural pasa –es transferido habría que decir– a ser parte del conjunto de bienes culturales de un colectivo porque simboliza y representa su memoria, su identidad, su *ser*, su *sentido de continuidad*. Esta sacralización y naturalización suele ser una característica del primer tipo de patrimonio cultural, resultado, habitualmente, de un proceso de los denominados de «arriba-abajo», es decir, de procesos dirigidos desde una perspectiva jerárquica, vertical, de imposición (Font & Subirats, 2001: 196) y elitista (Smith, 2000: 180).

En nombre de una comunidad, una sociedad o un pueblo, políticos, técnicos y científicos sacralizan y naturalizan una o varias de las múltiples opciones patrimoniales que presenta un colectivo social. Una selección que

no viene dada por principios primordialistas, sino que es consecuencia, en gran medida, de las valorizaciones realizadas por los agentes *legitimados* o *autolegitimados* para tal acción cultural, más allá de los criterios científicos, técnicos e *históricos* que presenten. Incluso, esos criterios que se suelen presentar como objetivos, evidentes y no discutibles, no tienen que hacernos olvidar que:

> [...] sont l'objet de représentations mentales, c'est-à-dire d'actes de perception et d'appréciation, de connaissance et de reconnaissance, où les agents investissent leurs intérêts et leurs présupposés, et de représentations objectales, dans des choses (emblèmes, drapeaux, insignes, etc.) ou des actes, stratégies intéressées de manipulation symbolique qui visent à déterminer la représentation (mentale) que les autres peuvent se faire de ces propriétés et de leurs porteurs. Autrement dit, les traits que recensent les ethnologues ou les sociologues objectivistes, dès qu'ils sont perçus et appréciés comme ils le sont dans la pratique, fonctionnent comme des signes, des emblèmes ou des stigmates. Parce qu'il en est ainsi, et qu'il n'est pas de sujet social qui puisse l'ignorer pratiquement, les propriétés (objectivement) symboliques, s'agirait-il des plus négatives, peuvent être utilisées stratégiquement en fonction des intérêts matériels mais aussi symboliques de leur porteur (Bourdieu, 1980: 85).

Así, consideramos que, junto al estudio de las características materiales, formales, *objetivas* e *históricas* de los bienes culturales, habría que *desvelar*, mostrar, hacer visibles los intereses, valores, instrumentos y mecanismos que están detrás de la producción de los bienes culturales; poner a «disposición de todo el mundo los secretos reservados a los iniciados» (Bourdieu, 2000: 67). Cuanto mayor es la ocultación o el desconocimiento de los condicionamientos y de los instrumentos de la patrimonialización o de la puesta en valor del patrimonio por parte de las estructuras opacas del poder (Zulaika, 1997: 31), mayor será la imposición, simbólica y material, de las opciones patrimoniales elegidas porque menor serán las posibilidades de criticar, contrarrestar o deslegitimar las opciones *legitimadas*, al desconocer el cómo, el porqué y el para qué de la activación patrimoniales o iniciativa museística, más si cabe, cuando los propios impulsores o promotores la enmascaran con una aureola identitaria, sacralizada y primordialista. «Los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecidos a todos). No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada. Sólo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo» (García Canclini, 2004: 64-65).

De ahí que la trasmisión, la comunicación o la divulgación de la información, en cuanto al contenido y al proceso acerca del *modus operandi*, y no solamente del *opus operatum*, deban tenerse en cuenta en toda activación patrimonial y en toda iniciativa museística. Esas acciones facilitarían o permitirían que un amplio y variado colectivo del conjunto de una comunidad o de una sociedad sí considerase que los bienes culturales seleccionados fueran *suyos*, fueran su patrimonio cultural. Así, diferentes autores proponen que la información respecto al proceso de patrimonialización, y no únicamente con relación a su resultado, sea accesible y fluida (Lipe, 1984: 5), dada, además, la complejidad de cualquier sociedad y de los diferentes referentes simbólicos a los que puede hacer referencia cualquier bien cultural. Por ejemplo, entre los cinco instrumentos de acción patrimonial que proponen John Monchaux y J. Mark Chuster está el de la «información», junto con los que ellos denominan el instrumento de la «propiedad y operación», el del «reglamento», el de los «incentivos» y el del «establecimiento, la asignación y la aplicación de los derechos de propiedad». «The use of information is to make the public more aware of the existence and importance of historic properties and to explain the desirability of preserving them» (Schuster, 1997: 102). Pero, aun así, ¿no habría en este caso una visión del patrimonio de «arriba-abajo»?, es decir, ¿unas *manipulaciones* culturales, sociales, cognitivas y emocionales?

Si bien la trasmisión, la comunicación o la divulgación de la información son necesarias en un proyecto patrimonial o museístico, consideramos que esas acciones no son suficientes si se quiere que el bien cultural *sea* de la comunidad, de la sociedad o de una parte considerable de la misma. Las activaciones patrimoniales y las iniciativas museísticas deben ser también una cuestión de participación. Proyectos en los que la sociedad, la población local, la comunidad o, al menos, aquellos colectivos o asociaciones que estén interesados por el patrimonio cultural puedan reflexionar, deliberar e implicarse en el *modus operandi*. Esto posibilitaría la «construcción de redes y conjuntos de acción sobre las emociones de la vida cotidiana (...) [que permitirían] canalizar procesos realmente democráticos» (Villasante, 2000: 51). Más si cabe, cuando el objeto de la acción es el patrimonio cultural, es decir, aquello que simboliza la identidad de un colectivo social. En estos casos, de implicación y participación ciudadana o colectiva, estaríamos ante iniciativas de «abajo-arriba», las cuales se suelen dar, cuando se dan, en las activaciones patrimoniales del segundo tipo principalmente; es decir, las calificadas como «opportuniste», «mou» o «sustituible».

Auque hasta el momento hayamos hablado de dos perspectivas de activación del patrimonio cultural, de «arriba-abajo» y de «abajo-arriba», y hayamos considerado que la gran mayoría se llevan a cabo desde la primera

perspectiva, esto no quiere decir que una iniciativa que surja a iniciativa de técnicos y especialitas no pueda alcanzar un importante grado de legitimación y de vinculación entre la población local o, al menos, entre algunos colectivos o asociaciones que pertenezcan a la misma. Con todo, hará falta que los especialistas y técnicos sean capaces de entender que el patrimonio cultural es algo complejo y variable en sus usos y significados, al igual que los procesos que llevan a la declaración de un *rasgo* cultural como bien cultural. Tal vez, haciéndose la siguiente pregunta las «élites» científicas, éstas desacralicen o desnaturalicen, a su vez, sus criterios patrimoniales: «¿Para quién estamos haciendo la investigación y las propuestas? Frente al simplismo o reduccionismo con que a veces se contesta a esta pregunta, con la comunidad, la gente, el interés público, o bien las autoridades, el cliente, etc. hay que pasar a plantear algo más complejo que muestre los intereses y relaciones que están en juego. Creemos que ya está bien de mirar el ombligo del propio grupo, o del grupo para el que se trabaja, y abrir procesos en espiral que vayan incluyendo otros actores con presencia real en cada situación concreta» (Villasante & Montañés, 2000: 25). En este libro, el artículo de Claudio Torres nos muestra nítidamente la legitimación local que puede alcanzar una iniciativa arqueológica acerca de unos vestigios romanos e islámicos, abandonados o ignorados hasta la década de los setenta del pasado siglo en Mértola, y que han pasado a ser símbolos identitarios de la población local. Más aún, en la actualidad son también recursos para el desarrollo local, fomentando el turismo. En este caso, como lo indica el autor, la estrategia informativa de explicación, comprensión y sensibilización ha facilitado y permitido que el proyecto –en un principio, arqueológico y, actualmente, patrimonial– haya alcanzado un importante grado de legitimación local. Elodia Hernández León, en su estudio de La Sierra de Aracena en Huelva, en esta misma obra, nos presenta unas activaciones patrimoniales, favorecidas y condicionadas desde «arriba», desde la Unión Europea, a través de diferentes ayudas europeas, pero impulsadas desde «abajo», desde los denominados grupos de acción local, si bien, repetimos, condicionadas por los criterios establecidos por técnicos y burócratas europeos. Aunque en los programas europeos el patrimonio cultural se suele considerar generalmente como un instrumento para favorecer el desarrollo local, fundamentalmente económico y turístico, esos programas están favoreciendo también una valorización favorable por parte de los agentes locales de su propio territorio y de su cultura. No obstante, como va dicho, el discurso y la acción patrimonial se fundamentan principalmente en criterios científicos, técnicos y, especialmente, económicos. De los casos presentados en las dos primeras partes de este libro, el del conjunto monumental de Dalt Vila en Ibiza, descrito por

Nayra Llonch Molina, es aquél en el cual los criterios económicos y turísticos, determinados por las instituciones públicas, se manifiestan más nítidamente, a la hora de justificar la puesta en valor del conjunto monumental. Un conjunto, declarado por la UNESCO patrimonio de la humanidad, y que por tanto lo podemos clasificar dentro del primer tipo de patrimonio. Ahora bien, como sostiene la autora, la legitimación de la activación de un patrimonio teniendo en cuenta criterios económicos en torno al turismo no pone, «per se», en cuestión dicha legitimación. En Mértola, por ejemplo, el fomento del turismo a través del patrimonio cultural también se ha tenido en cuenta en el desarrollo del proyecto. Lo discutible, consideramos, es que sea solamente ese criterio, a veces acompañado por otros técnicos o científicos sin ninguna o escasa vinculación con los de «abajo», el que legitime una activación patrimonial o una iniciativa museística.

Las iniciativas de los museos comunitarios de Oaxaca, del Écomusée du fier monde y de la Culture Commune du Nord-Pas de Calais, presentadas en este libro por Cuauhtémoc Camarena Ocampo y Teresa Morales Lersch, René Binette, y Sandra Trigano y Michel Rautenberg, respectivamente, están del lado del modelo de «abajo-arriba», cada cual con sus especificidades, porque, como hemos mencionado anteriormente siguiendo las palabras de Tomás R. Villasante, se vinculan en gran medida con «las emociones de la vida» y porque el patrimonio cultural es una realidad y una experiencia vivida (Dubuc, & Turgeon, 2004: 7) que está relacionada con la emoción (Poulot, 2006: 21-22). La aproximación intelectual o científica al patrimonio cultural está relacionada con la perspectiva historiográfica, la proximidad o la empatía con respecto a los bienes culturales se vincula con la experiencia vivida y la memoria; lo específico del patrimonio cultural. Una especificidad negada o trivializada desde la esfera de los especialistas y técnicos, porque se considera la emoción como un filtro, un obstáculo que altera la aproximación y el análisis científicos. No pocos científicos, especialistas y técnicos muestren su desconfianza y su desdén hacia los intereses y valores, más próximos de la emoción y la experiencia vivida, que muestran las comunidades locales respecto al patrimonio cultural, intentando soslayarlos desde su posición racional o científica (Fernández Martínez, 2006: 74). En todo caso, tenemos que recordar que entre los fundamentos de la primera acepción de monumento, lo que posteriormente llegará a denominarse patrimonio cultural, estaba el de la emoción, la memoria viva y no el de la representación o el conocimiento de una especificidad sociocultural *neutra*. Construir un monumento era una acción sobre la memoria que a través de la afectividad se actualizaba en el presente. Una actualización de un *rasgo* o un *hecho* cultural,

por lo general, pasado, pero que por el mismo proceso de rememoración dejaba de ser algo pretérito, para pasar a ser algo contemporáneo (Choay, 2007: 13). El monumento, el patrimonio cultural no da cuenta de un pasado, ya finiquitado, sino de unos referentes actuales, presentes, cualesquiera que sean las dimensiones temporales del bien cultural. Posteriormente, tras aquella legitimación emocional o afectiva, entrarán a considerarse cuestiones técnicas o científicas, como las arqueológicas, las históricas o las artísticas, en los asuntos monumentales o patrimoniales. Así, en los tres casos mencionados al comienzo del párrafo, las activaciones del patrimonio cultural y las iniciativas museísticas son fundamentalmente un «mouvement de la sensibilité» (2003: 133), tal como lo define Laurier Turgeon, siguiendo el concepto de «ethnoscape» de Arjun Appadurai (1999: 222) –esto no quiere decir que en los presentados en el párrafo anterior no se diera ese movimiento, ni mucho menos–. Así, la Culture Commune es una institución vinculada con las culturas populares y los artistas callejeros que buscan asociar la acción cultural y artística con una reflexión acerca del patrimonio cultural, acerca de cómo el pasado puede ser utilizado como un instrumento para transformar el territorio, tras la fuerte desinsdustrialización que sufrió la antigua cuenca minera del Pas de Calais de Francia en las décadas de los 70 y 80, y que sumió a la población e instituciones locales en una grave crisis social, cultural y económica. Los museos comunitarios de Oaxaca, por su parte, son instrumentos y procesos de los que se valen las comunidades locales para reflexionar, para ser conscientes de su historicidad, y para crear y transformar su realidad. Museos para generar conciencia, fomentarla o consolidarla y, por tanto, museos para la acción, en los que se reflexiona sobre la historia, la de la comunidad, para intervenir en ella y transformarla. Por último, el Écomusée du fier monde, impulsado por los principios de la Nueva Museología, surgió en un barrio urbano y obrero de Montreal a iniciativa de varios colectivos comunitarios y populares en los años 60 y 70 del pasado siglo, en un periodo de declive social y económico del barrio. Así, sus objetivos han sido, por un lado, recuperar su pasado y su memoria obrera para comprender su presente y reflexionar sobre su futuro, y, por otro, fomentar un orgullo, una autoestima, una identidad fuerte en el barrio, la cual se había debilitado como consecuencia de las crisis económicas y sociales. Pero estos orígenes «desde abajo» del patrimonio cultural, más emocionales que científicos, no son garantía para que un organismo o una institución pública no local comience a actuar sobre esas iniciativas, condicionándolas o transfigurándolas en un patrimonio del primer tipo, es decir del tipo «dur», y en un proyecto de «arriba-abajo». Esto está sucediendo, por ejemplo, con la intervención de État Culture francés en la Culture Commune, promoviendo acciones de

«excelencia», aunque esto esté suponiendo relegar a un segundo plano las que tengan que ver con lo próximo, lo sentido, lo emocional de la población local.

Pero las activaciones patrimoniales que solamente tienen en cuenta los criterios de la comunidad pueden tener sus *riesgos*. Esos criterios pueden estar fuertemente mediatizados por poderes científicos, mediáticos o políticos, los cuales pueden estar *imponiendo* sus valores y sus intereses de una manera «no perceptiva» en dichas activaciones (Chevalier, 2000: X-XI). «La multiculturalidad, reconocida en el menú de muchos museos, de empresas editoriales, discográficas y televisivas, es administrada con un sistema de embudo que se corona en unos pocos centros del norte» (García Canclini, 2004: 23). Una manera de promover una conciencia crítica y unas acciones locales o *glocales* puede ser la propuesta que Anik Meunier denominaba «museología ciudadana», presentada en este libro, y que hunde sus raíces en los principios de la Nueva Museología. Una ciudadanía, no política, no restrictiva, sino una ciudadanía social, «une source d'un véritable lien social entre les membres d'une collectivité organisée». Una museología, una acción patrimonial y museológica, en la que técnicos, especialistas, científicos, políticos y ciudadanos participen y se impliquen en dichas acciones, en las que se aborden las cuestiones científicas como las emocionales y vividas, en una relación más horizontal que vertical. A este respecto, la aportación de Luis Grau Lobo, también en esta publicación, acerca de las funciones que el Museo provincial de León, una infraestructura que viene fundamentalmente de «arriba» a «abajo», puede desempeñar en su territorio y sociedad, va en esa dirección. Así, entre las funciones del Museo están la de «sostener la narración histórica de base» y la de facilitar un espacio para que la ciudadanía pueda reflexionar sobre su historia y patrimonio cultural; además, de las de apoyar y asesorar a los muchos museos que se han abierto en los último años en dicho territorio, en «la provincia de los museos». Una amalgama de museos que se caracteriza por estar poco organizada y estructurada, por haber sido impulsada por decisiones políticas difícilmente justificadas porque no hay demanda social o porque no va más allá de la inauguración del museo, por una descoordinación administrativa importante, muy dependiente de la bonanza económica y con baja implantación social, y, para concluir, por una insignificante participación ciudadana.

Pero esas características del panorama museístico leonés no es algo específico de dicho territorio. Lo mismo se puede decir del País Vasco, porque además del Museo Guggenheim Bilbao –y del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Artium de Vitoria-Gasteiz–, hay otras muchas iniciativas patri-

moniales y museística. Y ¡vaya si las hay! No vamos a entrar a analizar ese panorama patrimonial y museístico vasco en esta introducción, que como muy bien ha caracterizado Ignacio Díaz Balerdi, recurriendo a un símil demográfico, es de «unas tasas de natalidad brutales» (Díaz Balerdi, 2008: 80). Solamente mencionaremos un dato, la Comunidad Autónoma Vasca cuenta con algo más de cien iniciativas patrimoniales y museísticas en la actualidad. Así, con el objetivo de tener un mejor conocimiento del panorama museístico del País Vasco, más allá de la franquicia americana, en la tercera parte del libro se recoge un conjunto de trabajos, escritos, desde diferentes «posiciones», por investigadores, profesores y técnicos de la administración pública y de la empresa privada. Mediante su lectura se puede seguir el porqué y el para qué de algunas de las activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas actuales del País Vasco.

BIBLIOGRAFÍA

APPADURAI, A. (1995) «The production of locality», en *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*, London and New York, Routledge. pp, 204-225.

BOURDIEU, P. (1980) «L'identité et la représentation», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 39, pp. 63-72

——, (2000) *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo.

CHEVALIER, D. (2000) «Avant-propos», en *Campagnes de tous nos désirs: patrimoines et nouveaux usages sociaux,* Paris, Maison des sciences de l'Homme.

CHOAY, F. (2007) *Alegoría del patrimonio,* Barcelona, Editorial Gustavo.

DAVALLON, J. (2003) «Introduction», *Culture et musées*, n. 1, pp. 13-18.

DÍAZ BALERDI, I. (2008) «Museos en la encrucijada, estructuras, redes y retos en el País Vasco», en *El futuro de los museos etnológicos*, Donosita, Ankulegi, pp. 69-85.

DUBUC, É. & TURGEON, L. (2004) «Musées et premières nations: la trace du passé, l'empreinte du future», *Anthropologie et Sociétés*, n. 28-2, pp. 7-18

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V.M. (2006) *Una arqueología crítica: ciencia, ética y política en la construcción del pasado,* Barcelona, Crítica.

FONT, N. & SUBIRATS, J. (2001) «La participación pública en los procesos de agenda 21 local», en *Ciudadanos y decisiones políticas*, Barcelona, Ariel, pp. 185-200.

GARCÍA CANCLINI, N. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa.

LIPE, W.D. (1984) «Value and meaning in cultural resources», en *Approaches to the archaeological heritage*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-11.

MASON, R. & TORRE, M. (2001) «Valores y conservación del patrimonio en las sociedades en proceso de globalización», en *Informe mundial sobre la cultura: 2000-2001*, Paris, UNESCO & Mundi-Prensa, pp. 164-179.

MONCHAUX, J. & CHUSTER, J. M. (1997) «Five thins to do», en *Preserving the Built Heritage: tools for implementation*, Hannover and London, University Press of New England, pp. 1-8.

POULOT, D. (2006) «Introduction», *Culture et musées*, n. 8, pp. 13-25.

RAUTENBERG, M. (2003) «Comment s'inventent de nouveaux patrimoines: usages sociaux, pratiques institutionnelles et politiques publiques en Savoir», *Culture et musées*, n. 1, pp. 19-43.

SCHUSTER, J.M. (1997) «Information as a Tool of Preservation Action», en *Preserving the Built Heritage: tools for implementation*, Hannover and London, University Press of New England, pp. 100-123.

SMITH, A.D. (2000) *Nacionalismo y modernidad*, Madrid, Istmo.

TURGEON, L. (2003) *Patrimoines métissés: contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris & Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme & les Presses de l'Université Laval.

VILLASANTE, T.R. (2000) «Síntomas/paradigmas y estilos éticos/creativos», en *La investigación social participativa: construyendo ciudadanía*, Barcelona, El Viejo Topo, pp. 29-57.

VILLASANTE T.R. & MONTAÑÉS, M. (2000) «Presentación», en *La investigación social participativa: construyendo ciudadanía*, Barcelona, El Viejo Topo, pp. 19-28.

ZULAIKA, J. (1997) *Crónica de una seducción*, Madrid, Nerea.

Treinta años del Campo Arqueológico de Mértola: algunas reflexiones acerca del patrimonio cultural y el turismo

Claudio Torres
Campo Arqueológico de Mértola

1. EL TURIMO: DE LO EXÓTICO A LO LOCAL-RURAL

Toda sociedad, cualquier comunidad busca guardar, proteger sus bienes más preciosos, las pruebas y documentos de su identidad, los objetos y artefactos portadores de una marca o de una seña de su memoria colectiva. El espacio que acoja esos bienes puede y debe ser un museo. Un espacio sacralizado capaz de concentrar y sintetizar el alma de un lugar o territorio, capaz de dignificar el carácter más profundo de una comunidad. El gesto que transforma el insignificante pedazo de barro o la pequeña hebilla en objeto de cultura, en pieza sacralizada, es un gesto demiúrgico, un acto de afirmación colectiva que refuerza la auto-estima y el orgullo local. Más significativo se torna el museo local cuando éste se fracciona en varios núcleos temáticos y cuando éstos, progresivamente, van incluyendo áreas de protección, vías de acceso, puertas y poyetes, y toda una población interesada, cómplice y solidaria.

El turismo es en la actualidad, en todo el mundo, una de las mayores actividades empresariales, envolviendo en sus negocios todo tipo de estructuras económicas, industriales y culturales. Es un fenómeno que, aunque no sea una novedad reciente, tiene una difusión casi explosiva desde hace veinte años.

No es de hoy el concepto de viajar. Fue de la movilidad, del intercambio de experiencias y de culturas que surgieron los contactos humanos fundamentales para la construcción de los sistemas filosóficos e ideológicos que intentaron e intentan comprender al hombre y explicar el mundo. Fue observando y entendiendo al otro que se quebraron los muros erguidos en torno de las primeras comunidades humanas, siempre desconfiadas y cerradas sobre sí mismas. Esa convivencia entre pueblos comenzó con el trueque de mercan-

cías, con el comercio, donde no podemos dejar de observar un componente lúdico, que en la actualidad podemos incluir en la postura turística, en su vertiente cultural. El individuo, al viajar para intercambiar o vender mercancías, ya no ve al otro como un extraño y un enemigo, alguien a dominar o esclavizar después de vencido en el campo de batalla, sino como un cliente, con quien está obligado a dialogar. Y al haber diálogo hay contacto, hay intercambio de ideas y de conocimientos. Es esa dinámica del comercio la que, potenciando el intercambio de artefactos, técnicas y de ideas, ha permitido generalizar uno de los más sólidos fundamentos del género humano que es, sin duda, su capacidad de adaptación y de mestizaje.

De ahí la importancia del turismo, visto no sólo como gestión hotelera «sol y playa», con la cual es demasiadas veces confundido, sino, por el contrario, como un fenómeno determinante en la construcción de una sociedad más igualitaria y democrática. De un nuevo concepto de turismo y, de cierta forma, respondiendo a la masificación y a las presiones globalizantes, está naciendo una nueva actitud que, así lo esperamos, podrá transformar definitivamente el futuro de esta actividad: el descubrimiento reciente de los espacios marginales, de las microculturas. La cual deberá contribuir a la salvaguarda de las identidades de esos espacios. Con la demanda, siempre renovada de nuevos mercados, nació, primero, la curiosidad y la búsqueda de lo que es diferente y, posteriormente, el descubrimiento de los valores culturales que singularizan una región, un lugar, con relación a todos los demás.

A fines de los años 60, algunas elites urbanas, hastiadas de las suites de los hoteles, comenzaron a soñar con lo exótico, con lo diferente, lanzándose a la búsqueda de sitios extraños, que nunca habían sido civilizados, ni consumidos por otras miradas encadenadas por el neón citadino. Hoy, esa actitud no se ha apagado. Continúan siendo atrayentes y rentables los programas de ocio en paraísos tropicales, en clubes de lujo, donde esperan indígenas sonrientes y sumisos dispuestos a ofrecer cualquier servicio. Junto a esta actitud, otra nueva está emergiendo en esa búsqueda de lo exótico. Una nueva, condicionada por una mirada antropológica hacia las culturas. Con un renovado espíritu de aventura, de mochila a las espaldas, se comienza a buscar lo diferente en el más acá, un poco más allá del asfalto; caminando por un viejo camino abandonado o visitando una vieja aldea olvidada. Una mirada introspectiva viene emergiendo entre los turistas, un esfuerzo de aprendizaje en la forma de mirar lo que está más cercano. Se descubre la novedad dentro de nosotros mismos. Las zonas marginales de un interior despoblado, sus habitantes, las minorías, los pequeños grupos excluidos del «progreso», lo que resta de diferente, de terquedad en un mundo rural en acelerado abandono.

2. EL VIAJE DE REGRESO: DEL ESPACIO URBANO AL ESPACIO RURAL

Debido a la concentración industrial y poblacional en el litoral de nuestro país, Portugal, en busca del progreso a cualquier precio, el mundo rural fue considerado degradante y excluido. El campesino, esa figura de cultura y saber milenario, constructor de la civilización y del paisaje, hábil gestor de la biodiversidad, pasó a ser fríamente catalogado por la Política Agrícola Común en una escala inferior a la del lince ibérico y, como éste, condenado a la extinción. Por estos motivos, el interior de nuestro país quedó al margen de la modernidad. No obstante, el mundo rural, a pesar del abandono, cuenta con abundantes referentes culturales idiosincrásicos, entre los que destaca el patrimonio ambiental, edificado y arqueológico. El descubrimiento accidental de un artefacto, la curiosidad despertada por el decapado de una pintura mural hasta entonces desconocida, puede desencadenar un movimiento de identificación colectiva. Puede ser la defensa o la conservación de una humilde capilla, de una fiesta, de una tradición o de una simple ruina olvidada las que «despierten» el alma adormecida de una comunidad, en un proceso de simbiosis cultural entre los sentimientos identificadores de los locales y los objetos, ahora, sacralizados. Ya sea la fuente de aguas santas, ya sea la roca de las moras, más o menos encantada, ya sean las piedras alzadas de un dolmen, todos pueden conllevar un proceso de resacralización que consolidan, amplían o impulsan las referencias culturales y, por tanto, su anclaje en la memoria del sitio. Lo mismo podemos decir de una pequeña investigación, de un levantamiento arqueológico o de la implementación de circuito cultural.

En las décadas de los 60 y 70 la mayoría de la población de la región del Alentejo inmigró a la zona industrial de Lisboa. Muchos esperaban alcanzar un mejor nivel de vida, pocos lo consiguieron. Tal vez, pudieron haber alcanzado inicialmente una mayor capacidad de consumo que, no obstante, fue anulada por la creciente degradación que invadió los dormitorios urbanos. Así, comenzaron a sentir un deseo, aún difuso, de regreso a los orígenes, no sólo entre los jubilados, sino también, y ese es el hecho más revelador, entre los hijos de éstos, para quienes, en mucho casos, no se trataría ya de un regreso sino de un viaje definitivo a las raíces de una identidad aún no olvidada.

Este deseo «de vuelta» tenemos que relacionarlo también con una cierta transformación de la sociedad, con una nueva visión ecológica del mundo, o de una ecología política, que puede ser –y va a ser con certeza– generadora de consecuencias imprevisibles. También tenemos que vincularlo con los intereses de las empresas turísticas, siempre atentas, como es natural, a las

más leves oportunidades de negocio que cruzan la selva del capitalismo salvaje donde estamos inmersos.

El turismo de naturaleza y el turismo rural son ya el síntoma y una anticipación de ese deseo «de regreso», algo tímido y poco intelectualizado, de personas que se quieren mudar al interior del País o que lo harán seguramente, mañana o en el transcurso de los próximos diez años. Comienzan por trasladarse en los fines de semana, después pasan a tener una segunda casa y, tal como ya aconteció en otros países europeos, ésta se transforma finalmente en residencia principal. Con la construcción de vías de acceso rápidas y las posibilidades crecientes de acceder a un teletrabajo, las nuevas generaciones pueden vivir con más calidad en zonas del interior y mantenerse conectados con los centros urbanos, industriales o de servicios, para lo que se requiera. Este fenómeno, ciertamente imparable, nos obliga, por otro lado, a tomar necesarias medidas de prevención en defensa de las áreas rurales más sensibles.

3. EL CAMPO ARQUEOLÓGICO DE MÉRTOLA: PATRIMONIO CULTURAL, POBLACIÓN LOCAL Y TURISMO

En Mértola, a pesar de treinta años de trabajo arqueológico, etnográfico y museográfico, estamos en el inicio de un proceso que pretende ir más lejos del mero conocimiento de nuestra historia, profundizando en el trabajo de comprensión de lo que somos y reestructuración de una dignidad regional. Esto es, de aquello que es, al final, la gran conquista y el significado profundo del patrimonio cultural: la toma de postura, por las poblaciones, de aquello que siempre les perteneció.

Felizmente, hoy, ya no es tan fácil desposeernos de nuestros bienes culturales. Los museos nacionales saquearon todo el país en el siglo XIX, concentrando en Lisboa, en la gran ciudad, los objetos que les interesaban para la construcción de un nacionalismo romántico. Hoy eso ya no es posible. Las personas, las comunidades, «aseguran» con vigor aquello que consideran su propiedad colectiva, sus monumentos, sus objetos arqueológicos, no los dejan fugarse de su región y quieren que le sea dado más valor. No quieren que su patrimonio sea apenas visto, consumido, quieren que sea revalorizado, que sea arropado culturalmente, que sirva de símbolo, que consiga representar el alma de su tierra, el elemento fundamental representativo de su comunidad.

Esta aproximación a los intereses de la población comenzó, en nuestro caso, con un trabajo de investigación arqueológica en un espacio de interven-

ción que tenía que contar con un yacimiento arqueológico. Así, fue seleccionada Mértola, una ciudad antigua que cuenta con importantes vestigios de las épocas tardo-romana e islámica, y que fue prácticamente abandonada a mediados del siglo XX.

Como ya hemos afirmado los primeros pasos fueron hace treinta años. Eran años de fuerte creatividad como consecuencia de la Revolución de los Claveles, del 25 de abril de 1974, cuando el Alentejo fue agitado por fuertes convulsiones sociales y económicas por la posesión de la tierra, dando lugar a las primeras cooperativas agrícolas y a diferentes dinámicas de reafirmación local. En una postura de clara solidaridad política con todo ese proceso, procuramos integrarnos en el ambiente general y divulgar pedagógicamente nuestros proyectos científicos y nuestras intenciones de participar en el desarrollo local. Como es evidente, teníamos que conjugar esa postura pedagógica con la máxima calidad científica de la investigación. Por tanto, para afirmarnos y ser reconocidos en el medio científico teníamos que publicar nuestros trabajos en revistas especializadas, pero, a su vez, esos trabajos teníamos que comunicarlos y divulgarlos entre la población local y los visitantes en un lenguaje comprensible para todos. Ese lenguaje ha sido el lenguaje museográfico. Por tanto, desde lo comienzos hemos construidos museos y organizado muestras temáticas y exposiciones en los cuales mostrábamos y justificábamos todo lo que estábamos haciendo con el objetivo expreso de probar que las investigaciones científicas y la cultura pueden y deben ser generadores de progreso y desarrollo económico.

Así, esta postura nos obligó desde temprano a aprender a cómo musealizar, a cómo construir un museo local, o a cómo organizar pedagógicamente una muestra, siguiendo rigurosos criterios científicos y presentando un discurso, por un lado, claro y coherente para los especialistas y, por otro, perfectamente descifrable y comprensible para los locales.

Este proceso de sublimación ha venido naturalmente acompañado por un movimiento irrepetible de dignificación y valorización de los objetos expuestos en el museo de sitio que se encuadra en un consistente empeño de fomentar el orgullo identitario.

Mértola es una población pequeña, de poco más de 1.500 habitantes, con un inmenso territorio municipal de mil doscientos kilómetros cuadrados, donde viven siete mil habitantes, en su mayoría personas mayores, abandonadas por el llamado desarrollo industrial y urbano, y distribuidos en más de una centena de pequeños poblados. En la actualidad, tras decenas de años de trabajo arqueológico, los habitantes muestran una autoestima alta, un cierto

orgullo de pertenecer a su pequeña localidad. Una localidad que hasta fechas recientes no contaba con ningún referente atractivo y que no disponía de ningún elemento cultural que despertase la atención de ningún turista.

Asimismo, con el objetivo de llegar a los más jóvenes y desmontar el discurso filo-urbano y anti-campesino de la escuela oficial y reducir la inmigración a las ciudades del litoral, el Campo Arqueológico de Mértola, en colaboración con la Cámara Municipal y otras entidades regionales, creó hace una década una escuela profesional en la cual son formados técnicos en arqueología, turismo y medio ambiente. Son cursos de tres años que permiten también el acceso a la universidad. Esto ha posibilitado que la mayoría de los alumnos de esta escuela haya encontrado trabajo en la propia región.

Acerca de la propuesta museográfica y turística de Mértola, ésta gira en torno a la villa urbana. Toda ella, con sus edificios y calles, es un museo. En este momento, tenemos visitables ocho locales considerados como museos de sitio, que obligan al turista a hacer todo un recorrido de visita a lo largo y ancho del conjunto histórico, descubriéndolo en toda su complejidad y riqueza. Así, para hacer la visita ya no es suficiente una sola mañana, ni incluso todo un día. Consecuentemente la demanda de servicios de los turistas ha traído, por ejemplo, que en la actualidad haya más de quince restaurantes, cuando en los años 60 la villa contaba solamente con uno. La población local va respondiendo positivamente a la demanda creciente de los turistas.

Asimismo, contamos con el Parque Natural do Vale do Guadiana, de unas setenta mil hectáreas, que recibe más de 25.000 turistas al año. En dicho Parque se han preparado varios recorridos turísticos, que permiten al visitante conocer un mundo rural, aún vivo, tomar contacto con otros locales del territorio, recorrer viejos caminos, visitar molinos de agua y de viento recientemente rehabilitados. Además, la oferta del Parque nos permite descongestionar el crecimiento excesivo de visitantes en la villa urbana que puede afectar negativamente a los vecinos y a la propia villa.

De cierta manera, hemos conseguido recalificar el turista que nos visita. El veraneante que va camino a las playas del sur, se detiene poco tiempo en Mértola. Este sigue su viaje, huyendo del calor tórrido de nuestros parajes. No es ése el turista que buscamos. Afortunadamente, está en franco crecimiento otro tipo de visitante, culto e interesado, que ya tiene referencias del sitio y que busca conocerlo y vivirlo. Además del dinero que va dejar y que naturalmente es siempre bienvenido, esta clase de turista, debido a su formación cultural, va necesariamente a traernos otras informaciones, otras formas de riqueza inmaterial, otros saberes, siempre interesantes y enriquecedores

para la población local. Este turista que pierde un día entero en deambular por las calles, en busca de los varios núcleos museológicos, que entra en contacto con la población local y que, de forma inevitable, le transmite algo de su propia cultura, de su saber, de su experiencia, es un visitante bienvenido, capaz de cimentar lazos de conocimiento, formas de intercambio, generadoras de un verdadero desenvolvimiento sustentable.

Así, además de contar con un turismo específico, la población local que lo acoge y lo orienta en los recorridos reflexiona sobre sí mismo y los otros. En este sentido es más importante que los locales participen en la configuración, diseño, desarrollo e innovación de los recorridos turístico-culturales, que cualquier señalética, por muy sofisticada que sea. La información escrita impide al turista comunicar, preguntar, establecer diálogo con los locales, quienes, casi siempre, esperan ese gesto de civilidad y simpatía.

PARTE I

PATRIMONIO CULTURAL: OBREROS, AGRICULTORES, CIUDADANOS, INMIGRANTES, TURISTAS, TÉCNICOS Y POLÍTICOS

Une institution culturelle et son territoire : culture commune, scène nationale du bassin minier du Nord-Pas de Calais, ou l'art de « transfigurer » la memoire ouvrière[1]

Sandra Trigano et Michel Rautenberg

Université de Lyon et Université de Saint-Etienne, MODYS UMR 5264 du CNRS

Culture et territoire entretiennent des relations très fortes, particulièrement autour de la question du patrimoine. Le patrimoine a été l'un des outils importants de constitution de la nation, en France comme dans bien d'autres pays, en favorisant la cristallisation du sentiment d'identité nationale. Il est depuis une bonne décennie une ressource essentielle du développement économique par le tourisme et l'essor marketing de la notion de terroir dans les stratégies commerciales. Plus généralement, il intervient à de multiples niveaux de l'aménagement du territoire en orientant les politiques publiques, en favorisant les processus de relocalisation, en portant des stratégies d'acteurs qui accèdent par son entremise à l'espace public et au politique.

En France, les lois de décentralisation de 1982 et 1983, puis la loi du 13 août 2004 « relative aux libertés et responsabilités locales », représentent un tournant pris par étapes dans les relations entre pouvoirs publics, territoire et culture. On peut considérer que ces lois contribuèrent à territorialiser l'action publique de la culture et les manières de concevoir les politiques culturelles en favorisant de nouvelles formes de coopération entre l'Etat et les territoires (Thuriot, 1999).

Nous présentons dans cet article les résultats d'un travail d'enquête portant sur une institution culturelle particulière, Culture Commune, qui a la singularité dans le paysage culturel français d'avoir tenté d'associer l'action culturelle et artistique avec une réflexion sur le patrimoine local. Culture Commune, située à Loos-en-Gohelle, dans le département du Pas de Calais, est connue pour son engagement en direction des cultures populaires et des

---

[1] Cet article est issu d'une étude réalisée pour le compte de la DRAC Nord-Pas de Calais et la communauté d'agglomération Artois Comm. : Michel Rautenberg, Sandra Trigano, *Culture commune et son territoire : un engagement artistique militant et ses contradictions*, février 2008, 49 p.

arts de la rue. Elle est une « scène nationale[2] » en plein cœur de l'ancien bassin minier du nord de la France. Elle concentre plusieurs problématiques propres aux institutions culturelles en général, mais elle est aussi un lieu très spécifique dans le paysage culturel français puisqu'elle a conçu ses choix artistiques en tenant compte au plus près des spécificités du territoire. Ce dernier a lui-même connu une histoire originale dans le contexte national : le bassin minier du Nord-Pas de Calais a été un siècle durant le premier bassin houiller du pays, dans une région qui fut longtemps la plus importante région industrielle, hors la région parisienne. Il a donc été particulièrement touché par la désindustrialisation des années 70/80. En nous appuyant sur l'analyse des rapports entre Culture Commune et ce territoire, nous montrerons comment le passé est utilisé comme un dispositif institutionnel, social et cognitif pour transformer ce territoire, au risque de mettre en avant quelques contradictions et tensions dans les représentations du passé.

Après une présentation du territoire et de la structure, nous aborderons successivement quatre points. Tout d'abord la polysémie de la notion de territoire en insistant sur trois formes que nous avons repérées : une forme institutionnelle du territoire, un territoire pratiqué et un territoire représenté. Cette étape nous permettra de comprendre l'organisation de la structure en termes d'origine des financements, de répartition de l'offre culturelle et de relation à l'identité sociale du territoire. En second lieu nous examinerons **les valeurs portées par Culture Commune** qui a la particularité de défendre des thèmes souvent abandonnés dans les débats publics (le chômage, le monde ouvrier,…). C'est le lien entre l'art et la société qui cherche à être ici renoué par le traitement artistique de thèmes liés à l'histoire locale mais aussi à des questions sociales et politiques contemporaines. En troisième lieu nous verrons que l'un des partis pris de Culture Commune, dans la continuité avec ses valeurs, a été de mettre en avant le lien entre art et société à **partir d'une esthétique particulière** qui emprunte au monde industriel, aux luttes sociales, aux cultures et aux arts de la rue[3]. Enfin, cette analyse nous montrera que **la mémoire et le patrimoine doivent être compris comme des dispositifs** autour desquels institutions et acteurs sociaux se rencontrent. Ce sont des instruments de l'action culturelle qui permettent notamment des mises en réseau d'acteurs locaux qui sont souvent éloignés de l'action artistique**.**

---

[2] Label du ministère de la Culture qui représente une reconnaissance du lieu pour son action artistique et entraîne la participation de l'Etat à son financement.

[3] Thématiques qu'on retrouve d'ailleurs dans nombre de lieux qui défendent des postures critiques sur la légitimité de l'art et de la culture.

1. LE BASSIN MINIER ET CULTURE COMMUNE[4]

Le bassin minier est une longue banane de 120 kilomètres sur une quinzaine de kilomètres, entre Valenciennes et Bruay-la-Buissière, qui compte environ 1,2 millions d'habitants[5]. La fin de l'industrie charbonnière était programmée dès la fin des années 1960 mais des traces très fortes et nombreuses de cette activité sont restées dans l'urbanisme, la vie sociale, l'histoire syndicale et l'habitat. Après la seconde guerre mondiale, l'industrie minière fut nationalisée et les mineurs considérés comme des héros de la reconstruction nationale ce qui entraîna un très fort sentiment de fierté. Lorsque les puits fermèrent, les uns après les autres, ce fut l'incompréhension. Jusque dans les années 80, les syndicats cherchèrent à perpétuer la mine, et l'un des premiers gestes du gouvernement socialiste de 1981 fut de stopper les fermetures pour deux années. Néanmoins, le dernier puits ferma à Oignies en 1990.

Selon Daniel Boys, adjoint du maire de Béthune, vice-président de la communauté d'agglomération Artois Comm. et conseiller régional, les gens perdirent alors leurs repères, notamment les élus, face à cette crise sociale et économique.

> La mine, qui au départ était perçue de l'extérieur comme un élément positif, est devenue un élément négatif : on n'en retient finalement que le côté noir, le côté « Zola ». Une sorte de honte du passé s'installe et on se dit qu'il faut rayer ce passé : on ferme les puits et en même temps on efface les traces de l'exploitation charbonnière… C'est donc une époque un peu folle où on se dit que la seule façon de reconstruire un avenir nouveau, c'est de faire « table rase du passé ». Dans les années 1990, les gens commencèrent à se rendre compte qu'ils sont en train de perdre une certaine identité. La tendance s'inverse : on passe d'une période où l'on rasait tout à une période où l'on veut tout conserver, reconstruire les traditions.

Aujourd'hui encore, le Nord-Pas de Calais cumule plusieurs difficultés. C'est l'une des régions françaises les plus touchées par la pauvreté avec un taux de 16,5% contre 11,7% pour l'ensemble de la France en 2004[6]. La région

---

[4] Pour la rédaction de cet article nous nous sommes appuyés, outre les enquêtes réalisées par Sandra Trigano, sur les actes du séminaire « Territoires : mémoires, création, développement » organisé par le Pôle National de Ressources Mémoires du travail du 10-11 mai 2005, particulièrement des interventions de Daniel Boys et d'Isabelle Demailly-Driouch : http://crdp.ac-lille.fr/sceren/IMG/pdf/Actes_du_seminaire_10___11_mai_2005.pdf

[5] D'après le Centre Ressources Développement durable, situé sur le site du 11/19 à Loos-en-Gohelle : http://www.cerdd.org/spip.php?article1509

[6] Rapport de l'INSEE : http://www.insee.fr/fr/ffc/ipweb/ip1162/ip1162.html

est également celle qui possède le plus fort taux de chômage (11,5% contre 8% en France au deuxième trimestre 2007[7]). Nous pouvons faire des constats similaires en termes d'alcoolisme, d'obésité, d'échec scolaire, de surmortalité, etc.

C'est au sein de ce territoire et de cette histoire que Culture Commune s'est installée sur du site du 11/19 à Loos-en-Gohelle, petite commune minière entre Lens et Liévin[8]. L'activité minière y a cessé en janvier 1986 mais le site fut sauvé de la destruction par le maire de Loos-en-Gohelle[9]. Le 11/19 constitue un ensemble patrimonial industriel cohérent :

– un carreau avec deux chevalements, le 11, chevalement métallique construit en 1923[10], et le 19, tour en béton de soixante-six mètres de haut, construite en 1960, permettant de descendre à huit cent quinze mètres sous terre. En 1992, le chevalement et la tour furent inscrits à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques.
– un ensemble de bâtiments : la salle des pendus, des générateurs, des compresseurs, des transformateurs, des ateliers, un château d'eau, etc.
– un parc de terrils.
– des cités minières.

Le site est aujourd'hui propriété de la Communauté d'Agglomération de Lens-Liévin et a fait l'objet d'un grand projet structurant intitulé « Écopôle du développement durable [11]» qui s'articule autour de trois pôles : artistique, culturel et social ; nature et écologie ; sport et détente.

La première tranche de travaux sur ce site s'est achevée en 1998 par la finalisation de la Fabrique Théâtrale portée par Culture Commune. C'est le résultat de la conviction de la directrice, Chantal Lamarre, qu'il fallait créer une « nouvelle génération de lieux » fondés d'emblée sur la transversalité et

---

[7] Ces chiffres ont été calculés par l'INSEE et son consultable à l'adresse suivante : http://www.insee.fr/fr/ffc/chifcle_fiche.asp?ref_id=CMRSOS03311&tab_id=476

[8] « A la frontière des villes de Lens et Liévin, ce site d'extraction minière a été créé en 1891, mis en service en 1894, détruit durant la première guerre mondiale puis reconstruit en 1920. Le site connaît une nouvelle expansion en 1954 avec l'arrivée du puits de concentration N° 19. Ce puits est mis en service en 1960. »

[9] Laissé à l'abandon pendant plusieurs années et menacé de destruction, le 11/19 avait été sauvé en 1985 par Jacques Caron, maire de Loos-en-Gohelle.

[10] De trente-sept mètres de haut, permettant de descendre à huit cent cinquante-deux mètres sous terre et qui servit de puits d'extraction de 1891 à 1949 et de puits de descente des mineurs jusqu'à la fin de l'exploitation.

[11] Pour plus d'information : http://www.cerdd.org/spip.php?article1216

la coopération entre les mondes de la culture et ceux de l'économie, du social, des sports et des loisirs, de l'environnement et du développement urbain. Aujourd'hui le site accueille une pépinière d'entreprises (le CD2E), un centre de ressources sur le développement durable (le CRDD), un bureau d'étude techniques et de conseil en environnement (Act'environnement), une association œuvrant à la valorisation des parcs de terrils, notamment par des visites (La Chaîne des Terrils), une scène nationale (Culture Commune), une compagnie de théâtre (Hendrick Van Der Zee) associée à la structure culturelle.

Culture Commune possède un mode d'organisation atypique. Elle est constituée en association intercommunale avec ce que cela implique en terme de subventions, de montage de projets, de diffusion des spectacles et de répartition de la formation[12]. Aujourd'hui, trente-quatre communes sont adhérentes de l'association Culture Commune, situées sur le territoire de trois agglomérations (Lens-Liévin, Hénin-Carvin, Artois Comm.). Une autre de ses caractéristiques est qu'elle s'est donnée pour mission le développement culturel sur deux axes. Le premier concerne les publics, le second l'aide à la mise en place de politiques culturelles dans les municipalités adhérentes. Concernant ses choix artistiques, Culture Commune est tournée vers l'interdisciplinarité. Elle programme de la danse, du théâtre, du cirque, des arts de la rue, etc. Son public va du « tout-petit » aux adultes. Au-delà de ce choix pour l'interdisciplinarité, nous y reviendrons, la scène nationale soutien à la fois la création contemporaine et le recueil et la valorisation du patrimoine et de la mémoire locale. Dernier point à souligner : ses modes d'actions sont proches de ceux de l'éducation populaire. Une grande attention est portée aux processus de participation des populations par des ateliers et des résidences d'artistes à la Fabrique Théâtrale mais aussi dans les quartiers. Pour répondre à ses missions auprès des communes, Culture Commune a développé un vaste réseau d'acteurs variés qu'elle mobilise dans la réalisation de plusieurs projets.

2. LES TERRITORIALITÉS DE CULTURE COMMUNE

Quel est le territoire de l'action de Culture Commune ? Comme la plupart des institutions culturelles françaises, Culture Commune bénéficie de

[12] Ainsi les spectacles de la programmation sont régulièrement en co-production avec des salles municipales impliquant une répartition de la diffusion de ceux-ci sur diverses communes (adhérentes ou non). De même, pour les formations qui reposent sur des partenariats divers.

financements publics venant des collectivités territoriales (région, département, communautés d'agglomérations, communes), de l'État, et de l'Union européenne. Par ailleurs, elle attire des artistes intéressés, entre autre chose, par sa notoriété et par son projet artistique. Culture Commune est une institution engagée sur un territoire, mais son horizon ne se limite pas au territoire régional ou national.

Cette notion de territoire est équivoque et mérite certaines précisions. Issu du latin *territorium* qui signifie « étendue sur laquelle vit un groupe humain »[13], le mot « territoire » apparaît vers 1380 mais ne s'est réellement répandu qu'à partir du XVIII[e] siècle. Dans son premier sens, « il désigne d'abord une étendue de terrain sur laquelle est établie une collectivité, spécialement qui relève d'une juridiction, de l'autorité d'un État »[14]. Le territoire fut donc tout d'abord utilisé pour désigner le découpage politico-administratif d'un espace géographique qui impliquait une répartition de la gestion du pouvoir distribué par une puissance politique. Ce pouvoir s'exprime aujourd'hui à travers l'application de politiques publiques qui existent à diverses échelles territoriales.

Avec l'essor des sciences sociales, la définition fut agrémentée par les travaux de chercheurs qui mirent à jour les différentes dimensions qui la composent. Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre (1974) développe l'idée de la triplicité de l'espace qui peut être conçu, vécu et perçu. Plus tard, le géographe Guy Di Méo (1998) proposera une typologie très proche des espaces : produit, vécu et représenté. Nous utiliserons la notion de « territoire » plutôt que celle d'« espace » pour bien mettre en avant le processus de transformation de l'espace géographique, notamment mis à jour par Claude Raffestin (1982).

Le territoire conçu ou produit repose sur un ensemble de représentations qui permettent notamment de délimiter les frontières séparant les différents espaces. Un espace est ici produit : celui des administrations. Cette conception rejoint la définition initiale que nous avons détaillée plus haut.

Le territoire vécu, pratiqué ou encore social est déterminé par les pratiques des individus, en le parcourant, en le vivant. Il représente l'aire des pratiques spatiales mais aussi sociales. « Il correspond à l'espace fréquenté et parcouru par chacun avec un minimum de régularité. Espace d'usage, il se

---

[13] Dictionnaire historique de la langue française : 3804.

[14] Idem.

compose de lieux attractifs, de synapses, de nœuds autour desquels se cristallise l'existence individuelle (…). Entre eux se dessinent des couloirs de circulation, des « non-lieux » : routes et autoroutes, lignes de métro, gares. » (Di Méo, 1998: 30). Il ne coïncide pas toujours avec le territoire institutionnel. En effet, le découpage administratif n'est pas toujours celui que mettraient en avant les habitants pour évoquer leurs pratiques quotidiennes. L'accroissement de la mobilité et l'amélioration des techniques de communication ont contribué à réduire la concordance entre le territoire institutionnel et le territoire pratiqué. Les départements, par exemple, furent délimités sur le principe que chaque citoyen devait pouvoir se rendre au chef-lieu de son département en une journée de cheval au plus. Cette conception est aujourd'hui obsolète. Remarquons d'ailleurs que certains nouveaux découpages de collectivités locales tels que les « pays » ou les communautés urbaines, ont eu pour objectif de mieux faire concorder le territoire administratif et celui pratiqué (Alvergne et Taulelle, 2002: 220).

Le territoire perçu ou représenté prend en compte le fait qu'à la dimension spatiale et objective du territoire, à sa délimitation par un tracé déterminé, viennent s'apposer les représentations qu'en ont individus et groupes sociaux. Ce sont les imaginaires d'habitants qui interviennent ici. Guy Di Méo écrit à ce propos qu'aucune perception de l'espace n'échappe aux représentations individuelles ou collectives. Celles-ci sont composées « d'opinions, d'images, d'attitudes ou de préjugés dont les principes organisateurs appartiennent en commun à des ensembles plus ou moins cohérents d'individus » (1998: 30). Lorsqu'on aborde les représentations, il est nécessaire de considérer la question de la construction identitaire liée à un territoire. Des éléments matériels (monuments, lieux, paysage…) mais aussi « idéels » (comme les mythes) peuvent intervenir dans ce processus d'appropriation du territoire (Raffestin, 1986). Les représentations territoriales « articulent et confortent les sentiments d'une identité collective, lui donnent lieu et place, cette indispensable assisse, cette substance sans laquelle les repères symboliques d'une représentation et d'une mémoire partagées ne sauraient exister » (Di Méo, 1998: 10). Le territoire peut alors être le support de revendications ethniques et identitaires.

Sur ce point, le territoire administratif peut concorder avec le territoire comme marqueur identitaire et devenir un support de l'identité collective. La revendication d'une appartenance à une région ou à une ville en est un exemple. Elle repose parfois sur la création de récits mythiques ou encore sur l'attachement à des emblèmes. La fierté qui en résulte se traduit parfois ostensiblement à travers des produits culturels (tee-shirt au nom des villes, chansons ou films

vantant les mérites d'une région ou mettant en avant des éléments reconnus comme symboliques du territoire), gastronomiques (produits dits du terroir) ou encore dans les logiques de compétition sportive et notamment footballistique qui exacerbe l'appropriation du territoire communal.

Le territoire est donc une construction issue de deux dimensions : le matériel (la géographie) qui est construit, pratiqué, vécu ; et l'idéel (Godelier, 1984 ; Di Méo, 1998) qui est représenté, conçu, imaginé, projeté. Certains thèmes peuvent alors être interrogés : les limites et frontières mais aussi la question de l'identité, souvent corollaire. Les territoires ne sont cependant pas exclusifs, ils s'entrecroisent : la pratique de l'espace est influencée par nos représentations de l'espace qui ne se recouvrent pas (Lefebvre, 1974: 48-49). Le développement des phénomènes de mondialisation va encore accentuer cette complexité de la notion de territoire en faisant saillir les problématiques des flux, des formes de recomposition du local, de la place considérable des médias dans la transformation de nos imaginaires (Appadurai, 2001).

Ainsi, nous distinguerons trois conceptions du territoire de Culture Commune : le territoire institutionnel ou administratif, organisation de l'espace par l'État et les collectivités territoriales qui vont conduire des politiques publiques ; le territoire pratiqué ou vécu, espace du quotidien des pratiques, des rencontres, des échanges sociaux qui n'ont que faire des délimitations administratives et politiques ; enfin, le territoire imaginé, représenté, territoire qui est dans les têtes, imaginaire de l'espace qui nous aide à construire des repères cognitifs partagés. Nous verrons que cette dernière dimension est particulièrement importante pour comprendre Culture Commune.

2.1. Le territoire institutionnel : deux conceptions en concurrence

Quel est le territoire institutionnel de Culture Commune ? On peut le définir depuis les collectivités publiques qui financent la structure : l'État à travers le ministère de la Culture et la Direction régionale des affaires culturelles d'une part, la préfecture de l'autre à travers des financements de type « politique de la ville » ; mais aussi la région, le département, et les 34 villes adhérentes regroupées en trois communautés d'agglomération. Pour l'État Culture, Culture Commune est une institution parmi plusieurs dizaines d'autres dans le pays, une « scène nationale » labellisée qui doit répondre à un cahier des charges en termes de création et de politique des publics. Elle est un élément du maillage culturel du territoire national. Pour l'État Préfec-

ture, c'est une institution qui joue un rôle dans la politique de proximité destinée à soutenir les efforts publics d'insertion et de lutte contre les discriminations ou la marginalisation territoriale. Pour la région Nord-Pas de Calais elle est une institution dont la réputation nationale et internationale favorise le rayonnement régional. Pour le département du Pas de Calais, Culture Commune est un acteur important de la cohésion territoriale du fait de son engagement social (la politique sociale étant une prérogative des départements). Pour les communes et les communautés d'agglomération, c'est surtout un équipement utile (plus ou moins) à la vitalité du territoire.

Globalement, ni la région ni le département ne semblent avoir des enjeux territoriaux déterminants sur l'équipement. En revanche, communes (plus ou moins soutenues par l'État Préfecture) et État Culture s'opposent relativement sur les missions de Culture Commune et sur les formes de son engagement territorial. Pour les unes prime l'action de proximité, l'engagement auprès des petites communes, l'accessibilité des spectacles au plus grand nombre. Pour les acteurs locaux, cette accessibilité passe largement par la prise en compte du patrimoine local dans l'action culturelle. En revanche, pour l'État Culture le critère de « l'excellence » artistique reste le critère majeur de la reconnaissance et le patrimoine local tient une place accessoire, voire parfois contre-indiquée pour développer une programmation ambitieuse. Culture Commune est donc prise dans un jeu de contraintes institutionnelles contradictoires. Situation classique des scènes labellisées mais qui s'exprime ici avec une vivacité particulière du fait de la politique choisie par sa directrice depuis sa fondation.

2.2. Le territoire pratiqué : une irrigation rhizomique de l'espace

Pour délimiter ce territoire pratiqué, nous devons voir comment la scène nationale a réparti ses activités. Elles peuvent être regroupées en trois catégories :

– L'aide à la réalisation et la diffusion de spectacles : mise à disposition de locaux, de personnels (ingénieurs du son par exemple) pour les compagnies en période de création ; diffusion de spectacles dans différentes communes adhérentes ou non à l'association.
– La formation : ateliers (dans des établissements scolaires, à la Fabrique Théâtrale, dans des communes, des associations,…) dans différents domaines (danse, musique assistée par ordinateur, photographie, théâtre, cirque, slam, éveil des tout-petits, vidéo, …) ; mise à disposition des

centres de ressources (l'Espace culture multimédia, le Centre de ressources Ecritures théâtrales contemporaines et celui de Transmission mémoire et création artistique).
– La sensibilisation : elle est principalement le travail des médiateurs. Elle regroupe les visites de la Fabrique, la présentation de la scène nationale dans des établissements scolaires ou autres structures et associations.

Un travail statistique et de cartographie a été réalisé en se basant sur la billetterie de Culture Commune de 2000 à 2007 pour localiser ses activités. La répartition des spectacles est très inégale. Concernant les formations, une même disparité apparaît. Selon les politiques culturelles suivies par les communes, selon leurs spécificités sociologiques et géographiques, elles n'adhèrent pas de la même manière au projet de Culture Commune. Concernant le public des spectacles, il est prioritairement originaire du Pas de Calais (79% des spectateurs) et même largement des trois communautés d'agglomération (64%).

Au-delà des compagnies, existe un réseau important de partenaires répartis sur un territoire qui dépasse le territoire institutionnel mais aussi le simple territoire des pratiques. Nous pouvons identifier 4 groupes : les acteurs institutionnels ; les établissements scolaires fortement sollicités pour constituer le public des spectacles et des ateliers ; les partenaires culturels professionnels : autres salles de spectacles, compagnies, groupes de musiques etc. ; une nébuleuse constituée au fil des années par des structures culturelles, sociales, des associations diverses, des personnes ressources etc. qui sont sollicitées pour mener à bien des projets, pour être des relais vers des publics potentiels.

C'est le quatrième groupe qui nous intéresse le plus. Chaque spectacle, chaque atelier mobilise ce réseau et implique la participation de plusieurs « partenaires » ou « relais ». Ce réseau va assurer la diffusion de l'information sur Culture Commune, la sensibilisation aux pratiques culturelles et artistiques (avec parfois ensuite une possibilité de participer aux activités proposées par la structure culturelle), la faisabilité de projets artistiques et culturels dans les villes, une meilleure connaissance des attentes et des réactions du public local qui sera très utile à Culture Commune pour adapter sa programmation. Cette nébuleuse d'acteurs cherche dans tous les cas à être conductrice d'informations, de compétences et de ressources préexistantes ou nouvelles.

Pour comprendre plus globalement l'implication de Culture Commune dans le réseau relationnel territorial, il faut se pencher sur la notion de projet que défend l'équipement, proche de ce qui a pu se faire dans d'autres institutions culturelles proches (Lextrait, 2001). Il est alors synonyme de « combi-

naison des projets singuliers inscrits dans un projet culturel et politique global, qui participe à la transformation du bassin» (Lextrait, 2001). Au-delà du projet global de Culture Commune, le développement culturel par l'intercommunalité et l'interdisciplinarité, il existe une multitude de petits projets qui permettent d'y contribuer. Ceux-ci nécessitent une adaptation du choix des partenaires mais aussi de la durée du projet et des relations.

Ainsi, de nombreuses structures sociales sont impliquées dans le projet global de Culture Commune. Elles participent à la mise en place d'ateliers, de conditions favorables à la venue aux spectacles ou à d'autres projets plus atypiques. Dans les entretiens que nous avons conduits, plusieurs membres de structures d'aide à l'insertion expliquent que les bénéficiaires du revenu minimum d'insertion (RMI) dont ils ont la charge n'oseraient pas aller voir des spectacles s'ils n'étaient pas en groupe accompagné. L'idée est de mettre en place des instruments qui permettent une concertation pour l'organisation de situations qui incitent à être spectateur. Par ailleurs, ces structures sociales ont été les relais pour faire participer des habitants à des spectacles de rue, notamment dans le cadre du festival des arts de la rue Z'artUp, qui se déroule tous les ans à Béthune.

Les partenaires viennent aussi d'horizons moins classiques dans le champ habituel de l'action culturelle des scènes nationales. Nous avons vu que l'un des traits singuliers de l'action de Culture Commune est de monter des spectacles en lien avec l'histoire locale et la mémoire des habitants. En soi cela n'a rien d'exceptionnel, sauf dans une scène de spectacle vivant labellisée par l'État. Pendant trois ans, une chargée de mission a été embauchée pour assurer des enquêtes sur la mémoire locale. Des ateliers ont été mis en place pour recueillir la mémoire, des associations de sauvegarde du patrimoine ont également été impliquées. Le réseau de partenaires de la scène nationale va donc aussi puiser au sein des acteurs du patrimoine.

D'une manière générale, on ne peut pas dire que Culture Commune agisse comme une institution qui contrôle son territoire. Son réseau est protubérant, il rappelle en fait le **rhizome,** dans le sens que donnèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari à celui-ci : « Dans un rhizome on entre par n'importe quel côté, chaque point se connecte avec n'importe quel autre, il est composé de directions mobiles, sans dehors ni fin, seulement un milieu, par où il croît et déborde, sans jamais relever d'une unité ou en dériver ; sans sujet ni objet. » (1980: introduction). Il s'est tissé autour de Culture Commune et est venu s'immiscer et alimenter les phénomènes de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation.

2.3. Le bassin minier comme territoire imaginé

Toute institution culturelle s'adresse à un public et se fait une représentation de l'espace de son intervention. Ce peut-être une association locale qui défend un patrimoine vernaculaire (une croix, une place de village…), ou à l'inverse une institution à vocation universelle, comme un musée d'art contemporain qui s'inscrit dans l'universalité. Quel est le territoire imaginé de Culture Commune ?

Penchons nous sur le logo de la scène nationale et ainsi sur la façon dont elle s'auto-désigne : « Culture Commune, scène nationale du bassin minier du Pas-de-Calais ». La notion de bassin minier du Pas de Calais renvoie à une délimitation historique (le territoire constitué autour de l'exploitation minière, qui a cessé depuis plus de 15 ans), administrative (les trois communautés d'agglomération) et identitaire.

L'expression « bassin minier » est reprise dans de nombreux dossiers politiques et d'aménagement du territoire. Nous pouvons par exemple lire dans le Contrat de Plan État-Région (CPER) Nord-Pas de Calais 2000–2006 que le bassin minier devait cesser d'exister administrativement à la fin de celui-ci, or on constate dans le nouveau CPER de 2007 que le terme « Bassin Minier » est toujours utilisé, parfois une ligne avant celui « d'ex bassin minier »[15].

La désignation « Bassin minier » n'a plus de pertinence administrative, néanmoins elle en conserve en termes identitaires pour soutenir des projets de développement culturel et patrimonial, ainsi que pour la plupart des habitants et au delà pour les habitants de la région. Il a existé une « Mission bassin minier » soutenue par la région et par l'État (notamment dans le Contrat de Plan État-Région 2000-2006) pour faciliter la transition économique, sociale et culturelle vers autre chose que la mine. Une autre association, Bassin Minier Unesco, a été créée en 2002, avec le soutien de la Mission Bassin Minier, afin de porter le projet de reconnaissance du territoire au titre du patrimonial mondial par l'Unesco dans la catégorie « paysage culturel évolutif ». Elle a lancé en 2008 des « clubs » locaux pour soutenir le projet.

Certains vestiges ont fait l'objet d'un renversement complet de signification : jusque dans les années 90, les terrils signifiaient le pays noir, et avec la fin de la mine ils étaient souvent considérés comme des verrues qu'il fallait enlever du paysage. Puis un retournement s'est fait et, aujourd'hui, plus en-

[15] Contrat de Plan État-Région Nord-Pas-de-Calais 2007-2013, p. 49.

core que chevalements et carreaux de mines, ils sont considérés comme des emblèmes du territoire. On les affiche dans les logos et plusieurs associations y organisent des visites commentées. Nous pourrions ajouter l'héritage architectural que sont les corons ou autres cités pavillonnaires ou encore les traces liées à l'exploitation des sous-sols comme les « cavaliers » dont nous reparlerons un peu plus loin, ou les canaux utilisés pour le transport du minerai.

Pour les habitants, les limites du bassin minier sont un peu vagues. Le territoire n'est pas homogène : les communes qui peuvent se raccrocher à la préfecture, Arras, s'en détachent, de même que celles des extrémités est et ouest. Néanmoins, la référence au passé, à l'exploitation minière reste très forte chez les habitants, anciens mineurs ou enfants de mineurs, mêlée de nostalgie et parfois de rancœur. Ceci est particulièrement vrai sur le territoire de Lens-Liévin qui fut le cœur du bassin minier.

Au-delà de ces questions de perception/désignation du territoire, Culture Commune mobilise le bassin minier comme référence territoriale pour des raisons bien précises. Il s'agit d'un geste symbolique fort qui accroche le lieu culturel à l'histoire des habitants. Cela permet d'inscrire la scène nationale dans le souci patrimonial à l'œuvre plus largement sur le territoire et représente un geste militant pour défendre la culture ouvrière. Culture Commune ne s'inscrit pas en rupture avec le passé auquel nombre d'habitants tiennent de manière ambiguë. La façon de nommer le territoire n'est donc pas anodine et renvoie aux valeurs que défend Culture Commune comme nous allons le voir en troisième partie. À travers la manière de dire son histoire, son patrimoine et la mémoire de ses habitants, le territoire est conçu comme un outil stratégique (Bourdeau, 2004) dans la façon de faire de l'action artistique et culturelle.

3. LES VALEURS DÉFENDUES PAR CULTURE COMMUNE : RECRÉER LE LIEN ENTRE ART ET SOCIÉTÉ

3.1. Une certaine conception de la culture

Nous abordons ici le nœud qui permet de comprendre l'ensemble du projet de Culture Commune : la conception de l'art qu'elle développe. Celle-ci est un peu en marge des codes académiques pour diverses raisons. Premièrement, l'art n'est pas compris comme résultant d'un génie créateur, il est pensé en lien avec son environnement, il puise dans la société qui l'entoure. C'est notamment ce que permet l'affirmation du lien à tenir entre la création, le patrimoine et la mémoire collective. Deuxièmement, la création est portée

par des rencontres entre artistes et populations. L'art devient une création relationnelle, interactive, « contextuelle » pour reprendre le terme de Paul Ardenne (2004). Pour Culture Commune, le « peuple » n'est pas un public passif et il ne s'agit pas de lui inculquer une culture déterminée comme légitime. L'enjeu plus ou moins clairement affiché est de revivifier par la création artistique une culture populaire qui résiste au courant dominant de la culture médiatique et de loisir. Il s'agit de faire de l'art qui puisse incarner l'histoire du territoire, le vécu et les caractéristiques de la population locale.

Ainsi, l'originalité principale de Culture Commune est vouloir marier culture ouvrière et minière avec la création contemporaine, ceci se traduisant à travers divers éléments que nous allons développer maintenant : installation en 1998 sur un ancien carreau de mine, large place faite dans la programmation aux questions sociales et politiques en les liant aux réalités locales, traitement régulier (quitte à être parfois un peu hagiographique) de la question ouvrière.

Un exemple : les Veillées de la compagnie HVDZ

La compagnie s'établit en résidence pendant plusieurs semaines dans une ville choisie, va à la rencontre des habitants en les abordant dans la rue ou en les filmant lors d'entretiens convenus ou spontanés. Des danseurs, circassiens et comédiens font également des interventions filmées dans la ville. Vient ensuite une phase de restitution pendant laquelle les habitants du quartier sont invités gratuitement. Il n'y a d'ailleurs quasiment pas de communication sur ces *Veillées* car le public privilégié est celui directement concerné par la forme proposée, c'est-à-dire les habitants du quartier ou de la ville où a eu lieu la résidence. Lors de cette soirée, les images prises sont sélectionnées, montées et diffusées. Elles sont accompagnées de chorégraphies, de déclamations de textes divers (de sociologues, d'écrivains, des extraits de scénario de films,…) ou encore de performances de circassiens. Ces *Veillées* laissent parfois de la place aux pratiques amateurs.

Une des Veillée s'est déroulée à Barlin dans le Pas de Calais et avait pour objet plus précis la Cité 5 qui subit des rénovations visant à l'amélioration des habitats et de la voirie. Des rencontres et parfois des entretiens filmés ont ainsi eu lieu entre la compagnie (ou des médiateurs de Culture Commune) et les habitants de la Cité 5, des élèves du collège, les membres d'un groupe de danseurs de hip-hop. Les habitants de Barlin ont ainsi pu raconter leur vécu dans la cité mais aussi leur quotidien au travail, dans les relations amoureuses,…, dans ce cadre de discussions filmées. La restitution laissa place à une association de danseurs hip-hop amateurs qui y présenta une chorégraphie.

De manière générale, une grande attention est portée aux ressources des habitants, par le recueil mémoriel mais aussi en étant attentif à soutenir leurs pratiques créatives. Culture Commune a par exemple soutenu le hip-hop et plus récemment le slam en adaptant sa programmation et ses modes d'intervention sur le territoire. Cette conception de l'art induit également une conception du public et de son rapport au processus de création artistique en favorisant les processus de participation : ateliers d'écriture et de parole qui servent notamment à recueillir des éléments pouvant servir à la création de spectacles, participation des habitants à des spectacles en tant que comédiens (amateurs ou professionnels), figuration dans des spectacles de rue, de films, etc. Pour mener cela à bien et rester attentive à ce qui se passe sur le territoire, Culture Commune mobilise son réseau de partenaires et de relais.

3.2. La question de la culture ouvrière

Dans ce cadre, la culture ouvrière est l'objet d'une attention particulière. De nombreux spectacles et évènements traitent des processus d'exclusion, de la nécessité de mettre en voix et en scène la « mémoire vivante », et la parole des « gens ordinaires »[16]. Plusieurs spectacles, durant les années passées, ont traité de sujets de société qui touchent particulièrement les habitants du bassin minier.

La question du corps, en particulier, est très présente à travers l'expression de la violence, du travail, de la souffrance et de la fatigue. Par exemple la question de l'alcoolisme est abordée comme forme de violence faite à soi-même. Le rapport au corps dans l'espace domestique est aussi questionné à travers le thème des violences conjugales ou plus généralement faites aux femmes. L'organisation d'ateliers en lien avec certains spectacles permet d'évoquer plus franchement les cas individuels (ateliers sur l'alcoolisme pour des adultes mais aussi les jeux vidéos pour des lycéens à l'occasion du spectacle *Addict*).

Un autre thème fort est celui de la parole, notamment ouvrière. Nous l'avons évoqué, la scène nationale favorise les procédés de recueil et la transmission de paroles ouvrières notamment grâce au travail de l'ancienne chargée de mission patrimoine. Mais ce sont aussi les artistes eux-mêmes qui vont parfois enregistrer ou filmer les familles ouvrières. C'est alors leur pa-

[16] Comme on peut le lire dans divers documents de Culture Commune ou entendre dans leurs propos.

role à eux qui est diffusée dans les spectacles ou des films. Pour aller plus loin, certains spectacles laissent place au patois, ou au kabyle. Parler patois est considéré comme une richesse, semblent vouloir dire les artistes. Ceux-ci vont jusqu'à s'emparer des manières de parler populaires afin de les légitimer et de leur donner une légitimité publique. L'usage de quelques phrases en patois et la verve sans temporisation et de but en blanc de Guy Alloucherie dans *Les Sublimes* ou *Base 11/19*, ou encore la violence verbale au sein d'un couple dans *Occident* traduisent ce parti pris des artistes.

La question de la parole politique est aussi abordée. La volonté des metteurs en scène est d'interpeller le public quel que soit le milieu d'origine de chacun. Le spectacle *Les brigades internationales* aborde l'engagement politique contre le fascisme pour interroger la monté du néo-nazisme chez certains jeunes de la région. Ricardo Montserrat, qui a écrit le scénario, a tenu un journal dont des extraits étaient mis en ligne sur le site de Culture Commune où il racontait notamment ses rencontres avec cette jeunesse. Cependant, alors que la mémoire ouvrière tient une place importante, la parole politique des ouvriers eux-mêmes est finalement assez peu relayée. Quand elle l'est, c'est plutôt dans un cadre historique comme dans *Broutchoux*, héros du syndicalisme minier qui se fit connaître au moment de la catastrophe de Courrières en 1906. De manière générale, ce sont des textes des artistes eux-mêmes ou des extraits d'ouvrages par exemple qui sont mis en scène. Cette parole artistique ambitionne la reprise d'une parole ouvrière contestataire mais elle semble d'assez peu d'effets[17].

Un autre pan de l'intérêt porté à la culture ouvrière se manifeste dans le traitement de pratiques populaires comme les fanfares. Lors du circuit organisé par Culture Commune pour les Journées du Patrimoine 2006, fut inclus un concert joué par une fanfare dans un kiosque de Béthune. La même année fut programmé lors du festival des arts de la rue de Béthune Z'ArtsUp !, un spectacle comique basé sur un concert d'harmonie (*Le kiosque*). Depuis plusieurs années, la scène nationale participe également au festival *Les Rutilants*, rencontres d'orchestres à vent qui se tient à Oignies. On peut lire à ce sujet sur le site de la scène nationale que « ces rencontres ont pour objet de montrer l'attachement du territoire au patrimoine musical des harmonies et des fanfares. Historiquement liées aux compagnies minières et à l'exploitation industrielle, les harmonies et fanfares occupent une place historique sur

[17] On peut d'ailleurs émettre la critique de cette posture qui oublie certainement que le public auquel il s'adresse est en réalité assez peu constitué d'ouvriers.

le territoire ». En effet, les fanfares sont partie intégrante de la culture ouvrière du Nord-Pas de Calais, région qui concentre le plus grand nombre d'harmonies en France. Enfin, il faut ajouter l'intérêt non démenti pour les majorettes qui accompagnent traditionnellement fanfares et harmonies. Elles furent sollicitées pour une parodie d'ouverture d'un faux bateau (issu d'une transformation d'un immeuble voué à la destruction), centre d'un spectacle de rue au Mont Liébaut à Béthune. Elles sont aussi présentes dans le spectacle *501 Blues* de la compagnie Vies à vies, quand une ouvrière licenciée se souvient de son enfance et de sa propre pratique du bâton.

3.3. Le thème du travail : quelles conditions de travail hier, aujourd'hui et demain ?

Le « Monde du travail » est affiché comme l'un des thèmes majeurs du travail de Culture Commune. Il est le titre d'un des « parcours du spectateur » de la saison 2006/2007, formule regroupant divers spectacles autour d'un même thème. Depuis plusieurs années la compagnie HVDZ évoque fréquemment l'exploitation minière et le travail usinier dans des spectacles pluridisciplinaires. Citons *Étoiles du Nord, Les Veillées, Les Sublimes, Base 11/19.* Du côté de la danse, Marie-Claude Pietragalla a créé en 2006, à l'occasion du centenaire de la catastrophe de Courrières qui fit un millier de morts, un spectacle chorégraphique intitulé *Condition Humaine.*

La question du quotidien à l'usine est abordée avec son corollaire, le chômage. Le spectacle *501 Blues* de la compagnie Vies à vies de Bruno Lajarat raconte la mise au chômage d'ouvrières du textile à La Bassée, suite à la délocalisation d'une usine de l'entreprise Lévi-Strauss. La compagnie est composée de cinq ouvrières licenciées devenues comédiennes professionnelles à l'occasion de la tournée du spectacle (et plus durablement pour certaines).

Quel discours est porté par ces spectacles ? Tout d'abord faire que la question ouvrière ne disparaisse pas des débats publics, donner un espace de visibilité aux ouvriers. La plupart du temps ils sont représentés par des comédiens mais il existe également des exemples dans lesquels, comme nous venons de le voir, des ouvriers jouent leurs propres rôles. Certaines pièces ont mis en scène des anciens mineurs (*Les étoiles du Nord*) ou encore des ouvrières licenciées (*501 Blues* et *Après Coups*). Les ouvriers s'expriment en tant que comédiens, ou bien le spectacle comporte une projection de films ou de photos d'hommes et de femmes. Les membres de la compagnie HVDZ vont à la rencontre des habitants, les filment puis réutilisent ces images dans les spectacles.

En définitive, ce qui importe est le désir de redonner envie au public de s'engager politiquement et de s'interroger sur des questions politiques actuelles. Il ne s'agit jamais d'une démarche simplement mémorielle, dans le but de réaliser un catalogue de récits de vies mais une façon d'enclencher une démarche politique et protestataire. Un membre de l'association Colères du Présent avec laquelle Culture Commune réalise des partenariats divers l'évoque ainsi :

> … Ce qui nous intéresse c'est l'échange, c'est la rencontre avec un auteur et la prise de conscience que … ben, la lecture, la littérature c'est autre chose peut-être que l'image qu'on en a gardé de l'école … enfin moi ce qui m'intéresse c'est que les gens prennent conscience de leur condition d'opprimé et prenant conscience de ça peut-être, et se mettent à revendiquer autre chose que se contenter du RMI.

Il existe donc un désir de performativité dans ces spectacles : faire que le public ait envie de changer les choses comme on peut lire dans l'édito du journal de janvier/juin 2007 de la scène nationale : « Nous voulons transformer ce qui nous révolte et qui nous accable » (Culture Commune, 2007a: 4). Cependant, on peut s'interroger sur l'adéquation du propos artistique avec cette profession de foi. Ce qui est mis en scène de la culture et du travail ouvrier, ce sont pour l'essentiel des éléments du passé (le travail dans les mines, les luttes politiques passées…). Certains spectacles affirment, à juste titre, que la classe ouvrière est toujours là, que les usines font toujours travailler des millions de personnes de par le monde, néanmoins le traitement général de la question, donnant une si large place à la mémoire et au patrimoine, induit une forme de distanciation. Prenons le cas de *501 Blues*. Certes, le spectacle traite d'une expérience toute récente de licenciement. Néanmoins, il raconte les souvenirs qu'en ont ces travailleuses, il parle de l'expérience du chômage. Nous sommes dans un « après » du travail à l'usine. Les comédiennes, d'anciennes ouvrières licenciées de cette usine de confection, sont sorties du monde de la manufacture. Ne subsiste-t-il pas ainsi un risque d'« enterrer » la contemporanéité de la question ouvrière par la mise en mémoire et la mise en scène ? De la ramener principalement au chômage, à un passé « qui a du mal à passer », mais un passé quand même ?

3.4. Les sujets liés à l'immigration : la continuité de la question ouvrière

L'une des manières de traiter de la contemporanéité de la question ouvrière peut être l'évocation de l'immigration et de ses corrollaires, le racisme ou la discrimination. Là aussi ces préoccupations ont donné lieu à un « Parcours du spectateur » lors de la saison 2006/2007 intitulé « Discriminations ».

Culture Commune fut le premier lieu culturel majeur du territoire à aborder cette question taboue sur le territoire : le racisme dans la mine. Guy Alloucherie et le comédien Kader Baraka ont écrit et mis en scène *J'm'excuse* en 2001. Le point commun aux deux artistes est leur enfance et leur jeunesse au pied des terrils dans des familles de mineurs originaires du bassin minier pour le premier, d'Algérie pour le second. Kader Baraka raconte le racisme dont la légende dorée de la mine a longtemps prétendu qu'il n'existait pas. Dès les années 60, les Nord-Africains sont de plus en plus nombreux dans les mines. Mais le spectacle rompt avec l'image commune de solidarité entre mineurs. Il dénonce l'idée selon laquelle « au fond, tous les mineurs étaient des gueules noires ».

Depuis ce spectacle, qui a fortement marqué à l'époque, la question de l'immigration subie aussi un traitement plus contemporain dans d'autres spectacles. L'immigration nord-africaine récente fut au centre du spectacle mêlant danse (contemporaine et hip-hop) et théâtre de la compagnie Farid'O et intitulé *Saleté*. Ici aussi c'est de la discrimination, du racisme mais également de la peur de l'autre (par exemple des forces de police) et enfin du dégoût de soi mêlé à la rancœur dont traite ce spectacle au nom évocateur. Le discours est ici moins nuancé que dans d'autres spectacles et les propos choquent par leur noirceur et interpellent plus brutalement.

Comme pour les ouvriers, c'est la visibilité de ces femmes et de ces hommes dans l'espace public qui est défendue, c'est le désir de leur donner une dignité à travers le spectacle. Un autre discours est également tenu, qui fait écho à plusieurs travaux de sociologues publiés depuis 7/8 ans[18] : rappeler que les immigrés d'Afrique du Nord ne sont pas que dans les « quartiers », qu'ils ont été, et sont encore bien souvent des ouvriers. Il s'agit de concevoir la question de l'immigration dans la continuité de la question ouvrière. Ici se pose la question de la mémoire de cette immigration et de son lien avec la mémoire ouvrière. La scène nationale dénonçe en filigrane les processus d'invisibilisation de ce pan de l'histoire industrielle et sociale française.

4. POUR UNE FUSION DES ESTHÉTIQUES

Cet intérêt pour la culture ouvrière et l'engagement politique et social a-t-il des répercutions sur l'esthétique des spectacles ? On sait que le patri-

[18] Stéphane Beaud et Michel Pialoux (1999) ou encore Laure Pitti (2001).

moine est très lié depuis ses débuts aux courants esthétiques des époques qui le font naître. En est-il de même pour la création de spectacles vivants qui prennent la mémoire comme ressource ? Nous allons voir que la rencontre entre la création contemporaine et l'inspiration des réalités locales conduit à affirmer la légitimité d'une esthétique partagée, la fusion entre deux régimes esthétiques, une esthétique artistique et une esthétique « sociale » ou « populaire » telle que de Certeau a pu en parler dans *l'Invention du quotidien* (1980).

4.1. Le choix de préserver l'esthétique du 11/19 pour le siège de Culture Commune

L'association Culture Commune fut créée dès 1989 à l'initiative des collectivités locales et participa très rapidement au mouvement de constitution et de reconnaissance du patrimoine industriel déjà entamé dans le Nord-Pas de Calais une dizaine d'année plus tôt[19]. Le lieu même d'implantation de la Fabrique théâtrale, sur le site du 11/19, est un paysage très typé de l'activité minière, entre deux chevalements et « les deux plus haut terrils d'Europe ». La rénovation des bâtiments a respecté au plus prêt les apparences d'origine : les barres métalliques au plafond de la salle des pendus ainsi que la centaine de crochets nécessaires pour suspendre les habits, le carrelage mural des douches mais aussi le système de réserve d'eau chaude en métal qui occupe massivement le fond de la « nef centrale » ont été maintenus.

Cette salle est le lieu de la Fabrique théâtrale : c'est là que les compagnies en résidence travaillent, répètent ; c'est là qu'ont lieu les répétitions publiques, les spectacles, les conférences. Dès l'entrée dans la salle, il est possible de boire un verre, il n'y a pas de gradins fixes, pas de scène proprement dit, les murs sont restés chargés des traces de l'activité minière. Tout a été fait pour ne pas établir de distance entre la création et le public local. Concernant le public extérieur, qui n'est pas familier de l'architecture minière, le choc est plus marquant : un Lillois habitué aux lieux culturels peut ici se sentir déstabilisé par cette esthétique. Il y a manifestement un désir d'inverser les postures en faisant des traces de l'activité minière une esthétique particulière qui encadre la création.

---

[19] Notons qu'un colloque sur le patrimoine industriel fut organisé à Lille en 1979 par le Conseil Régional.

4.2. Des spectacles dont l'esthétique évoque la vie ouvrière

Le choix des spectacles reflète également ce souci de mêler les apports esthétiques. Dans la création intitulée *Base 11/19* par la compagnie HVDZ de Guy Alloucherie, référence au siège de Culture Commune, la place et l'utilisation des corps des comédiens, danseurs et circassiens est très importante. Ces corps sont maltraités, enfermés, traînés, entre-choqués, scotchés, salis, suspendus, balancés non sans risques. Les limites des possibilités physiques semblent parfois atteintes. Cette exploitation du corps, cette démonstration de ses possibilités sont là pour évoquer la condition du corps au travail en général, mais aussi les rapports que le monde ouvrier entretient avec son corps. Il s'agit aussi d'évoquer le sentiment de domination, d'exploitation, de relégation jusque dans les corps. Cette esthétique du corps mouvementé et blessé trouve également écho dans les images vidéo projetées. Nous pouvons notamment remarquer la succession de personnes filmées, immobiles devant leur maison. Il s'agit bien de signifier le sentiment d'immobilisme qui peut parfois saisir les familles ouvrières.

Ainsi, Culture Commune présente des spectacles qui tentent d'interroger le réel en lui donnant tout d'abord un espace de lisibilité, puis en lui faisant rencontrer un autre régime esthétique. C'est aussi le but des ateliers de tenter cette transfiguration du monde ouvrier par l'esthétique et l'interrogation artistique.

4.3. La transdisciplinarité comme mode esthétique privilégié pour produire une esthétique « populaire »

La pluridisciplinarité que nous avons déjà évoquée[20] avait pour origine première la faiblesse de l'offre à laquelle il fallait remédier. Ensuite, ce qu'on appelle « les nouvelles formes artistiques » sont devenues l'une des marques de fabrique de Culture Commune. On y a vu très tôt de la danse hip-hop, du slam, du cirque, ou encore des arts de la rue. L'exemple du slam est emblématique. Culture Commune a été l'un des premiers lieux institutionnels en France à le programmer. Elle travaille depuis plusieurs années avec la troupe de la Compagnie Générale d'Imaginaire qui présente des sessions de slam et intervient en atelier.

---

[20] Le secteur de la musique a été abandonné depuis 2006 en raison des difficultés financières de la scène nationale.

Les productions artistiques proposées se veulent l'écho d'une certaine culture populaire qui privilégie le « faire », le partage, voire le mélange des genres. On assiste là à une évolution de la culture populaire telle que définie par Michel de Certeau : le mélange, la « ruse », le « détournement » qu'il évoque pour définir les cultures populaires sont ici mises en œuvre par des artistes. C'est particulièrement le cas pour les arts de la rue. Nous pouvons donner l'exemple de la Compagnie Le Phun et de son spectacle *Adieu à la barre du Mont Liébaut*. La Compagnie, composée de plusieurs dizaines de personnes (comédiens, costumière, techniciens,…), s'est installée en résidence pendant plusieurs semaines à Béthune dans une barre d'immeuble vouée à la démolition. Leur spectacle partait de l'idée de transformer l'immeuble en bateau. Ils ont donc modifié en conséquence la façade et l'intérieur du bâtiment en pratiquant la récupération, le détournement d'objets et de lieux, en « bricolant » les formes de l'immeuble pour qu'il s'approche de l'apparence d'un navire.

Dans nombre de spectacles, Slam, vidéo, danse contemporaine, théâtre, hip hop sont mêlés pour produire un ensemble où fusionnent diverses esthétiques. Ces pratiques artistiques sont réputées être aux interfaces entre mondes de l'art et mondes urbains. Entre revendication de la défense d'une certaine conception de l'art et contraintes des conditions de vie et de travail, les productions de ces artistes dégagent une esthétique du partage que favorisent les procédés artistiques mis en oeuvre dont l'interdisciplinarité fait partie.

5. LE PATRIMOINE ET LA MÉMOIRE COMME INSTRUMENTS DE L'ACTION PUBLIQUE

À plusieurs reprises nous avons vu que le patrimoine minier était largement utilisé pour inscrire le lieu dans un environnement paysager et culturel qui l'accroche au passé industriel de la région. Il existait également jusqu'en septembre 2006 un Centre de ressources Transmission de la Mémoire et Création Artistique au sein de la Fabrique Théâtrale avec une personne chargée spécialement de la mémoire et du patrimoine. Deux objectifs y étaient énoncés. Le premier concernait le recueil de la mémoire vivante par la réalisation d'entretiens basés sur le principe du récit de vie. Le second objectif portait sur la transmission de ces documents aux artistes qui, à leur tour, les partagent avec leur public sous une nouvelle forme. La mémoire devient alors un élément du patrimoine collectif

puisqu'il est possible de consulter un répertoire des actions menées par le centre de ressources[21].

Les exemples de spectacles inspirés de ce travail de mémoire sont nombreux. Nous avons déjà évoqué le travail de la compagnie Hendrick Van der Zee, de Marie-Claude Pietragalla ou encore de Bruno Lajara. On peut ajouter dans le cadre de Lille 2004-Capitale européenne de la culture, des spectacles déambulatoires intitulés *Les Rendez-vous cavaliers* qui s'appuyaient sur ce travail de la mémoire pour évoquer la vie ouvrière le long des « cavaliers », ces lignes de chemins de fer qui transportaient le charbon depuis les lieux d'extraction et sont aujourd'hui souvent transformés en chemins cyclistes ou piétonniers. En 2006, un circuit pour les Journées du patrimoine portait sur la découverte de l'habitat minier.

Citons également la participation de Culture Commune à un réseau de promotion du patrimoine industriel local dans le cadre de la demande d'inscription du bassin minier au patrimoine mondial par l'UNESCO au titre de « paysage culturel évolutif ». Chantal Lamarre est trésorière de l'association Bassin Minier Unesco dont le conseil d'administration est présidé par Jean-François Caron, conseiller régional et maire de Loos-en-Gohelle, très impliqué dans le projet de Culture Commune. Son objectif n'est pas de se substituer aux acteurs du patrimoine, il est plutôt de mobiliser le patrimoine pour favoriser le développement du territoire par la culture et l'art[22]. Depuis deux ans, le Centre de ressources Transmission de la Mémoire et Création Artistique a disparu, le travail de collecte de la mémoire est arrêté. Mais la sensibilité générale et l'orientation du projet sont maintenus.

Outre la dimension militante qu'il ne faut pas négliger, nous voyons que le patrimoine industriel et la mémoire ouvrière sont conçus comme des entrées pour favoriser le développement local parce qu'ils aident à la mise en relation de divers acteurs du territoire, par la construction du lien social qu'ils favorisent, mais aussi par la création d'une certaine attractivité touristique. Le patrimoine peut alors être perçu comme un dispositif institutionnel, social et cognitif pour participer à la reconversion du territoire.

---

[21] Le répertoire est disponible à l'adresse internet : http://www.culture-commune.asso.fr/mémoire/actions.pdf

[22] « L'action menée depuis 1989 dans ce domaine par Culture Commune n'a jamais eu pour objet de réécrire ou d'écrire l'Histoire ni de remplir une mission de « conservation » d'un patrimoine mais plutôt d'amener les habitants du Bassin Minier à trouver dans la mémoire des hommes, les forces et ressources pour construire et comprendre le monde contemporain et non plus le subir » (site de Culture Commune).

Le dispositif est tout d'abord institutionnel. Il l'est pour l'Etat en imposant l'intervention des services départementaux d'architecture dans les projets de rénovation ou de construction aux abords des bâtiments protégés, il l'est aussi pour les communes. Pour la communauté d'agglomération, Artois Comm., qui a inscrit la culture dans ses compétences[23], le patrimoine minier est un enjeu majeur du développement territorial. Ainsi, Artois Comm. est pilote du projet d'inscription du bassin minier par l'Unesco. Dans ce cas, la dimension instrumentale de ce patrimoine relève du soutien aux politiques publiques de développement local. Mais on la perçoit largement dans les textes qui spécifient les rôles des divers acteurs dans la sauvegarde ou la valorisation (les élus locaux, les professionnels de la culture, du tourisme, du développement économique, les résidents…), les modes de décision (collégialité, création de commission, études…), les choix budgétaires, etc. Il est alors un instrument juridique à travers la réglementation, ou l'activation de certaines procédures (le traitement de restaurations), de la mise en œuvre de routines (la gestion des abords), etc.

Ce dispositif est aussi social en contribuant à susciter l'intérêt de la population. La conservation du bâti par exemple implique la venue d'habitants qui poussent la porte « juste pour voir » puis en viennent à se renseigner sur la programmation et les activités de Culture Commune. On voit surtout cette dimension dans la mise en réseau de divers acteurs qui travaillent ensemble à la transformation du territoire (Melin, 2002: 99). Le patrimoine, allié à des processus de création, devient un instrument de médiation entre divers acteurs locaux pour la mise en œuvre de projets qui dépassent la question patrimoniale. Par exemple, le patrimoine a supporté largement le réseau d'acteurs de terrain autour de Culture Commune, réseau qui a ensuite été mobilisé pour d'autres projets liés à des questions environnementales[24], sociales autour de la transformation du travail, de santé publique autour de l'addiction, politiques autour de la place de l'ouvrier dans la société contemporaine et du nouveau statut de l'immigré.

On peut enfin considérer qu'il s'agit d'un dispositif cognitif. La reconversion des anciens bassins miniers est un enjeu symbolique fort, à la hauteur de l'emprise culturelle, sociale, paysagère de l'activité minière (Verschambre, 2004). La fin de l'exploitation minière et le déclin industriel nécessitent l'in-

---

[23] Lorsque des communes décident de s'unir dans une communauté de communes ou d'agglomération, cette dernière instance récupèrent des compétences « obligatoires », et d'autres qui sont « facultatives », dont la culture.

[24] Comme l'accueil d'un festival de l'éco-film.

vention de nouvelles ressources et la promotion d'une image revalorisée. Or le patrimoine est supposé pouvoir y contribuer notamment s'il est « l'œuvre d'un recyclage artistique [qui] a valeur de transfiguration » (Idem : 515). Il s'agit d'inverser le stigmate. Cette reconversion symbolique doit contribuer à modifier l'image de l'ex-bassin minier et impulser de nouvelles références communes. Par exemple, les journées du patrimoine qui ont porté sur l'habitat minier devaient permettre de regarder autrement les corons et autres cités minières en mettant en avant leur originalité architecturale et urbanistique. D'une autre manière, les spectacles des arts de la rue ou encore les performances des danseurs et circassiens sont sensés révéler une autre beauté des villes en modifiant notre perception de ces lieux.

Ces trois dimensions du dispositif se complètent. Patrimoine et mémoire sont traités comme des instruments de la reconfiguration qui devait permettre d'inverser le regard sur le passé industriel et minier. Leur utilisation par les artistes doit favoriser une réappropriation publique de l'histoire après que le geste artistique aie favorisé une mise à distance du passé vécu. Partant du patrimoine et de la mémoire des habitants du territoire « pratiqué », l'action artistique a vocation à transformer le « territoire imaginé » du bassin minier pour en faire un territoire nouveau, tourné vers d'autres imaginaires collectifs sans pour autant oublier son passé industriel. C'est ainsi que Culture Commune a voulu « transfigurer »[25] la culture ouvrière comme l'art transfigure le monde réel et banal des objets pour nous donner accès à d'autres compréhensions du monde commun. Le patrimoine et la mémoire ouvrières sont alors des « dispositifs » symboliques et sociaux destinés à modifier les conceptions du territoire imaginé du bassin minier, c'est à dire qu'ils sont des termes génériques qui vont accompagner la mise en œuvre de liens institutionnels, symboliques et sociaux nouveaux. Ces dispositifs sont à l'œuvre dans les ateliers d'écriture ou de théâtre, quand ils donnent un fil conducteur à la politique de programmation de la structure, ou qu'ils sont utilisés dans la stratégie développée vis-à-vis des élus et des institutions du territoire.

Avec cet exemple un peu décalé par rapport aux actions mémorielles et patrimoniales habituelles, nous voyons que la mémoire collective et le patrimoine culturel ne sont pas des objets clos sur eux mêmes comme une tradition institutionnelle et savante française a pu le laisser croire, en particulier pour le patrimoine (mais c'est aussi d'un certain point de vue la conception de la mémoire développée par Pierre Nora dans les *Lieux de mémoire*). Il faut

[25] Formule empruntée à l'historien de l'art Arthur Danto.

plutôt les comprendre comme l'historien de l'art Arthur Danto l'a proposé dans les années 80 pour les œuvres d'art : ils sont produits afin de « transfigurer le monde » (Danto, 1989). Ce n'est pas à partir d'une analyse ontologique que nous pouvons les comprendre, mais à travers ce qu'ils nous racontent du monde et de nous mêmes.

6. BIBLIOGRAPHIE

ALVERGNE, C. et TAULELLE, F. (2002) *Du local à l'Europe. Les nouvelles politiques d'aménagement du territoire*, Paris, PUF.

APPADURAI, A. (2001) *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot.

ARDENNE, P. (2004) *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

BEAUD, S. et PIALOUX, M. (1999) *Retour sur la condition ouvrière : enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, Fayard.

CERTEAU de M. (1980) *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, Folio Essai.

DANTO, A. (1989) *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, « Poétique ».

DOUILLET, A.-C. et FAURE, A. (ss. la dir.) (2005) *L'action publique et la question territoriale*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

DI MEO, G. (1998) *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan université.

FAURE, A. (2005) « Intercommunalité et pouvoir d'agglomération : les nouveaux tournois de l'action publique » DOUILLET, A.-C. et FAURE, A. (ss. la dir.), *L'action publique et la question territoriale*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 205-227.

GODELIER, M. (1984) *L'idéel et le matériel*, Paris, Fayard.

LEFEBVRE, H. (1974) *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

LEXTRAIT, F. (2001) *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires… : une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, Ministère de la culture et de la communication.

MELIN, H. (2002) « Le patrimoine entre pratiques locale et universalisation des discours. L'exemple du patrimoine industriel dans le Nord-Pas-de-Calais. », *Cahiers lillois d'économie et de sociologie*, n. 40, pp. 91-107.

PITTI, L. (2001) « Grèves ouvrières versus luttes de l'immigration : une controverse entre historiens.», *Ethnologie française*, XXXI, 3, pp. 465-476.

RAFFESTIN, C. (1986) « écogénèse territoriale et territorialité », in AURIAC, F. et BRUNET, R. (dir) *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard, pp. 175-185.

——, (1982) « Remarques sur les notions d'espace, de territoire et de territorialité », *Espaces et sociétés*, n. 41, pp. 167-171.

THURRIOT, F. (1999) *Culture et territoires. Les voies de la coopération*, Paris, L'Harmattan.

VERSCHAMBRE, V. (2004) « Introduction de la quatrième partie », in GRAVARI-BARBAS, M. (ss. la dir.), *Habiter le patrimoine. Enjeux, approches, vécu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 511-516.

——, (1998) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Patrimonios comarcales y turismo rural: ¿iniciativas locales o globales?

Elodia Hernández León[1]
Universidad Pablo de Olavide

1. INTRODUCCIÓN: EMERGENCIAS EN EL ÁMBITO DE LO PATRIMONIAL

No creemos necesario detenernos en la reciente e interesante evolución de un concepto, como es el de patrimonio cultural, que puede recorrerse en las numerosas páginas dedicadas a ello. Publicaciones que la abordan pormenorizadamente, en no pocas ocasiones, para justificar la inclusión de nuevos patrimonios (patrimonio etnológico, patrimonio inmaterial, arquitectura vernácula…). Pero esta evolución además de seguirse a través de la consulta de revistas y publicaciones especializadas en el patrimonio, también puede observarse en las transformaciones de las legislaciones sobre el patrimonio cultural en el estado español y, más directamente aún, a través de la observación de las actuales activaciones patrimoniales.

Una evolución apasionante e innovadora en el plano discursivo, que convive con unas prácticas, actuaciones e intervenciones, continuistas. Aunque se incluyan nuevos patrimonios, entre los haberes patrimoniales de un lugar determinado, nada garantiza que se les apliquen un tratamiento equitativo con respecto a los más «valiosos» patrimonios «de siempre». Por ejemplo, los bienes etnológicos o los inmateriales que van incorporándose a las activaciones patrimoniales de los distintos lugares, lo hacen lentamente y con distorsiones. Sin embargo, estas diferencias en los ritmos y actuaciones tutelares sobre los distintos patrimonios, no se pueden achacar sólo a la falta de nuevas metodologías, sino que se debe, más bien, desde nuestro punto de vista, a la permanencia y el predominio de valores y prácticas relacionados con los «viejos» patrimonios, los de «verdad», los de «siempre».

---

[1] Grupo de Investigación para el estudio de las identidades socioculturales en Andalucía (GEISA).

En cualquier caso, en apenas dos décadas, hemos sido testigos de un cambio apreciable: de tener que explicar la importancia del patrimonio etnográfico y qué bienes lo engrosan, a las polémicas inclusiones-no inclusiones del patrimonio inmaterial en las listas de la Humanidad, hay un camino innegable. Hoy el patrimonio trasciende lo histórico-artístico, dando entrada a nuevas disciplinas[2].

La vinculación entre la investigación académica y la intervención técnica, propia del ámbito patrimonial, se refleja no tanto en una ideal imbricación (una unión coherente en el proceso entre investigación y acción que pocas veces encontramos) sino en cómo se justifican las intervenciones acudiendo a los nuevos avances teóricos y viceversa, en cómo se amplían campos de análisis a partir de la observación de las experiencias. Claro ejemplo de esta retroalimentación lo encontramos en la recurrente vinculación ente los términos «patrimonio», «desarrollo», «territorio» y «turismo». Es frecuente que en los análisis y propuestas de desarrollo territorial, aparezca el patrimonio como un recurso local, a explotar para la dinamización económica del lugar, o que en las publicaciones el turismo cultural aparezca como alternativa al más denostado turismo de costas, ocupando el patrimonio un lugar privilegiado. Por tanto, se está abordando de nuevo al patrimonio como un tesoro en su sentido más literal, no ya por su «rentabilidad» en la construcción del estado nación, sino porque está pasando a ser sinónimo de «recurso económico»; riqueza a explotar por los diferentes territorios. Una máxima incuestionable, no siempre verificada, que descansa sobre la creencia de que la posesión de recursos patrimoniales en un territorio determinado, garantizará una generación de rentabilidades porque atraerá turistas y porque desarrollará las actividades de este sector. Así las grandes estrategias de conservación-reconstrucción del patrimonio, pierden vigencia por la terminología más al uso de «puesta en valor» (de nuevo un término que refiere a la dimensión económica) que persigue descubrirlo al mercado, integrarlo como escenario turístico, para que verdaderamente cumpla su papel de activador de las economías locales y finalmente sea un recurso de desarrollo económico.

Nada descubrimos, por no ser novedad, estableciendo la vinculación entre economía y patrimonio. Si así lo hiciéramos negaríamos la evidencia de

---

[2] Podíamos decir que hoy el patrimonio cultural es uno de los ámbitos de especialización profesional en el que más asumido está el concepto antropológico de cultura y creo que es uno de los campos en los que más manifestaciones se han dado en pos de que se tenga en cuenta a la antropología para la intervención.

la presencia histórica de la cultura, del patrimonio monumental en la actividad turística desde sus inicios con el Grand Tour, desde la época moderna (Judo, 2003: 51). Sin embargo, no siendo novedoso en su historia el atractivo turístico del patrimonio, sí encontramos diferencias en los más recientes tratamientos de lo patrimonial cuando se añaden los términos «desarrollo» y «territorio», a los de «turismo» y «patrimonio».

Las políticas e intervenciones sobre el territorio, definen al patrimonio cultural como un recurso local de gran valor para el desarrollo de áreas rurales estancadas. Estamos, por tanto, ante un cambio de perspectiva, de transformación en la escala de definición de lo patrimonial y de cambios en la consideración de la tutela del patrimonio.

Con respecto a esto último pensemos que las administraciones implicadas en el ámbito de la tutela patrimonial, en un contexto global de triunfo del liberalismo económico y de las tesis contrarias a las ampliaciones del gasto público, han apostado por la rentabilidad económica del patrimonio, hasta tal punto que no sólo se sostiene la tesis de la autofinanciación de los bienes patrimoniales, sino que finalmente se apuesta por la consideración de éstos como potenciales recursos de dinamización económica. ¿No es pedirle demasiada rentabilidad económica a algo cuya definición es el valor cultural y social? Obviamente unos valores, los culturales y sociales, y otros, los económicos, no son excluyentes. Sin embargo la excesiva mercantilización del patrimonio cultural puede producir efectos perversos, principalmente en el caso de aquellos patrimonios más modestos. Finalmente la obtención de beneficios económicos podría llegar a ser el elemento definitorio en la valoración del patrimonio o que el número de visitantes, y en definitiva la capacidad de atracción turística, sean las que finalmente legitimen la identificación de un elemento como patrimonio. Incluso, los propios criterios de intervención y conservación del patrimonio se ven afectados, se está produciendo un retroceso, se vuelve a primar la «reconstrucción» de los monumentos para posibilitar su utilización turística.

Por otro lado, estamos asistiendo a una redefinición de los bienes patrimoniales puesto que la devolución del patrimonio al mapa, su contextualización en el territorio y su potencialidad como recurso, activan las actuaciones sobre los patrimonios locales, bienes cuya valoración es sumamente dependiente del entorno en el que se ubican[3]. De esta forma, como reflejo del actual contexto

[3] Con la «devolución al mapa», nos referimos a un proceso en el que el inventario y catalogación de los bienes tutelados por las comunidades autónomas, se aproxima al territo-

de globalización y localización, se refuerzan, por un lado, las declaraciones de patrimonio mundial y, por otro, se impulsan las activaciones patrimoniales locales que toman como referentes entornos y territorios concretos.

En estas últimas nos vamos a detener para analizar, a partir del caso de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche en Huelva (Andalucía), cómo inciden las políticas actuales de desarrollo agrario en las activaciones de los patrimoniales locales y en las construcciones de territorios culturales. Para aproximarnos a este proceso nos vamos a introducir, en los siguientes epígrafes, en la incidencia en el patrimonio de los programas europeos en Andalucía y su significación en la comarcalización del territorio.

2. EL CONTEXTO: PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO Y DESARROLLO RURAL EN ANDALUCÍA

En Andalucía, la contextualización territorial del patrimonio, las nuevas tendencias de valorización de los bienes patrimoniales como recursos de desarrollo en el medio rural a partir de nuevos agentes, tiene un referente claro: el marco comunitario, su política agraria y las iniciativas emprendidas para paliar los efectos adversos que la globalización económica produce en amplias áreas rurales de Europa.

El hecho de haber trascurrido más de una década desde el inicio de los programas europeos y la amplia incidencia que éstos han tenido en Andalucía[4], nos permite hacer algunas reflexiones sobre la influencia de éstos en el patrimonio y sobre la vinculación que venimos señalando entre patrimonio, desarrollo, territorio y turismo.

Para entender cómo surgen estos programas y la incidencia que tendrán, es necesario que reparemos en el cambio de terminología: de desarrollo agrario a desarrollo rural (Rodríguez González, 2004: 11). No es un paso caprichoso sino que responde a una transformación en la forma de concebir la intervención en los territorios en los que la actividad agraria es la predominante.

---

rio para la valoración de éstos, para evitar un análisis e identificación aislado y cosificado al que se tendía al construir las listas y catálogos, aplicando así las nuevas máximas que advierten la importancia de los entornos para la valoración del patrimonio, valoración que es cultural, pero que responde también a la estrictamente económica que venimos señalando.

[4] Los fondos europeos de la INICATIVA LEADER y el Programa de desarrollo PRODER aprobado en España para la intervención en las regiones objetivo 1, afectan al 50 % de la población andaluza y a un 92 % del territorio andaluz.

Agotado el modelo costoso de protección de precios y apostando por el liberalismo del sistema global, la intensificación de la agricultura como estrategia de desarrollo pierde vigencia frente al precepto de la diversificación económica. De hecho en la reformulación del modelo de desarrollo rural (antes agrario) europeo, son pilares básicos (Pérez, 2004: 5), la diversificación de las rentas, lo endógeno, la sustentabilidad, lo local y, en definitiva, el territorio como recurso y sus agentes como protagonistas. Entre los recursos de desarrollo se encontrará, con una relevancia antes desconocida, el patrimonio cultural, más allá de las actividades económicas que habían sido el sustento para amplias áreas rurales hasta mediados de siglo[5].

A pesar de la acogida y de los éxitos que las sucesivas convocatorias LEADER y PRODER han tenido, su aplicación en nuestro territorio, tan verosímiles sobre el papel, ha dado lugar a muchas incoherencias. Así, se ha puesto en cuestión la aplicabilidad del modelo europeo, instrumentalizado a través de estos programas (Pérez, 2004: 7), porque su materialización está pensada para las zonas rurales del norte europeo. En estas zonas la agricultura se ha adecuado a los nuevos contextos y ritmos. Se trata de sociedades más dinámicas en las que la pluralidad de actividades añade valor y no se manifiesta como la panacea de salvación. Sin embargo, en nuestro caso, la diversificación en la práctica resulta un eufemismo: diversificación es equivalente a terciarización de las áreas rurales aún muy dependientes del primer sector. Demasiado dependiente para los partidarios de la terciarización, como si el peso amplio del sector agrícola en las poblaciones rurales, fuera una nota negativa para los países que se encuentran entre las economías más pujantes del mundo. Así, en las economías agrarias más debilitadas el fomento del turismo ha desacreditado la esperada diversificación; ¿se trata de un nuevo monocultivo? Por otro lado, más allá del discurso, no es mucha la dotación presupuestaria para unos objetivos tan ambiciosos que buscan reconvertir el medio agrario en rural, existiendo además una obligación de cofinanciación de las entidades estatales, autonómicas y locales que puede resultar para éstas excesiva. Y, finalmente, hay que tener en cuenta que la

[5] De esta forma aunque en el nuevo reglamento de desarrollo rural no se recojan medidas concretas para el patrimonio cultural las propuestas basadas en esos pilares promueven actuaciones sobre el patrimonio. Por ejemplo, en el *Reglamento comunitario de Desarrollo Rural* (CE), n. 1257/1999 de ayuda al desarrollo rural del FEOGA no aparece una alusión directa a la intervención sobre el patrimonio cultural, aunque algunas de las contempladas hacen y promueven el uso de éste. En concreto, son las siguientes: 13. Comercialización de de los productos agrícolas de calidad, 15. La renovación y desarrollo de pueblos y protección y conservación del patrimonio natural, 19. Fomento del turismo y del artesanado.

participación e implicación de nuevos agentes locales en estas áreas es dificultosa porque nos encontramos ante sociedades locales poco articuladas y desestructuradas, resultado de los procesos inmigratorios como consecuencia de la crisis del sistema agrario (Pérez, 2004: 20). El repaso de la situación de Andalucía corroborará los claros y oscuros a los que nos acabamos de referir con respecto al marco europeo.

Los programas LEADER y PRODER[6] han tenido gran trascendencia en el medio rural andaluz y no sólo nos referimos a la captación de fondos, y a los efectos que éstas inversiones han tenido en el ámbito del patrimonio, sino a cómo la puesta en marcha de éstos programas se ha traducido en una amplia difusión del principio estratégico de valoración de los bienes naturales y culturales para la dinamización turística del medio rural. Así la diversificación económica se ha concentrado en el sector turístico, abundando entre las iniciativas emprendidas las dirigidas al desarrollo de equipamientos como casas rurales, restaurantes, centros de interpretación, museos y también a la rehabilitación de molinos, haciendas, fábricas, casas que se reutilizan como equipamientos para los visitantes, además de la restauración y mejora de la accesibilidad de yacimientos o monumentos (Tasara, 2002: 85-91). Las inversiones se han dirigido al desarrollo infraestructural en el proceso de de construcción de un escenario turístico. En éste proceso se promueve la identificación entre la oferta de servicios turísticos y el patrimonio, desencadenándose la reconstrucción o reinvención de los patrimonios locales materiales o inmateriales[7].

Además, un rápido repaso a lo realizado en Andalucía nos muestra cómo, aunque la filosofía fuera el desarrollo local de los recursos endógenos, se han adoptado fórmulas muy similares en todo el territorio europeo. Justamente la búsqueda de la cooperación y de la constitución de redes puede haber reforzado el efecto «copia» de algunos elementos difícilmente aplicables con éxito en áreas diferentes. Así, la traslación de unas intervenciones, de unos contextos a otros, puede haber favorecido la banalización de un patrimonio, que se mercantiliza en exceso y que no siempre se han traducido en unos beneficios acordes con las expectativas y las inversiones. Con todo, tenemos que subra-

---

[6] La iniciativa comunitaria LEADER es el referente de desarrollo rural europeo, hasta la fecha se han desarrollado tres convocatorias (LEADER I, II y +), a medida que han ido sucediéndose las convocatorias la tendencia ha sido a una mayor incidencia en el mapa andaluz.

[7] De hecho el LEADER I estuvo muy focalizado hacia el turismo (un 42% de los importes invertidos se destinaron a su fomento (Tasara, 2002: 85)) y aunque el LEADER II apostó por una mayor diversificación de las iniciativas, éstas continúan teniendo un dependencia directa o indirecta con respecto al turismo.

yar que en aquellas áreas más dinámicas de Andalucía, la ejecución de los programas europeos ha obtenido buenos resultados (Tasara, 2002: 90).

En el caso que nos ocupa, consideramos que la ejecución de la Iniciativa LEADER y el Programa PRODER han tenido, y así continúa, una amplia incidencia en la activación del patrimonio. Decimos activación y no intervención, conservación, restauración…, porque la financiación de las acciones de tutela del patrimonio no es el objetivo último de los proyectos subvencionados, sino que la intervención es el instrumento, el medio, para alcanzar una proyección del territorio suficientemente atractiva, construyendo una estampa que merezca ser visitada.

Es aquí, en el análisis de las construcciones y reafirmaciones de territorios culturales, que conllevan los procesos de activación puestos en marcha a partir del llamado desarrollo rural, donde creo que merece la pena detenerse. Puesto que más allá de la recuperación de los bienes culturales, del éxito o el fracaso en la atracción turística, son otros los efectos a los que nos estamos refiriendo. Estamos apuntando a los principios que determinan el aspecto más innovador de la metodología LEADER: el enfoque desde el territorio (Pérez, 2004: 10).

El ámbito local es el referente de actuación para este tipo de proyectos que intentan implicar a la población a partir de un criterio de proximidad con respecto a los instrumentos operacionales de los proyectos financiados. Cercanía, que no sólo se refiere al espacio sino también al fomento de una participación activa por parte de los grupos locales. Una participación que se concretiza en esos proyectos en los denominados *grupos de acción local* que conduce a que diferentes colectivos sociales e instituciones se impliquen y colaboren en la consecución de los objetivos marcados por los programas europeos. Consideramos que esta implicación y colaboración es, sin duda, la cuestión que mayor incidencia está teniendo en los distintos territorios, especialmente en la activación del patrimonio. Con todo, no siempre ha sido así. Hay muchas localidades en las que los colectivos sociales e instituciones no llegaron a articularse nunca.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE TERRITORIOS COMARCALES: COMARCALIZACIÓN ANDALUZA Y PROYECTOS EUROPEOS

La definición de áreas potenciales de actuación para la iniciativa europea tiene un claro referente: las comarcas. De hecho los grupos de desarrollo

rural promueven, para la planificación y la ejecución de los programas, la identificación del ámbito de actuación con comarcas, usando esta denominación como referente del territorio objeto de las iniciativas europeas. Esta identificación no es ninguna rareza en el contexto español. Sin embargo, en el caso andaluz reviste una especial trascendencia por el fracaso que obtuvo la comarcalización de Andalucía, ya que el proceso iniciado por la administración autonómica, para el establecimiento de un mapa comarcal andaluz en los años ochenta, a través del Proyecto de Comarcalización de 1983 (Junta de Andalucía, 1983), no obtuvo un resultado satisfactorio, como consecuencia de las numerosas alegaciones que le realizaron diferentes localidades. La consecuencia ha sido que no ha habido una división univoca para la ejecución de políticas judiciales, sanitarias, educativas, etcétera, dándose la situación de que un municipio puede pertenecer a diferentes «comarcas sectoriales» en función del ámbito político que se tome en cuenta. Así, la confusión político-administrativa no es nada despreciable en el territorio.

Por otro lado, a esas divisiones sectoriales se unen, las establecidas por las agrupaciones municipales como son las mancomunidades o los consorcios, promovidos desde las diputaciones para el desarrollo de servicios infraestructurales entre municipios vecinos[8].

En cualquier caso esta multitud de delimitaciones territoriales, han resultado a la postre un obstáculo más para la reafirmación comarcal, desactivando o impidiendo la catalización de la pertenencia comarcal y, en definitiva, la construcción de los territorios con una vocación comarcal.

De hecho, aunque se ha culpado del fracaso en la aprobación de una comarcalización andaluza al excesivo localismo de los ayuntamientos, en el fondo encontramos muy diferentes entendimientos de la significación de estos espacios. Desde las posiciones que entiende a la comarca como áreas funcionales que se generan a partir de la planificación territorial (comarcas a la carta), hasta las que consideran que la comarcalización es adecuada para el reconocimiento de los territorios que han gozado de una articulación socioeconómica histórica que pierde relevancia a partir de la provincialización[9].

---

[8] Además, como en el caso que nos ocupa, las juntas rectoras de los parques naturales se componen también de representantes de distintos municipios aunque por el momento tiene una funcionalidad más bien de carácter consultivo.

[9] Esta consideración entronca con la «Cuestión Nacional» en España. La comarca ha sido reivindicada por nacionalismos como el catalán que considera a la provincia un ins-

En cualquier caso, a este mapa de confusiones se añaden las denominadas comarcas LEADER o PRODER, que son los territorios agrupados para la gestión de estos programas y están liderados por agentes locales que se han constituidos en los grupos de desarrollo rural (los grupos de acción local que señalamos más arriba).

A partir de estos grupos, como tendremos ocasión de demostrar en este trabajo, y hemos analizado también para otros casos andaluces (Hernández, 2005), se está produciendo en la última década, una activación del referente comarcal. Y ésta está relacionada con la activación del patrimonio natural y cultural local, y, por supuesto, con las estrategias de desarrollo económico local entroncadas con las iniciativas europeas.

De esta forma, es frecuente que los grupos de acción locales tomen referencias territoriales previas, a la hora de establecer sus composiciones, subsumiendo varias de las unidades que tienen cierta entidad administrativa local, como es el caso de las citadas mancomunidades. Van a ser esas agrupaciones, que con el objetivo de potenciar el turismo rural y el desarrollo sostenible, las que reconstruyan o construyan unos referentes territoriales necesarios, reconocibles y deseables sobre esa amalgama político-administrativa y sectorial.

4. LA DEFINICIÓN DE UN TERRITORIO A TRAVÉS DE SU PATRIMONIO

4.1. El Parque Natural de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche: una aproximación

El Parque Natural de La Sierra de Aracena y Picos de Aroche se sitúa en el extremo más occidental de la Sierra Morena andaluza en la provincia de Huelva. También denominada, Sierra de Huelva, hemos optado por la utilización de la denominación Sierra de Aracena (a secas) porque fue la seleccionada para la declaración de este espacio protegido en 1991.

La comarca de la Sierra, objeto de las ayudas europeas, está compuesta por 29 municipios, los mismos que se incluyen, total o parcialmente, en el

---

trumento de centralización del estado español que ignora la organización histórica y cultural del territorio. En Andalucía, el partido que más ha defendido y reclamado es el Partido Andalucista.

citado parque natural, más un municipio: Rosal de La Frontera[10]. Presenta una gran concentración de asentamientos, algunos de reducidas dimensiones, existiendo en el área una gran variabilidad interna en cuanto a las cifras de población que alcanzan los diferentes núcleos urbanos. Aracena, el centro comarcal, con 7.228 habitantes[11] es el más poblado, siguiéndole en importancia localidades como Cortegana (5.039), Aroche (3.211) y Jabugo (2.473) frente a la mitad de las localidades del área que no llegan al millar de habitantes. En cualquier caso todos los municipios de la comarca han sufrido desde mediados del siglo XX una regresión poblacional destacada, mostrándose en la actualidad una recuperación sólo para el caso de Aracena.

La dependencia del sector primario, el envejecimiento de la población, el saldo de crecimiento poblacional negativo, el paro, las rentas, son indicadores que desde la crisis de los sistemas agropecuarios tradicionales, componen un perfil estadístico similar al de otras áreas de montañas, áreas desfavorecidas, sobre las que planeó la urgencia de la intervención pública que evitara una expulsión poblacional continua.

La Sierra tiene como actividad principal la agropecuaria, el aprovechamiento ganadero y forestal de las dehesas (ganado porcino, ovino, caprino; leña, corcho, carbón vegetal, setas, plantas aromáticas, etcétera). Justamente la permanencia del arbolado mediterráneo, por ser recurso ganadero y forestal, es la esgrimida como un nuevo recurso, el paisaje, necesario para el desarrollo del turismo.

Destacan también los olivares en toda la demarcación y las huertas en los ruedos de los pueblos, cuya relevancia para el caso de la sierra central, ha descendido notablemente, dirigiéndose en la actualidad su producción al consumo local. La industria más importante, además de algunas actividades artesanales de madera, cerámicas y textiles, se centra en la manipulación y transformación de productos agrarios (aceites y conservas) y, sobre todo, en

[10] Este municipio situado justo en la frontera luso-española, que contaba hasta hace poco con aduana y puesto fronterizo, es un ejemplo muy ilustrativo del estado de confusión al que nos hemos referido cuando exponíamos la cuestión comarcal en Andalucía. Es un municipio que reclama su pertenencia (está en la vía que atraviesa la sierra de Sevilla a Lisboa) y vinculación con los municipios serranos y que, sin embargo, ha sido adscrito, en las mayoría de las divisiones sectoriales que hemos mencionado más arriba, a la comarca del Andévalo. No obstante, la comarca LEADER lo incluye, sumándolo a los otros municipios que compone el parque natural.

[11] Según datos del Instituto Nacional de Estadística de 2006.

la elaboración de productos cárnicos, especialmente jamones (Jabugo, El Repilado, Aracena...).

Las actividades cinegéticas y de pesca, que ya estaban presente en el área, han cobrado mayor relevancia gracias al turismo. Un turismo, procedente de las capitales andaluzas de Sevilla y Huelva, que establece su segunda residencia seducido por una mejora sustancial en las vías de comunicación y un aumento de los servicios básicos en las últimas décadas. Esta afluencia e incremento de las segundas residencias, tanto por la rehabilitación como por la nueva construcción, constituye un nuevo panorama de cierto pulso en muchos de los pequeños pueblos que se habían quedado semidespoblados, significando una recuperación. Es cierto que esta afluencia se aprecia sobre todo en los fines de semana y períodos de vacaciones, pero ha tenido una incidencia notable en el aumento de negocios hosteleros y en el sostenimiento de una red de servicios comerciales de los que también se beneficia la población local. Este aumento de visitantes, así como el desarrollo del turismo rural han reforzado también el sector de la construcción.

La comarca presenta una cierta homogeneidad en cuanto a los recursos y a la vocación productiva de las actividades principales, pero dista mucho de ser equivalente entre los distintos núcleos. Es manifiesta la jerarquía o polarización de sus municipios. Sin embargo, antes que un obstáculo para la articulación comarcal, el hecho de la existencia de municipios significativos y de una polarización en torno a un núcleo destacado, como se demuestra en otros casos (Hernández, 2005), es una ventaja para la consolidación de instituciones supramunicipales, en un sistema de ordenación espacial, como es el nuestro, cuya provisión de servicios se basa en el reforzamiento de las jerarquías urbanas.

Por último, destacamos que en esta comarca LEADER actúan tres entidades supramunicipales, impulsadas por la Diputación Provincial, para la organización de servicios de abastecimientos y gestión de residuos que se establecieron en tres áreas diferenciadas en cuanto a la especialización socioeconómica: la Minera, agrupa a poblaciones en las que la pérdida de importancia de esta actividad se traduce en una profundización del estancamiento socioeconómico; la de la Ribera de Huelva, en la que se ubica Aracena, que lidera la explotación turística junto a los aprovechamientos agropecuarios y forestales tradicionales; y la Sierra Occidental, donde se encuentra Cortegana y Jabugo, con una clara vocación de explotación del porcino y aprovechamiento chacinero.

4.2. El patrimonio de «siempre» y otros patrimonios

Con anterioridad a la declaración de Parque Natural en 1991, existía ya cierta preocupación por el patrimonio entre algunos colectivos de las poblaciones serranas. Destaca la implicación civil, al menos entre los socios de las asociaciones culturales serranas[12], por la conservación y el estudio del patrimonio. Paralelamente a la promoción de los conocimientos sobre los bienes del patrimonio de la comarca, se ha realizado diferentes denuncias sobre su estado de conservación, intentando, de esta manera, atraer a la lejana y mal comunicada Sierra diversos fondos para la restauración e intervención, principalmente sobre yacimientos, ermitas, castillos y, en general, sobre las obras más monumentales. Ciertamente también se documentaban o tomaban en cuenta tímidamente, como era habitual en los años ochenta, otros patrimonios intangibles, entre los que destacaban las fiestas, principalmente las más importantes, aquéllas que eran capaces de atraer la participación de la comarca, como es el caso en la Sierra Central de la Romería de los Ángeles, que se celebra en el emblemático lugar de la Peña de Arias Montano (Álajar). Un lugar muy frecuentado por el turismo tradicional que podía adquirir «productos típicos» en los aledaños de la ermita y disfrutar de las «vistas pintorescas». También Aracena y su gruta, abierta al público como la primera cueva turística de Europa en 1914, han sido visitados a lo largo del siglo XX.

No obstante, junto a los procesos de activación de los monumentos y las grandes edificaciones históricas, que son carta de presentación de los diferentes municipios de la Sierra, se ha comenzado también a activar otros patrimonios. La situación de olvido ha sido especialmente significativa en los casos de los molinos, los caseríos, los pilares, las regaeras y los azudes que se encuentran dispersos y externos a los núcleos urbanos en los que se concentra la vida, a medida que la relevancia de las actividades agropecuarias es menor o mayor su intensificación productiva. No ha ocurrido lo mismo, con las fuentes, los pilares y los lavaderos de los núcleos urbanos así como las arquitecturas tradicionales de calles y plazas (por ejemplo los empedrados), que sí han sido más reivindicados.

---

[12] En 1986 se celebraron las primeras jornadas de patrimonio de la sierra. Ocho años después estas jornadas comienzan a realizarse anualmente, en las que han participado varios grupos locales, los cuales han desarrollado diferentes acciones en el campo patrimonial. En 1995 se creó la Federación de Asociaciones de la Sierra de Huelva. Inicialmente la constituyeron diez, siendo veinte en la actualidad.

En cualquier caso, como en otros lugares, la activación del patrimonio local serrano va abriendo sus focos hacia otros patrimonios hasta tal punto que estos «nuevos» parecen singularizar a los serranos. Además de los que acabamos de mencionar, se encuentran las fiestas, las artesanías o las chacinas.

Por supuesto, todo esto está basado en una estrategia de intervención y financiación de la Unión Europea y de las administraciones autonómicas y locales, de proyección de escenarios acordes con las tendencias últimas del turismo rural y cultural. Buena muestra de ello son los dos museos de reciente creación dedicados a las producciones de la tierra (el Museo del Jamón de Aracena o el Museo del Aceite de Cañaveral) o los cuatro centros de interpretación dedicados a los elementos más destacados del patrimonio monumental. En algunos casos, como el de Almonaster, el centro de interpretación lleva a cabo una gran variedad de actividades culturales que completan un programa amplio de puesta en valor de la Mezquita[13].

4.3. El Grupo de Desarrollo Rural y las acciones patrimoniales

El Grupo de Desarrollo Rural (GDR en adelante) Sierra de Aracena y Picos de Aroche se encarga del diseño y la gestión de los programas LEADER Plus y PRODER en esa comarca. Ubicado en Aracena, está compuesto por unos setenta socios entre los que se encuentran administraciones locales, asociaciones empresariales, culturales, de mujeres, juveniles, entidades financieras y organizaciones sindicales. Este grupo tiene su antecedente en la sociedad anónima Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche que gestionó el LEADER II.

En lo que respecta a las actuaciones en el campo del patrimonio cultural, un análisis de los distintos expedientes aprobados por el GDR daría un resultado pobre, si nos ciñéramos al único epígrafe[14] que recoge el término

---

[13] Anualmente, en octubre, se celebran unas jornadas islámicas donde se realizan cursos de extensión universitaria, talleres de textiles de tradición andalusí o el zoco islámico. Hay otros ejemplos de recreaciones históricas, como es el caso de las Jornadas Medievales de Cortegana, iniciadas hace 12 años, que, realizadas en verano, atraen a gran cantidad de visitantes. De gran éxito, las actividades, los vestuarios y las escenografías han venido ganando en esplendor. Si bien, fueron concebidas para la atracción turística en temporada baja serrana (verano), esta «nueva fiesta» cuenta cada vez más con la participación local.

[14] Nos referimos a los campos que clasifican en la base de datos documental los datos descriptivos de los diferentes proyectos subvencionados.

«patrimonio»: rehabilitación del patrimonio. Según lo datos recogidos en ese epígrafe, sólo se han hecho algunas actuaciones puntuales, de reducidas dimensiones y presupuestos, como por ejemplo, en La laguna de Cañaveral de León.

Sin embargo las acciones sobre el patrimonio cultural, sobre todo si partimos de un concepto de patrimonio amplio, se pueden rastrear en gran parte de los proyectos emprendidos y expedientes subvencionados. Señalemos, brevemente, que se han hecho cargo de la financiación de las guías turísticas de la sierra y de numeroso material impreso de promoción turística en las que el patrimonio tiene un lugar privilegiado. También en el ámbito de fomento económico se ha prestado asistencia técnica a actividades agropecuarias tradicionales[15] y a las ferias de artesanías. Por último, en los ámbitos patrimoniales de la investigación y de la sensibilización se han realizado varias publicaciones y se han apoyado las Jornadas de Patrimonio de la Comarca de la Sierra, así como distintos proyectos de puesta en valor como la edificación de museos o centros de recepción para visitantes.

En el programa europeo más reciente, el LEADER Plus, la apuesta por la revalorización y difusión de los recursos patrimoniales está más clara. Así, el GDR forma parte de un grupo de cooperación que recoge a 24 grupos andaluces bajo el lema de «el patrimonio de tu territorio». Este grupo cuenta con un portal virtual en el que se puede consultar un inventario de bienes patrimoniales.

En definitiva, el GDR de Sierra de Aracena y Picos de Aroche está llevando a cabo una doble labor: por un lado, sensibilizar a la población local hacia el patrimonio serrano; y por otro, promocionar el turismo en la Sierra. En lo relativo al turismo, numerosas nuevas infraestructuras turísticas –restaurantes, hospedajes o casas rurales– han contado con ayudas de los fondos europeos, una vez aprobados sus proyectos en el GDR.

En definitiva, podemos concluir afirmando que en la actualidad el GDR es el agente más importante en la construcción, material y simbólicamente, del territorio comarcal, a través de la promoción del patrimonio cultural y del turismo.

---

[15] Aunque se presenten como logros para el ámbito económico también podemos considerarlo como fomento de actividades de interés etnológico.

5. EPÍLOGO: LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL TERRITORIO

Actualmente, en la Sierra el patrimonio activado e intervenido no puede entenderse sin tomar en consideración los fondos europeos y el trabajo GDR, todo ello legitimado, según los discursos científicos y políticos, por la estrecha vinculación entre la activación patrimonial, el desarrollo rural y la promoción turística. Y desde luego no puede abordarse el proceso de activación del patrimonio sin tener en cuenta el referente comarcal; esto es, la instrumentalización del patrimonio como vehículo de promoción de las pertenencias comarcales.

Las inversiones públicas, la reconversión del mundo agrícola en rural en el marco europeo, tiene efectos positivos para el patrimonio de la Sierra, que había sido olvidado en las políticas que jerarquizaban las intervenciones en función de la escala regional y desatendían a un patrimonio significativo desde la localidad. La activación del patrimonio, la construcción del patrimonio local, aun respondiendo a intereses municipales, favorece la integración del territorio serrano, consolidando una «comarca cultural» antes que administrativa o natural[16]. No se trata de la activación de elementos aislados, sino de un conjunto de bienes, valores y paisajes a partir de los cuales se construyen imágenes del territorio que son, a su vez, proyectados y consumidos por los serranos. Es un proceso no ya de la patrimonialización de la naturaleza, de la que se encargara en sus inicios el parque natural[17], sino de la patrimonialización del territorio. Las acciones de activación del patrimonio tienen la doble virtualidad de contribuir a la reapropiación de su entorno a las pobla-

---

[16] Estamos aludiendo a las diferentes tipologías (comarcas históricas, culturales, naturales, funcionales…) que se han establecido en el debatido, sobre todo en el ámbito geográfico, tema de la comarcalización (para una ampliación de éste debate ver Hernández, 2005).

[17] En los inicios de la protección de este espacio, y a pesar de ser parques naturales y no espacios de otro tipo, prevalecen las tesis conservacionistas de lo natural sobre cualquier premisa de desarrollo agrario o fomento de las actividades socioeconómicas. Sin embargo, el agravamiento de algunos de los problemas de esta zona, como el despoblamiento paulatino, hace que las orientaciones públicas recuperen la premisa del uso público del espacio como clave para la dinamización económica de la zona, un uso que pasa por reconvertir los patrimonios en escenarios turísticos. Una reconversión que no afectará de igual modo a los patrimonios naturales y culturales de acuerdo a la imperante representación de la división ente naturaleza y cultura, y a un continuo reforzamiento de este tratamiento diferenciado. Mientras que la integridad y conservación de lo «verde» de características biológicas, los paisajes clorofílicos (Ojeda, 2003: 54), es un argumento de peso incluso para regular determinados usos, en el caso de lo cultural, la conservación queda en segundo plano fomentándose la reconstrucción (o construcción) y las resemantizaciones radicales de los espacios.

ciones que se identifican con lo serrano, como valor positivo, reafirmando su pertenencia al territorio y, a la vez, de promocionar el consumo del territorio y sus productos por parte de los visitantes. Y esto no carece de importancia si tenemos en cuenta la conflictiva relación vivida entre los grupos de productores y las instancias de protección.

Aun constatando la diferencia existente entre las «subcomarcas» y entre los municipios del área, la dinamización económica creciente de la comarca es evidente. Y en ella no tiene exclusividad solamente el turismo, sino, como ya hemos señalado, también se está fomentado el desarrollo de la industria agroalimentaria, principalmente en torno a la transformación del porcino y de su producto estrella: el jamón. Esta industria, junto a la construcción, se desarrolla al calor del fomento del turismo. Mientras que la conservación del patrimonio natural, estorbaba al desarrollo de las actividades tradicionales en el área, la promoción del territorio a través de su patrimonio cultural y natural incide positivamente en algunos sectores, sin estorbos.

La naturaleza y la tradición, son valores añadidos para los productos del territorio que se incorporan al mercado con la garantía que da su procedencia, una comarca en la que se encuentra un parque natural. Cuanto más nítida sea la imagen territorial, más incidencia tendrá en la venta de los productos agroalimentarios que se vinculen a este territorio. De esta forma los fines de protección de la naturaleza pueden ser compatibles con el desarrollo económico. Incluso la figura misma del parque, puede ser entendida de otra forma, y así va ocurriendo entre los grupos más vinculados a la producción agroalimentaria y a la actividad turística. Incluso los ganaderos que se adscriben a la producción ecológica lo consideran una oportunidad para su desarrollo y no una limitación como lo venían haciendo los ganaderos tradicionales (Mudarra y Alonso, 2006).

Estamos asistiendo, por tanto, a un importante proceso de activaciones patrimoniales orquestadas por las actuaciones europeas, en línea con la globalización económica, pero interpretadas desde la localidad, que valorizan el espacio que es apropiado a través del patrimonio. Sin duda, la contribución mayor que concedemos a los programas europeos no es la intervención sobre unos u otros bienes, sino la obligada intervención de los agentes locales articulados más allá de los límites municipales. Es decir el papel que LEADER está teniendo en la construcción de la comarca y en la activación de los agentes locales. De hecho las comarcas Leader están contribuyendo a la construcción de un mapa comarcal andaluz, paradójicamente los municipios y sus localismos que fueron acusados de obstaculizar el proyecto de comarcaliza-

ción finalmente están siendo los protagonistas de algunas de las definiciones comárcales «más exitosas».

No obstante, sin dejar de reconocer los efectos positivos (que nunca son tan amplios como las expectativas que crean) de algunas de estas iniciativas de desarrollo, que ya hemos señalados (aumento de servicios e infraestructuras, oportunidades para el empleo y dinamización sociocultural) se producen situaciones y fenómenos que distan mucho de estar gobernados por la sostenibilidad con la que se legitima el proceso de protección y patrimonialización en la sierra. Por ejemplo, en parte, por el fomento y promoción de la zona, y, sobre todo, por la mejora de la accesibilidad a la Sierra desde la capital andaluza (autovía de Extremadura), el turismo, en determinadas épocas del año, está alcanzando cifras insospechadas que le hacen asemejarse más al tradicional turismo de masas.

Sin duda el principal fenómeno que hace dudar de la compatibilidad del fomento turístico con la conservación del patrimonio es la construcción de segundas residencias que están suponiendo un gran impacto visual, de integración de servicios, de presión sobre las estructuras de construcción tradicionales… El boom inmobiliario también alcanzó a la Sierra, pero la pregunta es si la promoción del territorio, como espacio natural-cultural de gran belleza para la atracción de turistas alternativos, contribuye en gran medida a este proceso exagerado de urbanización. De hecho, la actividad constructiva crece tanto por las urbanizaciones de nueva planta como por hoteles de gran porte, y unos y otros se promocionan a partir de las cualidades naturales y auténticamente rurales del entorno en el que se ubican. Se da la paradoja, muy frecuente en este tipo de fenómenos, de que el valor añadido que seduce al potencial turista (residente u ocasional) para la compra es justo el que se destruye en la fabricación de éste.

6. BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ, E. (2005) *Fronteras Culturales: la construcción de los límites culturales en el Valle de los Pedroches*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Sevilla. s.p.

——, (2005) «La patrimonialización del territorio y el desarrollo «rural». El caso de una comarca andaluza», en SIERRA Y PEREIRO (coord.) *Patrimonio cultural: politizaciones y mercantilizaciones*, Sevilla, Fundación el Monte, ASANA y FAAEE, pp. 37-50.

JUDD, D.R. (2003) «El turismo urbano y la geografía de la ciudad», *EURE*, v. 29, n.87, pp. 51-62.

JUNTA DE ANDALUCÍA (1983) *Propuesta de comarcalización. Documento para información pública*, Sevilla, Consejería de Política Territorial y Energía.

——, (1986) *Sistema de Ciudades. Andalucía, Sevilla*, Consejería de Política Territorial.

MUDARRA I. y ALONSO A. (2006) «Relaciones entre producción ecológica y Espacios Naturales protegidos», *ALTER III Congreso internacional de la Red Sial*, comunicación. http://gis-syal.agropolis.fr/ALTER06/es_12.php

OJEDA RIVERA, J.F. (2003) «Desarrollo y patrimonio paisajístico», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio*, n. 42, pp. 51-57.

PÉREZ FRA, M.M. (2004) «La Iniciativa Comunitaria Leader en el marco teórico de la política agraria», *Revista Galega de Economía*, v. 13, n. 1-2.

RODRÍGUEZ R. Y PÉREZ E. (2004) (coord.), *Espacios y desarrollos rurales. Una visión múltiple desde Europa y Latinonamérica*, Gijón, Trea.

TASARA, P. (2002) «Programas de desarrollo rural y patrimonio: el impacto de los fondos europeos en Andalucía», *VI Jornadas Andaluzas de Difusión de Patrimonio Histórico*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 79-92.

La muséologie citoyenne, rencontre entre patrimoines et identités[1]

Anik Meunier

Université du Québec à Montréal (UQAM)

1. DES MUSÉES DANS LA VILLE

L'engouement pour les musées dans la cité par les politiques a toujours existé et cet investissement remonterait à l'Antiquité; où les entités politiques tiennent à s'afficher avec leur institution muséale. Il s'affirme nettement aussi depuis ces vingt dernières années. Jean Bousquet, le maire de Nîmes parlait ainsi du projet du Carré d'art :

> […] le musée doit devenir la nouvelle place du village, le point de rencontre de la jeunesse. Beaubourg m'a donné l'idée de ce musée ouvert, instrument décisif dans la reconquête du centre ville […] (Rasse, 1999: 11-12).

Rasse ajoute également à cette remarque :

> L'institution muséale devient le lieu de tous les possibles. Elle doit permettre de réorganiser un tissu urbain délié, de dynamiser la cité et de l'inscrire dans la modernité; elle doit affirmer l'identité d'une région, être la vitrine de ses activités les plus prestigieuses, devenir un lieu de rencontre citoyen et une halte recherchée par les organisateurs de voyages touristiques » (1999: 11-12).

Selon ces assertions, la muséologie citoyenne passerait inévitablement par un engagement social pluriel, c'est-à-dire considérant plusieurs dimensions patrimoniales, qu'elles soient politiques, économiques, physiques, spatiales ou humaines. À cet égard, Lefebvre, le conseiller culturel de la délégation du Québec en France, affirme que « l'institution culturelle doit être non

---

[1] L'auteure tient à souligner la collaboration à ce texte de Virginie Soulier, doctorante en muséologie à l'université du Québec à Montréal (UQAM) et l'université d'Avignon et des pays de Vaucluse (UAPV) et Élodie Choqueux, chargée de projet au Centre d'histoire de Montréal (CHM) et au Musée de la personne de Montréal (MDLP).

seulement un endroit que l'on fréquente, une attraction touristique ou culturelle mais doit en plus participer à la vie citoyenne » (Lefebvre, 2006: 3).

On se rend compte également que la genèse des musées présente une évolution progressive de l'appropriation de ces institutions par et pour le plus grand nombre de visiteurs et incidemment de l'émergence de la fonction d'éducation. Les institutions muséales ont connu une grande ouverture vers la population depuis le siècle des Lumières et comme le souligne Rasse, un mouvement de rénovation des musées s'est surtout mis en place depuis les trente dernières années :

> Les musées ont élargi leur champ d'intervention à la société toute entière, aux cultures populaires, au monde du travail, à l'environnement, et même pour les meilleurs d'entre eux aux préoccupations sociales ou politiques du moment (1999: page couverture).

Actuellement, ce sont les conséquences de la mondialisation de la culture entraînant des fragmentations et des revendications des identités culturelles (Warnier, 2004) mais aussi le caractère cosmopolite des grandes villes qui remettent en question le rôle social des musées. En effet, les projets promœuvent la citoyenneté et les mises en valeur de l'appartenance culturelle. Mais mettent aussi en évidence leur inadéquation dans leur société. L'altérité et la diversité sont au coeur d'enjeux culturels, politiques et sociaux centraux qui entraînent une nécessité d'ajustements dans les projets politiques et muséaux et dans les définitions de l'identité culturelle et de la citoyenneté.

À ce titre, un ensemble d'actions isolées, mais récurrentes dans le milieu muséal ont été observées à l'échelle internationale et semble faire apparaître une tendance faisant ressurgir des valeurs liées à la citoyenneté. Ces actions proviennent d'institutions fonctionnant avec des modes de gestion et des orientations sociales et culturelles pouvant être très différentes. De nombreux projets muséaux affirment ainsi une volonté d'ancrage au sein des communautés sociales, territoriales et/ou culturelles. Toutefois, au-delà de cet engagement perceptible des pratiques et des actions menées, un manque flagrant de définitions et de théorisation de ces actions ou initiatives individuelles et sporadiques apparaît. Ces pratiques s'inscriraient pourtant dans un regain du mouvement des *Nouvelles Muséologies.*

À partir de ces constats, nous développons actuellement un programme de recherche afin de déterminer si l'on peut parler ou pas de *muséologie citoyenne* et d'en circonscrire, le cas présent, un concept. La muséologie citoyenne consisterait en diverses formes d'appropriation du patrimoine cultu-

rel (architectural, matériel ou immatériel) par l'ensemble (ou groupes) de citoyens ayant des droits et des devoirs au sein d'une démarche qui se réclame d'approches muséologiques (collection, conservation, exposition, diffusion). L'idée principale que nous soutenons consiste en ce que le contrat social structuré au sein d'une muséologie citoyenne vise le maintien du lien social au sein de la Cité[2].

Cet article présente d'abord, un rapide survol des origines et les différents mouvements auxquels se rattacherait le concept de muséologie citoyenne, puis un exemple de prose en compte des identités dans une proposition de muséologie citoyenne par le programme éducatif *Vous faites partie de l'histoire !* et, enfin, propose une mise en relation des diverses formes de citoyenneté dans le milieu muséal.

2. LE RÔLE SOCIAL DES MUSÉES

Dans les années 1920 en Amérique du Nord puis progressivement dans les années 1930 en Europe émergent des préoccupations éducatives affirmées dans le milieu muséal. On se soucie des visiteurs et on met en place des visites et des programmes éducatifs dans le but précis d'assurer une transmission de savoir. Une grande rupture est véritablement enclenchée dans les années 1970 au sein de la société, où l'on tente de réduire les hiérarchies sociales et culturelles et où l'on rejette l'hégémonie du point de vue savant de même que le goût des nantis. En 1968, dans les soulèvements contre les classes dominantes et les « lancements de pavés », Cameron, suivi de De Varine, Desvallées et de Rivière, caractérise deux idéaux de musées ; le « musée temple » transmis par une « petite élite » et le « musée-forum » mené par les autres classes sociales. Cameron souhaite une appropriation des lieux et des contenus muséaux par les classes populaires, mais aussi des débats publics sur le choix des objets muséaux entrant dans les collections pour représenter et exprimer leur propre culture (Rasse, 1999: 98). Il vise aussi un enseignement à ces publics afin qu'ils puissent utiliser le musée à leur meilleur avantage, parfois même se l'approprier, voire se le réapproprier. Les visées de ces auteurs-acteurs[3] sont légitimées et officia-

---

[2] Pour en savoir plus, se référer à Meunier, A. (2008).

[3] Hugues de Varine a été directeur de l'ICOM entre 1962 et 1974. Georges-Henri Rivière a été le premier directeur de l'ICOM, à partir de 1946. « Après sa retraite de conservateur en chef du Musée national des arts et traditions populaires en 1967, ce dernier n'en était

lisées à la Table ronde de Santiago du Chili en 1972 où la déclaration définit une mission sociale au musée. Dès 1974, le rôle social du musée est inscrit dans la définition de l'ICOM où le musée est au service de la société et de son développement[4].

En muséologie, la notion de patrimoine est centrale et généralement liée au projet muséologique. C'est ainsi qu'au début des années 70, partout en Europe et encore un peu en Amérique, dominait l'exposition académique pensée par des conservateurs savants et experts des collections qui concevaient l'exposition permanente, soit comme l'exposé de l'état des doctrines savantes, soit comme une sorte de vulgarisation des résultats de la recherche. Le principe d'organisation des discours d'exposition était strictement dépendant des principes savants et académiques familiers des experts et des amateurs les plus avertis.

La Nouvelle Muséologie a correspondu à un renouvellement des perspectives souvent résumées par l'idée de *placer les visiteurs au centre* d'un projet de communication culturelle. Une brève incursion dans le mouvement des nouvelles muséologies que l'on qualifie aussi souvent de *muséologies sociales* nous permet de traiter la question patrimoniale en la rattachant à la muséologie par ce concept qui se distingue des formes de muséologies classiques. Si les nouvelles muséologies privilégient de placer les visiteurs au centre du projet de communication culturelle, cet ancrage communicationnel se traduit presque systématiquement par un engagement communautaire et social puisque généralement les publics sont pris en compte dans la définition même du projet.

En France, c'est Georges-Henri Rivière qui initie le premier une nouvelle vision de la muséologie, en mettant l'homme, la société et son développement, plutôt que l'objet, exclusivement, au centre des préoccupations de la discipline muséologique. Les nouvelles muséologies s'inscrivent dans ce nouveau paradigme en « […] empruntant l'axe de la muséologie de la libération (mots d'Odalice Miranda Priosti) propre à aider les communautés à trouver elles-mêmes et en dehors d'elles la force et les moyens de vivre et d'agir en sujets et acteurs de leur propre avenir » (De Varine, 2005: 3).

---

devenu que plus actif, réfléchissant à de nouvelles formes et à de nouvelles pratiques muséales » (Desvallées, 2005).

[4] Elle consiste à faire prendre conscience au visiteur-citoyen de son appartenance à une certaine classe sociale, dans un certain temps et un certain lieu, faire en sorte qu'il s'identifie à son milieu naturel et humain (Gob, 2006: 79-80).

Les nouvelles muséologies engagent les institutions muséales et incitent les professionnels à être des agents de changement et à prendre part, comme acteurs et médiateurs, aux grands débats de société. Elles s'opposent ainsi au neutralisme traditionnel longtemps et encore souvent rencontré dans les musées. Mayrand (2007) ajoute que les musées dans la perspective des nouvelles muséologies s'intéressent et prennent position quant à des sujets comme la mondialisation, le *développement durable*, les enjeux politiques et environnementaux, la diversité culturelle, l'altermondialité qui constituent aujourd'hui les principaux champs d'interrogation, d'expérimentation et d'action sociale.

On peut dire que les nouvelles muséologies prennent des formes différentes selon les pays, les institutions et les lieux. Selon De Varine (2002) elles constituent essentiellement un mouvement de professionnels et de muséologues qui cherchent à mieux adapter le musée à son temps et aux besoins des populations, dans et pour l'intérêt de tous. Une question se pose toutefois : Les nouvelles muséologies tel qu'elles ont été proposées, dans les années 1960-1970, pour rompre avec un certain académisme et vulgariser des doctrines savantes et inaccessibles correspondent-elles encore aujourd'hui aux projets et aux actions conduites au sein des musées ?

3. LA CONSTRUCTION D'IDENTITÉS ET LA NOTION DE PATRIMOINE OU LE PATRIMOINE COMME NOTION IDENTITAIRE

Après ces quelques considérations qui incitent à penser le musée comme une institution culturelle et patrimoniale ayant un rôle à jouer à titre d'acteur social, puisqu'une plus grande place est accordée aux publics, envisageons maintenant comment s'articule le projet patrimonial du musée et les voies possibles de construction de l'identité. Voyons d'abord par un survol rapide, ce que recouvrent la dimension patrimoniale et son processus au sein de la société.

Les écrits sur la notion de patrimoine et de patrimonialisation sont conséquents de la prise en considération des publics puisqu'ils se sont intéressés à l'attachement des groupes sociaux à leur patrimoine. Le mot patrimoine est peu utilisé dans ces travaux, il est plutôt remplacé par les termes identité, culture, mémoire. C'est la fonction sociale du patrimoine, la relation de l'objet au sujet qui devient centrale. Voici ce que certains auteurs en disent :

> Cette relation est définie comme un processus d'identification entre une collection de biens d'un côté et, de l'autre, la collectivité qui, par elle est représentée, ou mise en représentation d'elle-même (Tardy, cité par Watremez, 2006).

Avec une telle définition identitaire du patrimoine, envisagé comme un fait symbolique, le processus de patrimonialisation est compris comme un acte de construction, de constitution et de transmission de la vie et du lien social.

Dans cette optique, tout processus de patrimonialisation peut envisager et projeter le patrimoine matériel et immatériel d'une population ou d'une communauté en ce qu'il lui permet de retrouver, de redéfinir ou de bâtir son identité, de réfléchir sur son passé et son avenir, et de développer des moyens d'engager l'action, en vue de maintenir ou modifier le présent. Ainsi, la notion de patrimoine est intimement liée à la construction et à la définition de l'identité. Il s'agit d'une notion sur laquelle s'articule l'identité d'une communauté, faisant appel au processus d'appropriation et de reconnaissance de ses valeurs collectives essentielles. Selon les divers modes d'appropriation et de reconnaissance de même que les multiples usages sociaux, le patrimoine consistera en un processus de définition, voire de redéfinition, des valeurs et de l'identité d'une collectivité ou de groupes sociaux.

De nombreux projets et des actions récurrentes dans les musées sont développés et correspondent, en tout ou en partie, à ce courant idéologique issu des nouvelles muséologies. Ces manières d'envisager le patrimoine et son rapport identitaire en induisent souvent une représentation hétérogène. Lorsqu'on s'intéresse à la question patrimoniale, de nombreux points de vue enrichissent ce mouvement. À ce propos, des auteurs parlent de l' « allégorie du patrimoine » pour faire allusion au titre de l'ouvrage de Françoise Choay (1992), de l' « inflation du patrimoine » ou de « patrimoines en folie » pour reprendre les expressions de d'Henri-Pierre Jeudy (2001) ou de « patrimonialisation galopante » analysée récemment par François Hartog (2003). Or, le constat d'extension aurait entraîné un flou conceptuel et possiblement un « relativisme patrimonial » selon Drouin (2006). Certains sociologues dont Léniaud et Lowenthal déplorent les pratiques actuelles quant au patrimoine et critiquent son extension. Si la formule démocratique apporte son lot d'heureuses réalités sociales, elle complexifie considérablement les conditions de patrimonialisation. Les valeurs traditionnelles encore utilisées il n'y a pas si longtemps afin de qualifier ou juger l'importance des objets, entendu au sens large, sont difficilement transférables ou transposables dans les nouveaux contextes.

4. VERS UNE EXTENSION DE LA NOTION DE PATRIMOINE POUR UNE CONSTRUCTION DES IDENTITÉS ET LE MAINTIEN DU LIEN SOCIAL ?

S'intéresser aux identités sociales et culturelles c'est indéniablement aborder l'interaction entre citoyenneté et lien social. Et, soutenir que la citoyenneté renforce le lien social entre les citoyens peut a priori sembler paradoxal. En effet, il est plus souvent démontré que la citoyenneté est un facteur d'exclusion en raison du lien étroit existant entre nationalité et citoyenneté. Mais il faut ici distinguer les deux dimensions de la citoyenneté: d'une part, la citoyenneté politique, source d'un lien social restreint ; et d'autre part, la citoyenneté sociale, source d'un véritable lien social entre les membres d'une collectivité organisée. Or, le musée devenant acteur social permet peut-être d'affirmer le lien identitaire entre les individus et la société à laquelle ils appartiennent et de développer une identité citoyenne.

5. MUSÉOLOGIE ET CITOYENNETÉ

Les institutions muséales s'adressent à leurs citoyens, ou citoyens en devenir, sur des sujets qui les touchent ou les interpellent, qui sont en résonance avec leurs préoccupations, leurs difficultés ou leurs revendications à partir d'objets de leur propre patrimoine dans un espace que la société consacre elle-même. Les tendances actuelles manifestent certaines perspectives de cette muséologie en faisant participer le plus grand nombre et en se rapprochant des communautés et en s'adressant aussi à des minorités, ou les non publics, telles que les Premières Nations et les nouveaux immigrants (Rinçon, 2005) afin de les inclure tant dans les musées que dans la société en tant que citoyens. Est-il alors possible de conceptualiser une muséologie citoyenne apparaissant également dans un contexte social et culturel en pleine rupture à la suite des initiatives des nouvelles muséologies et dans la mouvance des muséologies sociales ?

La muséologie citoyenne suggère ainsi un renouveau des nouvelles muséologies. L'esprit réactualisé de cette orientation est l'engagement social ; l'identification de solutions à des problèmes sociaux en collaborant directement avec les citoyens. Le fonctionnement est communautaire, il est basé sur une participation active de la population et mise en place dans un cadre éducatif. L'on donne surtout priorité au rapport humain. Le dernier élément clé se nourrissant de la pensée de De Varine est la capacité de se transformer en permanence (Mayrand, 2007: 141-142).

5.1. Un exemple de prise en compte des identités dans une proposition de muséologie citoyenne : Le Programme éducatif *Vous faites partie de l'histoire !*

Le programme *Vous faites partie de l'histoire !* est le fruit d'un partenariat entre deux institutions muséales : le Musée de la Personne (MDLP) et le Centre d'histoire de Montréal (CHM). Les équipes des deux musées mènent, en étroite collaboration, plusieurs actions visant à mettre en place des projets sociaux avec les communautés culturelles de Montréal.

Le Centre d'histoire de Montréal est le musée de la ville de Montréal et œuvre depuis 25 ans à faire connaître aux citoyens, étudiants, familles et nouveaux arrivants, l'histoire et le patrimoine montréalais. Depuis l'inauguration de sa dernière exposition permanente en 2001, le CHM se positionne comme un « musée vivant » en mettant en valeur les Montréalais qui font l'histoire. Pour faire écho à son positionnement, le CHM explore et valide des formes originales et novatrices de muséologie. Dès 2003, le CHM défend une logique de mise œuvre de projets afin de mettre en valeur la mémoire des individus et des collectivités et c'est ainsi qu'en 2004, dans le but de prolonger sa vision et ses actions, le CHM, officialise ses orientations et fonde un organisme à but non lucratif appelé le Musée de la Personne, inspiré du concept original du même nom, fondé à Sao Paulo en 1991. Il s'agit d'un musée virtuel[5] qui a pour mandat de collectionner les histoires de vie orales et de diffuser ces témoignages sur son site internet afin de valoriser des individus et des communautés tout en proposant une réflexion sur l'identité culturelle[6]. Le MDLP travaille pour une « démocratisation de l'histoire »,

---

[5] Les internautes naviguent sur le site www.museedelapersonne.ca et explorent une partie de sa collection (près de 300 témoignages d'individus sont accessibles). L'intégralité de la collection d'histoires de vie comprend plus de 400 témoignages (de l'entrevue de fond à la déposition) en format audio et vidéo et plus de 1000 images provenant des archives personnelles des particuliers réunis au cours de projets spéciaux (photographies, artefacts, articles, lettres, etc...).

[6] D'autres objectifs gravitent autour de la mission initiale et témoignent incontestablement de la place que souhaite tenir cette institution sur la scène publique en tant qu'acteur social. Le MDLP souhaite par ses actions :

- Créer une mosaïque de témoignages d'individus afin d'encourager le respect de la diversité culturelle, sociale, sexuelle, politique, ethnique et religieuse des divers groupes et communautés;
- Encourager les individus et les communautés à devenir des acteurs de l'histoire : apprendre à raconter son histoire de vie;
- Collaborer au rapprochement entre les générations, les groupes et les communautés.

selon les termes de son directeur. La mission du CHM consiste à mettre en relation les patrimoines montréalais (immobiliers, mobiliers et immatériels) et de présenter ce qu'ils signifient pour l'ensemble de sa société. Sa maxime inspire la réflexion : une histoire peut changer votre façon de voir le monde. Pour y parvenir, au-delà de l'aspect virtuel, le MDLP mène des projets de collecte d'histoires de vie en collaboration avec le CHM en faisant participer les membres des communautés à toutes les étapes de la collecte.

5.2. Les approches sociales, communautaires et citoyennes développées par le Centre d'histoire de Montreal et le Musée de la Personne

Le CHM et le MDLP renouvellent les pratiques muséales traditionnelles en s'intéressant aux récits de vie et aux patrimoines des communautés culturelles, tout en développant des collaborations avec ces dernières lors de projets culturels les concernant. Ils sont soutenus financièrement par la Ville de Montréal et le Ministère de l'Immigration et des Communautés Culturelles qui offrent des subventions depuis 1999, pour l'accueil et la francisation des immigrants. Ces aides visent à développer des projets impliquant des individus issus des communautés culturelles dont le but est d'améliorer les relations interculturelles et les conditions socio-économiques des individus issus de l'immigration. Le CHM propose ainsi des activités et des visites de son exposition permanente traitant de l'histoire de Montréal aux adultes en francisation dans le cadre de cette politique. Le CHM a également réalisé en 2003, l'exposition *Encontros, La communauté portugaise, 50 ans de voisinage* élaborée à partir de concertations régulières avec la communauté portugaise de Montréal, d'une collecte de témoignages *cliniques de mémoire* et d'un recensement de leur patrimoine matériel. Enfin, l'institution muséale diversifie ses offres culturelles en sortant de son enceinte pour aller rencontrer les communautés culturelles directement sur leurs lieux de vie.

C'est selon cette même optique et dans ce contexte que le programme éducatif *Vous faites partie de l'histoire !* a été élaboré, en 2006. Le programme s'adresse aux adolescents du secondaire issus de l'immigration. L'objectif principal est de valoriser l'apport de l'immigration dans la société montréalaise en proposant une vision d'une histoire inclusive de Montréal, bâtie à partir des vagues d'immigration successives. Les élèves apprennent aussi à explorer et à documenter leur propre patrimoine familial. Les objectifs des activités consistent ainsi à :

– Sensibiliser les jeunes à la valeur de leur propre patrimoine et susciter leur intérêt pour l'histoire de leur communauté et de leur famille.
– Initier les élèves à la démarche historique et muséologique tout en éveillant leur curiosité face au musée, à l'histoire de Montréal et des Montréalais.
– Encourager les échanges entre les générations (dans la famille, dans la communauté) et entre les différents groupes culturels.
– Développer des compétences disciplinaires : français (rédaction de textes), histoire (recherche sur l'histoire de la communauté), patrimoine, géographie, arts plastiques (dessin d'observation des témoignages, conception d'une affiche d'exposition).

Le programme se déroule en trois étapes : (1) l'exploration, (2) le concours et (3) la diffusion. La première partie (1) exploratoire offre les outils nécessaires pour participer au (2) concours, à savoir, mener un projet en histoire orale sur un membre de leur communauté, qu'il fasse partie de leur famille ou non. Dans la phase d'exploration (1), les élèves participent à des ateliers de sensibilisation sur le patrimoine matériel, un atelier sur les techniques d'entrevue et de collecte en histoire orale et, visitent le CHM. Au terme du projet, les travaux des lauréats sont diffusés en ligne sur le site Internet du Musée de la Personne et édités dans une publication[7].

La démarche d'évaluation conduite à partir du programme *Vous faites partie de l'histoire !* a fait le point sur le rapport à la culture et au patrimoine souhaité par les musées et élaboré dans le programme éducatif, tout en mettant en relation les assises muséales et l'approche du programme. Le CHM et le MDLP se démarquent des visions traditionnelles du milieu patrimonial et proposent un processus partant des communautés et allant vers les instances légitimant le patrimoine. Ils conçoivent leur rôle tel qu'un « agitateur » de sédiments dans les communautés culturelles sans avoir le pouvoir de contrôler le résultat final. Ils veulent également que les élèves deviennent des mé-

[7] Au final, dans ce contexte, 9 institutions scolaires dont 11 classes ont participé au programme au cours de l'année scolaire 2006-2007, 515 individus ont été impliqués dans le projet (élèves, parents, membres des communautés culturelles…), plus de 20 heures de matériel enregistré ont été réalisé, la numérisation de 144 objets provenant d'archives personnelles et près de 50 entrevues ont été effectuées dans les communautés culturelles. Plus d'une vingtaine de nationalités ont été recensées. À la suite de la mise en œuvre du programme éducatif *Vous faites partie de l'histoire !* la démarche évaluative débute à l'été 2007 et se termine à l'automne 2008 procédant à trois évaluations consécutives. Le site internet du musée : http://www.museedelapersonne.ca

diateurs de leur famille dans le programme éducatif. Le CHM et le MDLP ont posé comme axe de construction d'identité culturelle un travail individuel et collectif sur le patrimoine des élèves. Le patrimoine matériel devient le trésor de famille et le patrimoine immatériel devient le récit de vie dans le programme éducatif. Les élèves sont ainsi amenés à étudier leurs objets personnels dans une grille muséologique, en s'appuyant sur des exemples d'objets muséaux montréalais analysés dans cette même grille, puis ils poursuivent cette étude sur les objets de leur classe. Le CHM et le MDLP s'interrogent sur la possibilité d'envisager ce programme comme un soutien dans la construction de l'identité culturelle des jeunes immigrants en se demandant si la valorisation de leur culture et de leur patrimoine pourrait y contribuer.

Comme le programme éducatif analysé s'adresse aux adolescents, il concerne une citoyenneté « en devenir ». En s'intéressant aux identités culturelles, au patrimoine et à la place accordée et prise par les différents acteurs de communautés culturelles montréalaises, il s'agit bien de questions et d'approches relatives à l'éducation à la citoyenneté qui sont préconisées par le programme *Vous faites partie de l'histoire !*. Lefrançois propose qu'une éducation à la citoyenneté encourage la participation de chacun à la vie collective et à la société démocratique. L'auteur considère que « […] le droit de participation des citoyens aux affaires de la cité demeure une condition *sine qua non* des procédures de légitimation des pouvoirs publics fondant un État de droit […] » (2000: 79). À cet égard, nous abordons les diverses orientations et conceptions de la citoyenneté en contexte muséal.

6. QUELLES SONT LES DIVERSES ORIENTATIONS ET CONCEPTIONS DE LA CITOYENNETÉ EN CONTEXTE MUSÉAL ?

Par conception de la citoyenneté Pagé (2000) entend non pas des idéologies et des principes de gouvernement (républicain, libéral, nationaliste, etc.) mais plutôt la manière dont les gens se conçoivent comme citoyens. Il prétend que tous n'ont pas le même rapport aux diverses dimensions de la société qui concernent le citoyen en tant que tel et que de plus, l'univers démocratique contemporain permet aux gens de vivre des conceptions différentes. À ce titre, plusieurs auteurs se prononcent et nous relèverons quelques conceptions de la citoyenneté en regard principalement de quatre dimensions. La première consiste en la dimension juridique qui est composée de l'ensemble des droits que détient le citoyen dans la société dont il est membre, que ce soient

des droits fondamentaux (par exemple dans des société à chartes, comme le Canada et le Québec); des droits sociaux, politiques, économiques définis par le corpus des lois et des droits culturels (par exemple, dans plusieurs sociétés occidentales composées de citoyens d'origine ethniques diverses). La deuxième dimension relève de la participation politique et civile, ou participation civique. Elle regroupe les activités par lesquelles le citoyen peut contribuer à la vie démocratique. Il faut aussi prendre en considération deux autres dimensions qui concernent des sociétés à multiples composantes identitaires. La troisième dimension s'intéresse au rattachement à un groupe social particulier, alors que la quatrième dimension relève du degré d'identification du citoyen à l'identité collective qui caractérise la société globale. Tel que le propose Pagé (2000), les conceptions de la citoyenneté sont définies par l'interrelation entre ces dimensions. Elles sont, en un premier temps évoquées et par la suite une mise en relation des diverses formes de citoyenneté dans le projet muséologique et patrimonial sera exposé.

7. LES DIFFÉRENTES CONCEPTIONS DE LA CITOYENNETÉ

7.1. La conception libérale

La conception libérale met l'accent sur la dimension juridique de la citoyenneté. Il s'agit de la conception de la liberté privée protégée par les droits. Le citoyen est avant tout porteur de certains droits qui lui permettent de s'investir activement dans la sphère publique s'il le souhaite. Toutefois, cette conception minimise l'importance d'une activité proprement civique, et conçoit que l'activité du citoyen sera centrée sur la sphère économique ainsi que sur la sphère privée (Weinstock, 2000: 18). La participation à la sphère civique que le citoyen libéral privilégie est mitigée en ce qu'il la laisse à des experts afin de s'adonner lui-même à ses propres activités professionnelles et privées.

En muséologie, la conception libérale pourrait s'illustrer par la situation suivante. Alors que les conservateurs, experts et spécialistes des contenus scientifiques du musée, organisent une exposition, ils réfléchissent par eux-mêmes, développent et réalisent l'exposition pour la soumettre ultimement aux visiteurs. Ainsi, les citoyens, ne sont pas partie prenante du processus de développement de l'exposition, mais y sont plutôt soumis en se rendant au musée. Ce qui leur est suggéré est de prendre part à la visite de l'exposition et de s'approprier les contenus tels que l'équipe de spécialistes de la muséo-

logie les a conçus. Toutefois, les visiteurs-citoyens ne s'approprient qu'une part du musée, l'exposition, sans pour autant avoir eu le privilège d'une participation active afin de définir les orientations de l'exposition.

7.2. La conception républicaine

La conception républicaine se caractérise à l'inverse de la conception libérale, notamment parce qu'elle implique une forte appartenance à la communauté politique. « Elle met plutôt l'accent sur la participation directe du citoyen à la délibération collective portant sur des questions d'intérêt public, et sur sa participation active à la poursuite du bien commun » (Weinstock, 2000: 20). Dans cette conception de la citoyenneté, la participation politique est conçue comme le lieu où les citoyens provenant de différents groupes peuvent défendre leurs intérêts et leurs convictions en participant au processus de décision collectif. Une condition incontournable, selon certains auteurs (Pagé, 2000) est que personne, qu'aucun sous-groupe ou groupe de la société ne soit exclu de la délibération.

En muséologie, les études préalables auprès des diverses catégories de publics correspondent assez justement à la conception républicaine de l'exercice de la citoyenneté. À cet égard, l'apport des visiteurs contribue à préciser les orientations et les thèmes des expositions à présenter. Par la suite, la contribution des citoyens peut varier dans sa forme et son suivi. Les muséologues peuvent les solliciter uniquement afin de connaître les orientations à privilégier pour développer eux-mêmes le contenu de l'exposition. Au mieux, ils pourront assurer un suivi auprès des visiteurs à chacune des étapes du processus de développement de l'exposition. Ainsi, la participation des citoyens est complète et affirmée et la présentation de l'exposition sera le reflet des orientations qu'ils auront privilégiées.

7.3. La conception différenciée

La conception différenciée est une variante de la forme libérale et concerne une citoyenneté civile différenciée. En effet, les mutations importantes sont d'abord celles qui contestent le statut traditionnel de l'État-nation « […] en tant que seule instance politique à même de garantir et d'institutionnaliser les droits individuels » (Weinstock, 2000: 22). À ces mutations s'ajoutent, la grande diversité culturelle, linguistique, religieuse

et même morale qui caractérise les sociétés modernes ainsi qu'une « […] expansion assez remarquable de la société civile, c'est-à-dire de ce réseau d'associations et d'organismes qui relient librement les individus les uns aux autres en fonction d'intérêts communs et de convictions partagées, et en l'absence de toute médiation de l'État » (Weinstock, 2000: 23). Ainsi, la conception différenciée met aussi l'emphase sur la participation, mais à l'échelle de la société civile seulement, où les citoyens estiment pouvoir plus sûrement contribuer à la création de biens communs qui satisfont les espérances convergentes des communautés ou des groupes restreints auxquels ils appartiennent.

La conception différenciée de la citoyenneté s'illustre en muséologie par l'appropriation de la part d'un ou plusieurs groupes sociaux d'une ou plusieurs parties du projet muséologique. Prenons l'exemple d'une exposition qui serait préparée par un musée pour illustrer l'histoire d'une communauté culturelle. Dans le cadre de la préparation de cette exposition, des représentants et des membres de cette communauté seraient sollicités et mis à contribution dans la réalisation de chacune des étapes de l'exposition afin qu'elle soit le reflet juste et actuel de la représentation et de la mise en représentation des diverses dimensions liées à leur culture et leur histoire.

7.4. La conception nationale unitaire

La conception nationale unitaire « […] consacre la domination d'un groupe majoritaire sur tous les autres dans la société et ne reconnaît la pleine jouissance du statut de citoyen qu'aux membres de ce groupe et à ceux qui acceptent de s'y fusionner. Elle implique la domination d'un groupe majoritaire sur l'État et les institutions, le commerce, les affaires, la culture, qui sont tous des domaines dans lesquels ce groupe impose son modèle identitaire, sa culture, ses habitudes, etc. » (Pagé, 2000: 48). Cette conception se distingue des trois précédentes en ce qu'elle n'admet pas sans réserve que les citoyens se réclament d'une diversité d'identités particulières.

En muséologie comme dans toute action civique, cette conception renvoie au fait d'imposer des vues, des valeurs et des manières d'être. Ainsi, peu importe la forme que prendra le projet dans le milieu muséal, la latitude accordée aux citoyens dans la définition du programme, de l'exposition ou toute autre activité sera fortement limitée et contrainte.

Schéma 1.
Proposition d'une synthèse illustrant les différentes conceptions de la citoyenneté en contexte muséal

Différentes conceptions de la citoyenneté	En contexte muséal	
	Rôles et types d'actions des citoyens	**Degré d'inclusion des citoyens dans le projet patrimonial et muséologique**
Libérale	Les citoyens sont des visiteurs ciblés s'appropriant une exposition proposée par des experts.	Minimal.
		Les citoyens visitent l'exposition quand elle est terminée.
Républicaine	Les citoyens sont interrogés par des experts au préalable, afin que le sujet de l'exposition les intéresse et les interpelle.	Intermédiaire.
		Les citoyens agissent au début de l'élaboration de l'exposition.
Différée	Les citoyens faisant partie d'une communauté culturelle présentée dans une exposition, collaborent à sa réalisation.	Supérieur.
		Les citoyens participent à toutes les étapes de production.
Unitaire	L'institution muséale impose une vision commune et unitaire à tous les citoyens.	Aucun.
		Les citoyens ne sont pas pris en compte.

8. CONCLUSION

Si l'on admet l'idée selon laquelle l'individu devient véritablement un citoyen lorsqu'il a la conviction d'être un acteur public signifiant dans les prises de décision et dans les choix pratiques, alors, citoyenneté et participation sont interreliées. C'est certainement selon cette conception responsable et active de la citoyenneté que la muséologie citoyenne pourra clairement s'exprimer dans les diverses facettes d'un projet muséologique au sein de la cité.

Dans cette perspective, l'accès au savoir est fondamental à la participation des citoyens à la vie démocratique, puisqu'il est essentiel de comprendre pour engager une action. C'est ici toute l'idéologie de Paulo Freire (1970) qui

est reprise quant à l'émancipation et à la libération par l'éducation. Le musée considéré comme un acteur social permet de redéfinir ses finalités qui autrefois se centraient exclusivement sur l'objet, dans des perspectives de collection et de conservation que de diffusion. Mais les nouvelles formes et définitions de la muséologie ouvrent un rapport au musée, à son environnement et à son milieu en prenant en compte les diverses dimensions humaines et la personne en relation avec la société. Serions-nous au cœur même de la définition d'une nouvelle forme de muséologie, une muséologie qui se développe au sein de la vie de la cité et qui invite les citoyens à la participation et à l'engagement dans la vie sociale ? Je terminerai ces quelques réflexions et analyses en précisant qu'au centre des enjeux de tout projet muséologique et de la médiation patrimoniale se trouvent l'accès au savoir, la démocratisation de la culture et l'exercice de la citoyenneté.

9. BIBLIOGRAPHIE

BARBER, B. (1992) *An Aristocracy of Everyone*. New York, Ballantine Books.

CAMERON, D. (1992) « Le musée, un temple ou un forum », in DESVALLEES, A. (dir), *Vagues* : *une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, Éditions W, t. 1, pp. 77-86.

MAYRAND, P. (2007) « Révolutionnaire impénitent », in *Muséologies Les cahiers d'études supérieures*, octobre, pp. 138-145.

CLAVIR, M. (2002) *Preserving What is Valued, Museums*, Vancouver, Toronto, UBC Press.

DAVALLON, J. (1992) « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, 2, pp. 99-124.

DESVALLEES, A. (2006) « Muséologie », in *Encyclopædia Universalis*. DVD, version 11.

DE LA ROCHA-MILLE, R. (2000) « Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire », *Publics & Musées*, 17-18, pp. 157-173.

DE VARINE, H. (1976) *La culture des autres*, Paris, Seuil.

——, (1991) *L'initiative communautaire, recherche et expérimentation*, Mâcon, MNES.

——, (2000), « La place du musée communautaire dans les stratégies de développement », *Deuxièmes Rencontres internationales des Écomusées. Santa-Cruz, Rio de Janeiro, 17-20 mai 2000*. ICOFOM.

——, (2005) « La décolonisation de la muséologie », *Les nouvelles de l'ICOM, Éthique et patrimoine,* 3. Repris de http://icom.museum/ethics_heritage_fr.html

——, (2007) *Les racines du futur : le patrimoine au service du développement local*, Lusigny-sur-Ouche, ASDIC.

FREIRE, P. (1970) *Pedagogy of the oppressed,* New-York, Continuum ed.

GALIPEAU, P. (2004) « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? », *Bulletin de l'ICOM Canada*, 14. Repris de http://www.chin.gc.ca/Resources/Icom/pdf/bulletin_2004.pdf

GALSTON, W. (1991), *Liberal purposes : Goods, virtues and duties in the Liberal State,* Cambridge, Cambridge University Press.

GOB, A. et DROUGUET, N. (2006) *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.

HABERMAS, J. (1987) *Théorie de l'Agir communicationnel*, Paris, Fayard.

LEFEBVRE, Y. (2006) « Cuture et dévéloppment territorial », Direct 94, Conférence pronuncée par le conseiller culturel de la délégation du Québec en France, document non publié.

LEFRANÇOIS, D. (2000) « L'éducation à la citoyenneté et l'Apprentissage de la discussion : une relation nécessaire », in PAGÉ, M., OUELLET, F. et CORTESAO, L. (dir.) *L'éducation à la citoyenneté*, Sherbrooke, CRP, pp. 79-93.

MACEDO, S. (1990) *Liberal virtues : Citizenship, virtue and community in Liberal Constitutionalism*, Oxford, Oxford University Press.

MAYRAND, P. et KERESTEDJAN, L. (2004) *Cadernos de Sociomueologia, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Haute-Beauce, Psychosociologie d'un écomusée- précis*, Lisboa, ULHT, Universidade LusÓfona de Humanidades eTecnologias, n. 22, pp. 204.

MEUNIER, A. (2008) « Conjuguer architecture, culture et communauté, le concept de « ville-musée » de la Havane : Vers une muséologie citoyenne ? ». *Téoros, Revue de recherche en tourisme*, numéro spécial Nouveaux musées, nouveaux tourismes, pp. 53-62.

MILLER, D. (2000) *Citizen and National Identity*, Londres, Polity Press.

ORELLANA RIVERA, M. I. (2007) « Le musée de l'Éducation Gabriela Mistral. Muséologie participative », *La Lettre de l'OCIM*, 112, pp. 12-21.

PAGÉ, M. (2000) « L'éducation à la citoyenneté devant la diversité des conceptions de la citoyenneté », in PAGE, M., OUELLET, F. et CORTESAO, L. (dir.) *L'éducation à la citoyenneté*, Sherbrooke, CRP, pp. 41-64.

RASSE, P. (1999) *Les musées à la lumière de l'espace public, Histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'harmattan.

RINÇON, L. (2005) « Visiteurs d'origine immigrée et réinterprétation des collections au Världkulturmuseet de Göteborg », *Nouveaux musées de sociétés et de civilisations*, 6, pp. 111-125.

SELBACH, G. (2005). Publics et muséologie amérindienne, *Nouveaux musées de sociétés et de civilisations*, 6, pp. 85-110.

SAINT-PIERRE, C (dir.) (1998) *Rapport annuel 1997-1998 sur l'état et les besoins de l'éducation du Conseil de l'éducation supérieur de l'éducation, Éduquer à la citoyenneté*, Québec, Ministère de l'Éducation.

TISSIER, Y. (1994) *Dictionnaire de l'éducation et de la formation*, Paris, Champy et Étévé.

WARNIER, J. P. (2004) *La mondialisation de la culture*, Paris, La découverte.

WATREMEZ, A. (2006) « Le patrimoine bâti d'Avignon à travers les discours sur la ville : des représentations différenciées », in DROUIN, M. (dir.) *Patrimoines et patrimonialisation du Québec et d'ailleurs*, Québec, Multimondes, pp. 217-230.

WEINSTOCK, D. (2000) « La citoyenneté en mutation », in BOISVERT, Y., HAMEL, H.J. et MOLGAT, M. (dir.), *Vivre la citoyenneté*, Montréal, Liber, pp. 15-26.

Museografías all'aperto y turismo cultural: el caso de Ibiza

Nayra Llonch Molina
Grupo DIDPATRI. Universidad de Barcelona

1. LAS DOS CARAS DEL TURISMO

Para el mundo de la cultura los fenómenos turísticos aparecen como un Jano bifronte: tiene una cara positiva y otra muy negativa. Sin embargo, es frecuente enjuiciarlo de forma muy diversa según la óptica en que se analice. Mientras que desde la óptica del desarrollo comunitario y local, el turismo se presenta a menudo como una panacea, desde el enfoque preservacionista y cultural se vive como una pesadilla. Esta situación es especialmente perceptible en algunos de los territorios afectados de forma brutal por la invasión turística. En efecto, cuando la acción turística recae sobre grandes extensiones, su incidencia suele repartirse por el territorio sin que sea perceptible la dureza de su impacto; sin embargo, cuando la acción turística se concentra en un pequeño territorio, como pueden ser las islas de Malta, Ibiza o San Torini, el peligro de destrucción es enorme.

Es nuestro interés analizar este fenómeno precisamente en uno de estos entornos insulares, el de la isla de Ibiza, aun cuando para ello sea imprescindible plantear esta problemática de forma más general y abstracta.

1.1. El desarrollo local y su perspectiva turística

En la actualidad, en un mundo y una sociedad postmodernos en que los sectores económicos en auge se hallan cada vez más relacionados con el sector de los servicios, entre los cuales se hallan la cultura y el turismo, es difícil esgrimir argumentos contrarios a modelos de desarrollo local basados en un híbrido entre estas dos industrias, es decir, basados en el turismo cultural o turismo patrimonial. Por un lado, la de la cultura es una industria que

ha sufrido una potente revalorización a lo largo del siglo XX y que hoy en día goza de una categoría sociabilizadora indiscutible. Así pues, podríamos decir que es la industria que aporta calidad y contenido al tándem. Por otro lado, el turismo es un sector algo más ambiguo o de lectura más polarizada, puesto que en su más de medio siglo de existencia como fenómeno aplicado no solo a algunas élites sino a las grandes masas, ha generado algunos «monstruos» de los que hoy en día se le piden responsabilidades. Basta con sobrevolar la costa mediterránea peninsular para observar la barrera de ladrillo y hormigón que de forma casi continua se extiende de norte a sur; este mismo espectáculo sobrecogedor es también evidente en algunas zonas de la isla de Ibiza, o en cualquiera de los enclaves turísticos de más antigua tradición. Pero el turismo no es más que una mera herramienta y, por tanto, en ningún caso puede ser la responsable última de su buen o mal uso. En realidad, es una herramienta dotada de una estructura y una organización muy potente que puede generar frutos más o menos beneficiosos en función de su utilización y aplicación. Así pues, de la combinación de este instrumento de gran efectividad con un contenido de calidad basado en la cultura y en el patrimonio surge el concepto de «turismo cultural», que es ya la base de los planes de desarrollo local y de espaldas al cual es difícil aspirar a un auténtico y duradero desarrollo socio-económico de calidad.

Es necesario insistir en este doble aspecto de desarrollo social y económico de un territorio que aportan las estrategias del turismo cultural, puesto que son aspectos inseparables. De hecho, la supervivencia de una sociedad o una población concreta no se entiende sin un soporte económico que permita tal supervivencia; de igual manera, la recuperación de un territorio económicamente deprimido pasa por aportar unas alternativas económicas válidas a sus habitantes con la finalidad de evitar una total desertización humana de dicho territorio, y el turismo cultural de calidad es una de estas alternativas, puesto que engloba, aúna y da sentido de conjunto a muchas otras.

1.2. Patrimonio cultural: entre el subdesarrollo y la hipertrofia

Pero el panorama actual que presenta el territorio español sitúa las aportaciones del turismo cultural en dos líneas de intervención muy distintas y casi contrapuestas, puesto que fluctúan entre los polos del exceso y del defecto. De hecho, el patrimonio cultural del territorio español es muy rico y variado, y es el fruto de las distintas sociedades que lo han habitado a lo largo de la historia y que han dejado su aportación, sea física, en forma de

construcciones domésticas, de producción de objetos y de creaciones artísticas, o inmaterial, en forma de relatos, canciones, bailes, etcétera. El patrimonio natural también es muy diverso, y se debe no solo a factores climatológicos, sino también a la intervención de la mano humana, que ha modificado y continúa modificando los entornos naturales con sus actividades; es por ello que gran parte del patrimonio natural español debería estar considerado parte de su patrimonio cultural.

De hecho, las producciones generadas por la cultura humana están vinculadas estrechamente con los paisajes que propicia, y resulta, pues, absurdo crear fronteras o divisiones estrictas entre dos campos tan estrechamente relacionados. Esto es paradigmático en los entornos insulares, e Ibiza, nuestro objeto especial de análisis no se libra de esta situación. La superposición de culturas –desde la fenicio-púnica hasta hoy, pasando por la romanización y la islamización– ha dejado en el territorio insular huellas espectaculares, a las que se suma un paisaje natural de singular belleza.

A pesar de una distribución bastante equitativa, en cuanto a ejemplos relevantes, del patrimonio cultural a lo largo del territorio español, éste adolece, como ya hemos adelantado, de una desigual presencia y difusión en la sociedad, y un factor importante de dicha desigualdad se halla en la falta de concepción de muchos de estos elementos culturales como productos turísticos. Es decir, existen núcleos o áreas con un patrimonio muy conocido y visitado, mientras otras zonas, a pesar de poseer elementos patrimoniales igualmente relevantes, carecen de visitantes y, por tanto, carecen de un motor importante de desarrollo local. Esta dicotomía es tan extrema que, mientras por un lado se encuentran zonas con índices de turistas muy bajos o casi inexistentes, por otro lado el exceso de visitantes, tanto internos como externos, ha llegado a saturar e incluso poner en peligro algunos entornos patrimoniales desde la Alhambra de Granada a las bellas calas ibicencas.

Llegados a este punto, es importante aclarar un axioma erróneo que se ha perpetrado durante mucho tiempo: el turismo es negativo para el territorio. Esta concepción se basa fundamentalmente en la tipología turística de sol y playa, que ha saturado el litoral mediterráneo español y parte del Atlántico con una masa continua de cemento invasivo que ha destruido el paisaje natural. La percepción del turismo como una actividad perniciosa para el territorio se sustenta también en algunos ejemplos límite de superación de la capacidad de carga de algunos monumentos o conjuntos patrimoniales, como el ya citado caso de la Alhambra, o el famoso caso de las cuevas de Altamira, en Cantabria.

1.3. El turismo como herramienta de conocimiento

A pesar de todo lo dicho, y de que es cierto que el turismo ha provocado algunos estados de saturación que deben ser regulados de manera adecuada según las necesidades y características de cada caso, es necesario que desde el ámbito de la cultura se deje de ver el turismo como una actividad perjudicial, puesto que el turismo es desde el punto de vista patrimonial una herramienta de conocimiento.

De hecho, la actividad turística nació ligada a una necesidad o deseo de conocimiento del patrimonio, puesto que la única manera de llegar a conocer las producciones culturales del pasado, en un momento en que no existían los reportajes fotográficos ni los documentales sobre viajes, era viajando, admirando y estudiando los monumentos *in situ*. Así fue como en el siglo ilustrado se crearon los flujos de viajeros que durante meses e incluso años realizaban el *grand tour* europeo visitando los grandes hitos culturales del momento. Este fenómeno nacía inscrito, por un lado, en el contexto de un romanticismo artístico-cultural que revitalizaba los orígenes remotos de la cultura europea, inscritos en un pasado clásico glorioso que reivindicaba las ruinas greco-romanas del Mediterráneo; y, por otro lado, en un romanticismo político-literario que reivindicaba el origen de las naciones centro y norteuropeas vinculadas a un pasado también lejano y durante mucho tiempo vituperado, la Edad Media.

El siguiente paso se llevó a cabo ya en el mismo siglo, con gran continuidad en el siglo subsiguiente, con la creación en Europa de los grandes contenedores de objetos e incluso monumentos extraídos de sus lugares de origen y expuestos para goce y disfrute de los habitantes de las grandes urbes del momento. Así nacieron museos y colecciones arqueológicas como el Louvre, en París, el British Museum de Londres, el Museo Arqueológico Nacional de España, en Madrid, el Pergamon Museum de Berlín o el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, sin olvidar algunos antecedentes como el Museo Capitolino de Roma o los Museos Vaticanos.

De esta manera, se exponían en el museo objetos patrimoniales, muchos de ellos importados de lugares lejanos, y se facilitaba el contacto con otras culturas sin tener que realizar costosos y agotadores viajes que implicaban el tránsito por inseguros caminos y una larga lista de incomodidades varias.

A partir de los años treinta del siglo XX, el turismo, hasta aquel entonces actividad exclusiva de las clases altas, fue reivindicado por el movimiento obrero bajo el empuje de los movimientos socialistas y socialdemócratas. Países como Francia, bajo la presidencia de Léon Blum, impulsaron las vacaciones

pagadas para la clase trabajadora. A partir de ese momento, y una vez superada la Segunda Guerra Mundial, las vacaciones se convirtieron progresivamente en un fenómeno generalizado, y desde entonces nació el turismo de masas.

Así, pues, en la actualidad el turismo ya no es solo cosa de élites, puesto que el siglo XX ha comportado la democratización de la cultura y del ocio, y ha contribuido a la fusión de ambas en el denominado fenómeno del turismo cultural, un fenómeno que bien aplicado puede revertir, sin duda, en una mejora cualitativa de la sociedad del conocimiento. Es a partir de este momento en que surgen voces detractoras que, esgrimiendo falsos argumentos sobre conservación y preservación, condenan la masificación. Sin embargo, detrás de estas condenas a menudo se esconde el pensamiento elitista que en realidad sostiene que los bienes patrimoniales son de uso exclusivo de algunos pocos elegidos que sí saben apreciarlos. Éste es, sin duda, un pensamiento profundamente antisocial que se suele revestir de ecología y de puritanismo cultural.

2. TURISMO CULTURAL DE CALIDAD: EL PARADIGMA DEL SIGLO XXI

Ciertamente, la proliferación de una clase media con recursos y tiempo de ocio, así como el fenómeno de las vacaciones pagadas para los asalariados impusieron las bases de una cultura fundamentada en el turismo. De hecho, de los treinta días anuales de vacaciones que prevé el sistema laboral una parte, sino la totalidad, se invierten en realizar actividades turísticas. A ello hay que sumar los dos días de descanso semanales, que eventualmente pueden transformarse en tres o cuatro días festivos, que muy a menudo se emplean también en la realización de viajes.

Estos viajes no se conciben sin el desarrollo de los transportes, que desde el coche al avión, pasando por los trenes de alta velocidad y los barcos, son condición *sine qua non* del turismo. Y precisamente la verdadera revolución turística del siglo XXI se ha dado con el abaratamiento de los costes del medio de transporte más rápido y seguro: el avión. Este hecho ha fomentado la masificación y el aumento de los viajes de breve duración, muy especialmente ligados a la visita de ciudades y áreas situadas próximas a los aeropuertos de llegada[1]. Este fenómeno de gran repercusión en la Eu-

[1] Este fenómeno queda evidenciado con el hecho que las ciudades y territorios vecinos a los denominados aeropuertos en los que operan «vuelos *low cost*» han sufrido algunos de

ropa central y meridional, ha afectado también a algunas de las grandes capitales españolas: Barcelona, Madrid, Valencia, Bilbao, Sevilla… De hecho, según datos de Tourspain, del grueso de visitantes extranjeros que viajan anualmente a territorio español, casi el 80% lo hacen por motivos de «ocio, vacaciones», y entre estos más de la mitad realizan actividades culturales[2]. Además, muchas de estas actividades se concentran al entorno de algunas de las ciudades citadas, de entre las cuales destaca el caso de Barcelona, muy representativo, dado que en los últimos quince años ha recibido un total de 58,1 millones de visitantes, cantidad que la ha convertido en la quinta ciudad turística de Europa[3].

Estos datos también reflejan un predominio de turistas en las comunidades autónomas de Cataluña, en primer lugar, Baleares e Islas Canarias, en segundo y tercer lugar, seguidos por Andalucía y Comunidad Valenciana, respectivamente. Ello refleja la importancia que, a pesar del aumento espectacular del turismo de base cultural, todavía tiene el turismo ligado a las actividades tradicionalmente asociadas a la costa española, es decir, las actividades de ocio diurno y ocio nocturno –del sol, la playa y la discoteca–.

2.2. Del turismo de sol y playa al turismo cultural

Este hecho ha provocado que el patrimonio histórico cultural de los territorios ribereños del Mediterráneo esté afectado de un grave problema de «invisibilidad». En efecto, como consecuencia del desarrollo turístico costero se ha ido generando una cultura que prioriza de forma masiva el consumo de playa y de ocio vinculado al mar. Esta realidad vigente durante el último cuarto del siglo XX ha sido la responsable que muchos cascos antiguos, al no ser objeto de atención prioritaria del mercado turístico, hayan actuado como «decorado de fondo» del show turístico, perdiendo su poder de atracción real.

---

los aumentos de visitas más notables en los últimos años, como es el caso de Girona, por poner un ejemplo, que vio aumentado en un 22% la llegada de turismo británico durante los primeros años, como se puede leer en el diario digital *Diaridegirona.cat:* http://www.hosteltur.com/noticias/19249_ryanair-ha-posibilitado-aumento-turismo-britanico-girona.html

[2] Véase la Encuesta de Movimientos Turísticos en Fronteras. Informe anual 2007 de realizado por el Instituto de Estudios Turísticos de España. http://www.iet.tourspain.es/informes/documentacion/frontur/MovimientosTuristicosEnFronterasAnual2007.pdf

[3] Nota de prensa de la presentación de «Turisme 2015 BCN, Pla Estratègic de Turisme de la Ciutat de Barcelona». http://www.turismebcn2015.cat/

Esta situación ha conducido a la existencia de cascos históricos importantes pero que son invisibles a los ojos del visitante, atento sólo a los reclamos turísticos de la primera línea de mar. Esta invisibilidad es la responsable de las situaciones de degradación a las que a menudo se ven sometidos estos espacios patrimoniales, ya que al no ser objeto turístico de primer orden su comercio abandona el núcleo antiguo y se establece en las zonas más próximas a la plataforma litoral. Así, lentamente, las viviendas son ocupadas por poblaciones de baja renta, a menudo procedentes de la inmigración, hecho que conduce a una espiral decreciente en lo que concierne al desarrollo. En esta situación se hallan multitud de poblaciones tanto del litoral español como norteafricano y, naturalmente, algunos de los principales conjuntos monumentales de las islas del Mediterráneo occidental.

Desde el punto de vista del desarrollo local salir de esta situación no es fácil, ya que implica iniciar un cambio de tendencia que sólo es posible cuando se consigue que una proporción de la masa turística que invade el cordón litoral se desplace hacia los conjuntos monumentales situados a mil metros de la arena de la playa.

Como es bien sabido el territorio español, en especial su litoral mediterráneo y atlántico, se vio afectado de esta problemática cuando comenzó a recibir la llegada masiva de turistas a partir de los años sesenta del siglo pasado. Éste no es el momento de analizar las múltiples causas de dicho fenómeno, que están intrínsecamente ligadas al aperturismo político del régimen y a la entrada de los españoles en la sociedad del consumo, pero sí resulta importante destacar que dicho modelo se ha perpetuado durante décadas y ha sido el máximo responsable de la modificación del paisaje de las costas españolas. En la actualidad este modelo turístico, denominado «de sol y playa», lejos de encontrarse en proceso de decadencia se ha exportado a otros territorios cuyo clima tropical supera el factor estacional, cuyas playas y litorales no han sufrido excesos constructivos y cuya situación socio-laboral permite el acceso a mano de obra barata y numerosa. Ante la bajada de los costes del transporte aéreo, entre otras causas, estos *resorts* turísticos se han erguido como la alternativa ideal a los exhaustos destinos de sol y playa del viejo continente.

Al mismo tiempo que se da este *boom* de los paraísos artificiales como principal destino de sol y playa, el interés por el turismo cultural ha ido en aumento en los últimos años. Es por ello que muchos municipios costeros españoles, ante la decaída de visitantes de sol y playa, han implantado políticas encaradas a la reconversión de los servicios turísticos de acuerdo al

paradigma en boga del turismo cultural. De hecho, desde las administraciones se ha potenciado el viraje hacia este nuevo modelo como una alternativa económica y social sostenible[4]. A este respecto son muchos los artículos que podemos citar y que demuestran este cambio de paradigma turístico[5], que viene reforzado por el hecho que presenta una serie de ventajas importantes respecto al modelo anterior, a la vez que ofrece nuevas aportaciones.

2.3. Ventajas y aportaciones del turismo cultural respecto al turismo de sol y playa

En primer lugar, el turismo cultural es menos estacional que el turismo de sol y playa, puesto que el flujo de visitantes no está condicionado por el clima. Ello ofrece ventajas tanto para los empresarios de servicios como para los empleados, que tendrán la posibilidad de trabajar durante más meses del año.

- El modelo turístico cultural favorece a los habitantes del territorio, no sólo porque genera trabajo durante un período más largo, como ya hemos comentado, sino porque los reconcilia con los visitantes. Los turistas dejan de ser seres molestos que saturan las calles, las playas y los bares durante unos meses para pasar a ser personas interesadas en el valor patrimonial del municipio y que aportan una riqueza añadida a éste.
- La recuperación y puesta en valor de patrimonios y espacios olvidados comporta una reestructuración física y mental de la ciudad que suele revertir en un mayor disfrute y respeto de los espacios comunes.
- La riqueza que este modelo genera en el territorio no es solamente económica, sino que tiene un cariz de calidad que revierte en los habitantes.
- El turismo cultural se basa en la singularidad del patrimonio de cada territorio ante la uniformidad del turismo de sol y playa.
- El turismo cultural favorece la formación de redes de municipios, de tal manera que se crean flujos de visitantes entre ellos.

---

[4] No somos ajenos a la existencia de los graves problemas de preservación del patrimonio que sufren algunos destinos turísticos culturales a raíz de la llegada masiva de visitantes, pero estos casos, aunque numerosos, no reflejan todavía el incipiente proceso del turismo cultural de los pequeños municipios del litoral español.

[5] Algunos artículos interesantes son TOSELLI, C. (2006) y, de carácter general y con una recopilación bibliográfica interesante, VELA, J. M. (2008).

Ante este panorama prometedor son muchas las administraciones públicas de localidades costeras que, como ya hemos dicho, se han embarcado en proyectos de dinamización turística basados en el patrimonio singular de su territorio[6]. Por suerte, un largo pasado histórico ha dejado su huella sobre todo el territorio español y la situación estratégica que siempre supusieron los enclaves cercanos al mar ha sembrado el litoral de elementos arqueológicos y monumentales muy variados que reflejan la evolución histórica, económica, social y estratégica del territorio. Encontramos desde monumentos funerarios prehistóricos, a colonias púnicas y griegas, asentamientos íberos y romanos, torres de defensa andalusíes, fortificaciones medievales, ciudadelas de época moderna, y hasta complejos vacacionales de la burguesía de finales del siglo XIX y principios del XX. Todo este paisaje cultural favorece la natural transformación de estos municipios de turismo tradicional de sol y playa en núcleos de atracción del turismo cultural.

3. LA MUSEOGRAFÍA DIDÁCTICA APLICADA AL PATRIMONIO COMO HERRAMIENTA BÁSICA PARA EL DESARROLLO

Pero todas estas potencialidades turísticas basadas en el patrimonio carecen de efectividad real si dicho patrimonio no es previamente reformulado desde una aproximación museológica comprensible y didáctica; es decir, un elemento patrimonial cualquiera, aun tras un proceso de restauración correcto, requiere para erguirse como reclamo turístico algo más que él mismo, requiere de elementos de descodificación para que el visitante sea capaz de descifrarlo. Es en este sentido que consideramos imprescindible la entrada en escena de una disciplina fundamental en todo proceso de reformulación turística hacia la vertiente cultural; dicha disciplina es la museografía didáctica. Desde este campo del conocimiento aplicado, es decir, desde la museografía didáctica, en

[6] En este punto es necesario indicar que no resulta sencillo establecer relaciones comparativas y poder comprobar si ha habido un cambio o variación importante en las tipologías de turistas que visitan algunos de estos enclaves litorales, puesto que los datos aportados sobre el turismo en España por instituciones tan relevantes como el Instituto de Estudios Turísticos obvian establecer criterios de clasificación de los turistas según tipología turística o intereses del turista (véase, http://www.iet.tourspain.es/informes/Documentacion/TurEspCifras2006.pdf). Esta falta de información respecto a criterios de calidad que tienen en cuenta los motivos que inducen al turista a visitar nuestro país se repite en estudios estadísticos de otros organismos como el del Institut Balear de Estadística recogido en la web del Govern de les Illes Balears (http://www.caib.es/ibae/dades/catala/turisme.htm).

colaboración con otros agentes culturales y turísticos, se puede convertir un elemento cultural en producto turístico y cultural. Este cambio de estado, la metamorfosis de un elemento en producto, es comparable al de aquel diamante en bruto que tras procesos técnicos específicos se convierte en una piedra tallada que maravilla a todo el que la ve, pues ahora sí, por fin, comprenden su belleza; de igual manera, pues, un elemento patrimonial toma valor turístico cuando pasa por un proceso de musealización que lo acerca al público y cuando lejos de ser un elemento aislado entra a formar parte de un sistema turístico de tal manera que el visitante lo comprende como un todo integrado.

4. ESTUDIO DE CASO: LA MUSEALIZACIÓN DE DALT VILA, EIVISSA

La problemática general expuesta en los párrafos anteriores encaja de modo especial con la situación de la isla de Ibiza. En efecto, a finales del segundo milenio de nuestra era el conjunto monumental de Dalt Vila se iba convirtiendo en un barrio suburbializado con tendencias a la degradación, a pesar de las inyecciones de dinero que tanto las autoridades locales como insulares le aplicaban. La falta de circulación turística hacia el conjunto monumental había ido mermando posibilidades al comercio, que languidecía por falta de clientela a pocos centenares de metros de otro comercio, ciertamente floreciente, instalado en la parte baja y junto al puerto. Sólo se podía invertir esta situación con una acción estratégica planteada como un incentivo para que el turismo de sol, playa y discoteca desplazara una pequeña fracción de su contingente hacia actividades de ocio cultural.

Se trata, pues, de uno de los ejemplos más paradigmáticos de localidades costeras pioneras en llevar a cabo este lento proceso de transformación turística. Es bien sabido que no sólo la ciudad, sino toda la isla, ha sido y es un destino tradicional de sol y playa desde que en los años sesenta los hippies hicieran de ella su paraíso particular y atrajeran consigo una tipología de turista desenfadado que llegaba a la isla en busca de diversión, y este perfil de turista se ha mantenido fiel a la isla hasta hoy. Pero Ibiza tenía mucho más que ofrecer. Su situación privilegiada como antesala natural de la península por el este la ha convertido en un enclave estratégico desde el punto de vista comercial y militar, y la isla ha sido, desde antiguo, una encrucijada de culturas y un enclave disputado en diferentes momentos históricos por los poderes que pugnaron por la hegemonía en el Mediterráneo. Toda esta casuística ha dejado una impronta patrimonial evidente en la isla. Además, desde Ibiza se puede explicar también

una gran parte del pasado común del Mediterráneo y de cuyos enclaves se disputaron el dominio comerciantes, marineros, príncipes y corsarios. Pero, como ya se ha dicho, a pesar que este pasado efervescente ha estado siempre allí, Ibiza ha vivido durante muchos años de espaldas a él. Hasta tal punto había sido su olvido que la zona más antigua y con más contenido patrimonial de la ciudad, denominada Dalt Vila, por estar situada en un montículo cercado en gran parte por el mar, había sufrido un largo período de abandono y deterioro.

Para conseguir invertir la tendencia y potenciar el turismo cultural en Dalt Vila se requerían diversas acciones complementarias: en primer lugar, se requería una musealización *all'aperto* a base de iconografía didáctica que, arrancando desde la parte baja de la ciudad, fuera ascendiendo hasta el conjunto monumental de Dalt Vila. Se trataba de crear líneas de atracción de abajo hacia arriba, mediante un hilo conductor, fácil de establecer dada la potencia y vistosidad del conjunto amurallado. En segundo lugar, era necesario crear en el interior de Dalt Vila puntos de interés suficientes que justificaran el ascenso hasta la parte alta de la ciudad.

4.1. El proceso de musealización

4.1.1. El patrimonio a mostrar: lo que se ve, lo que no se ve

Esta estrategia no sólo era necesaria desde el punto de vista del desarrollo local de Ibiza, sino que desde el ayuntamiento de la población se consideró como necesidad acuciante recuperar un lugar tan emblemático de la ciudad de cara al turista y de cara a los propios ciudadanos, un lugar cuyas murallas renacentistas acababan de ser declaradas por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad. Junto a la necesidad de mostrar e interpretar para el visitante y el ciudadano los restos monumentales que la UNESCO había reconocido como conjunto excepcional, se consideró también importante dar a conocer aquellos aspectos del pasado que no habían dejado una huella tan visible. Así, pues, se consideró relevante intentar mostrar en la medida de lo posible la evolución del paisaje de Dalt Vila, de sus calles, de sus habitantes, etcétera.

4.1.2. Musealización por fases

El objetivo principal de la intervención era intentar hacer comprensible el patrimonio de Dalt Vila y sus valores al mayor número posible de perso-

nas, y, singularmente, a aquellas que transitaran o visitaran sus intrincadas callejuelas o recorrieran los pasos de ronda de sus murallas. Para conseguirlo, se consideró primordial aplicar, en una fase inicial, una musealización *all'aperto* cuya finalidad global fuese, precisamente, hacer comprensible el recinto amurallado a partir de una intervención museográfica respetuosa con la integridad, la preservación y las perspectivas del conjunto monumental. Posteriormente, se diseñaron dos fases más de intervención: la creación del centro de interpretación de Madina Yabisa en la Casa de la Curia, por un lado, y la musealización con aplicaciones de audiovisuales y de módulos interactivos en algunos baluartes, por el otro.

4.1.3. Primera fase: convertir Dalt Vila en un museo all'aperto

Para la primera fase se diseñó e implementó una estrategia museográfica al aire libre que permitiera al visitante recorrer los espacios de Dalt Vila y, sin tan siquiera preverlo, poder interpretarlos a través de módulos didácticos ubicados por todo el recinto. Esta primera fase estaba dirigida especialmente a la interpretación y puesta en valor de las murallas, explicar su función defensiva y el papel que tuvieron en la vida de la ciudad. Dicha musealización *all'aperto* contemplaba dos aplicaciones museográficas; por un lado, estaciones de interpretación concebidas como elementos de mobiliario urbano, cuyas características fundamentales debían ser su utilidad didáctica y sencillez de manejo, su resistencia tanto a fenómenos metereológicos como a ataques vandálicos, así como su economía de producción, instalación y mantenimiento; por el otro, se utilizaban pequeños espacios protegidos (garitas, baluartes, cuerpos de guardia, patio de armas, etcétera.) para inserir escenografías sonoras.

Las estaciones de interpretación implementadas, son atriles de hierro y acero inoxidable con una base de hormigón que las sella al suelo; la información la contienen en placas de acero serigrafiadas resistentes a las ralladuras y los graffiti. La información dada es tanto escrita como iconográfica. Según el tipo de información que dan, estos módulos son de tres tipos: atriles generales de situación, atriles de detalles y atriles de visión triple. Los primeros, organizaban la información (en cuatro idiomas –catalán, castellano, francés e inglés–) en tres niveles: de información general sobre la fortificación; de información general sobre el bastión o zona de la fortificación donde se encuentra el visitante, y de información singular del lugar donde está situado el atril. Los segundos, los atriles de detalle, aportan información puntual sobre un determinado lugar, restos o hechos, en los cuatro idiomas indicados, y

contienen cartografía o iconografía diversa. Finalmente, los atriles de visión triple aportan tres visiones de un aspecto concreto, generalmente de carácter evolutivo. Respecto a las escenografías sonoras, su base escenográfica son figuras en blanco y negro de grabados que representan personajes de época, ampliados a tamaño real y montados sobre un soporte plástico antihumedad y encapsulados para evitar el envejecimiento. El sistema de audio está conformado por un reproductor digital y dos o más altavoces (en función del espacio musealizado); existe además un montaje de iluminación dramática que realza los detalles de la museografía o acompaña la narración de las escenas. Todo ello está dotado de un sistema basado en un detector de movimiento que capta la proximidad del visitante, así, el sistema de audio y la iluminación se ponen en marcha y descubren la escenografía, donde las figuras mantienen un diálogo sobre alguna cuestión concreta, o una voz en *off* aporta datos o información al visitante.

Todos estos elementos museográficos, como ya hemos dicho, se hallan esparcidos por el entorno monumental de las murallas de Dalt Vila Eivissa, de manera que el visitante o el paseante, sea cual fuere su recorrido, puede ir interactuando con ellos sin necesidad de seguir un itinerario preestablecido. Ello facilita la naturalidad de la puesta en valor del patrimonio puesto que no se requiere una predisposición del paseante; de hecho, los módulos actúan como cebo o reclamo inesperado de manera que el paseante se convierte, sin intención previa o esfuerzo, en visitante.

4.1.4. Segunda fase: el Centro de Interpretación de Madina Yabisa

Una vez ejecutada la primera fase y atraída ya la atención del visitante sobre el valor patrimonial de Dalt Vila, se pasó a la implementación de la segunda fase: la creación de un Centro de Interpretación del núcleo histórico de Ibiza en la Casa de la Curia, sometida a un plan de rehabilitación que incluyó la excavación arqueológica de su subsuelo; excavaciones que pusieron de manifiesto un sector del muro islámico que había rodeado la ciudad medieval. Con dicho centro se perseguía básicamente dos objetivos:

- Crear un espacio de acogida para los visitantes que actuara como dinamizador del recorrido de las fortificaciones y que reforzase las potencialidades del circuito.
- Dar a conocer la existencia de una Ibiza desconocida, la ciudad musulmana, conocida como Madina Yabisa, utilizando los resultados de las excavaciones arqueológicas realizadas en la muralla musulmana.

La Casa de la Curia, al ser un espacio de dimensiones reducidas, no permitía la instalación de grandes dispositivos museográficos; por esta razón, se llevó a cabo una intervención discreta basada en el uso de sistemas audiovisuales y en una ambientación sugerente. Con estos recursos museográficos se ha pretendido explicar el pasado medieval de la ciudad, un pasado anterior a las murallas renacentistas. En primer lugar, se explica el período en que Ibiza formó parte de la provincia bizantina de Mauritania y en el que la isla se veía como una frontera entre el mar africano y el que se consideraba europeo. En segundo lugar, debía explicarse la conquista y dominio musulmán sobre la isla, así como los cruentos ataques de los croatas y el posterior dominio de almorávides y almohades hasta la conquista de la isla por el rey catalanoaragonés, Jaime I.

4.1.5. Tercera fase: musealización de los baluartes de Sant Pere y de Sant Jaume

De los siete baluartes y un revellín de los que consta la muralla renacentista que englobó la triple muralla medieval, se escogieron el de Sant Pere y el de Sant Jaume como espacios a inserir en el recorrido musealizado en torno a la fortificación con la finalidad de dotar al recorrido con elementos de interpretación distintos a los módulos y escenografías utilizados en la primera fase. Se pretendía también dotar la visita de mayores elementos de interactividad que despertaran el interés y favorecieran el aprendizaje del visitante.

En el primer espacio, el del baluarte de Sant Pere, la temática tratada es la sociedad civil ante la problemática del programa de las construcciones renacentistas. En el segundo, el baluarte de Sant Jaume, se muestra de manera comprensible y atractiva para el visitante el mundo de la ingeniería militar y la tecnología del Renacimiento aplicados a las defensas ibicencas.

La intervención en el baluarte de Sant Pere fue la primera a realizarse en esta última fase. La edificación es una obra defensiva de forma pentagonal que se proyecta sobresaliendo de la muralla; además dispone de un patio semidescubierto con dos casamatas al que se accede mediante una rampa descendente. El inicio de la rampa, que conforma la entrada al bastión, se halla debidamente señalizado por un atril con el plano del baluarte, con una imagen tridimensional del conjunto y con las indicaciones básicas de situación, así como de información sobre qué es un baluarte, su función, etcétera. La rampa es en realidad un túnel, puesto que se halla cubierta, y en dicho túnel converge otro más angosto y empinado. La oscuridad natural del espa-

cio se ha aprovechado para instalar un teatro virtual, activado por un detector de presencia y creando así un efecto de sorpresa en el visitante, donde en medio del estruendo de una batalla un grupo de soldados bajan una pieza de artillería, una operación dificultosa. En el otro extremo de la rampa se halla el patio del baluarte, que contiene un montaje basado en un gran armazón de madera con poleas, escaleras, cubos, etcétera. y que introduce al visitante en el contexto temático del baluarte: la construcción de las murallas entre los siglos XVI y XVII y sus implicaciones en la población de la ciudad. Puesto que la construcción de estas obras incidía ya fuera de manera directa o indirecta sobre la sociedad civil, un panel que en principio se concibió como interactivo introduce al visitante en los principales aspectos de la salud y las enfermedades, la alimentación y el transporte en los siglos XVI y XVII. El panel explica, por un lado, los accidentes laborales más frecuentes y las distintas formas de tratar las heridas, las prótesis más usuales de la época, el estado del conocimiento científico del momento, etcétera; por otro lado, muestra cómo eran las cocinas de campaña de los soldados, las tabernas, los molinos de grano y aporta algunas de las recetas más populares de la época; finalmente, explica la complejidad del transporte de los materiales por mar, la necesidad de utilizar burros para salvar los grandes desniveles de la costa, el uso de carros, carretas y animales de tiro, el transporte de líquidos, los envases utilizados, etcétera. Desde el patio se accede al interior del baluarte, que encierra un potente audiovisual que se desarrolla en tres escenarios y en tres tiempos audiovisuales. En el primer espacio, bajo una de las bóvedas del baluarte, hay una sola pantalla donde una mujer narra las vicisitudes relacionadas con los distintos aspectos de la construcción de las murallas. En el segundo espacio continúa la narración y proyección audiovisual sobre una cortina semitransparente que contiene detrás objetos utilizados en la construcción y que se van iluminando de manera teatral. Finalmente, en una sala oscura, la que fue el polvorín del bastión, el visitante se halla ante la reconstrucción del gabinete de trabajo de Antoni Jaume, el ayudante del arquitecto Calvi en las fortificaciones de Ibiza.

El último baluarte que se musealizó fue el de Sant Jaume, que está dotado de dos casamatas. Como ya hemos dicho, el tema a desarrollar en este espacio era la tecnología militar en la historia moderna. Así, pues, se trató de hacer comprender a los visitantes cómo la aparición de la pirobalística fue la causa principal de la modificación de las fortificaciones. Desde este baluarte se explican los diversos sistemas fortificados modernos, las armas de defensa y ataque, así como aspectos de la vida cotidiana de la milicia que vivía en estos baluartes.

4.2. La guerra desde la perspectiva civil: la indumentaria

Toda la intervención en Dalt Vila intenta explicar la problemática de las ciudades fortificadas. No podía ser de otra forma, puesto que nos hallamos frente a uno de los conjuntos fortificados más importantes del Renacimiento que han llegado intactos hasta nosotros. Sin embargo, esta realidad no puede hacer perder de vista que detrás de las murallas pétreas se alzaba la vida. Para ello, en el baluarte de Sant Jaume se han implementado unos *kits* museísticos que intentan plantear uno de los aspectos más singulares de la vida civil en la isla durante el periodo moderno: la indumentaria. Para el desarrollo de esta museografía se han diseñado sendos equipos de indumentaria masculina y femenina, colocados en el interior de escaparates acristalados resistentes a la humedad, que permiten al usuario tener una visión muy real de cómo vestía la gente en el interior del recinto. La indumentaria, naturalmente, como elemento transversal, está presente en toda la museografía, ya que es inevitable en cualquier secuencia gráfica que quiera mostrar estampas de la vida cotidiana; al mismo tiempo, las producciones audiovisuales de todos los recintos muestran también la indumentaria de la gente corriente, desde los que trabajaban en la construcción de la muralla hasta los propios maestros de obra y arquitectos. Por otra parte, en el baluarte hay también algún *kit* participativo que permite a los usuarios manejar determinadas partes de las armaduras y de las armas con el fin de obtener visiones empáticas del pasado.

Los módulos de indumentaria que se exponen en los baluartes ibicencos son de dos tipos: por una parte, módulos de tipo fotográfico que permiten que el usuario, mediante un sistema de espejo, se vea a sí mismo disfrazado, y, por otra parte, módulos de tipo «vitrina» que alojan una compleja indumentaria masculina y femenina. Los prototipos expuestos muestran los trajes de hombre y mujer de principios del siglo XVII, es decir, en la época en que los baluartes ibicencos estaban en pleno funcionamiento.

En resumen, se trata de introducir en una museografía al aire libre cuya temática es obviamente bélica –sistemas fortificados de la época moderna- algunos elementos que permitan introducir las perspectiva de la sociedad civil.

5. CONCLUSIÓN: LA LECCIÓN DE LAS MUSEOGRAFÍAS EMERGENTES

El ejemplo de Ibiza constituye un paradigma del intento de transformar el casco antiguo de una ciudad pequeña en un museo al aire libre. El objetivo

de esta intervención no fue tanto provocar una «marea humana» sobre Dalt Vila, como el poder ofrecer una visita de calidad para una ciudadanía –local o foránea– que había visto cómo su barrio antiguo se suburbializaba bajo los dictados del turismo basado exclusivamente en el sol y la playa.

Cuando desde los poderes públicos no se interviene para detener la degradación, los cascos antiguos de las ciudades son abandonados, se vacían de su población natural y se llenan de población flotante y desarraigada. Esta situación coloca a los cascos antiguos en una espiral decreciente de desarrollo comunitario, y el comercio, incluso el más tradicional, se ve forzado a desaparecer, siendo substituido por otro de ínfima calidad. La única forma de revertir esta situación es devolverles, a estos espacios, su carácter genuino, convirtiéndolos en museos al aire libre e invitando a sus ciudadanos a que los recuperen para ellos y para los visitantes. Las museografías emergentes hoy son las que, lejos de enclaustrar el patrimonio, lo explican al aire libre y convierten las ciudades en entornos educadores. Por lo tanto, en estos casos no existen alternativas dignas al turismo cultural.

6. BIBLIOGRAFÍA

TOSELLI, C. (2006) «Algunas reflexiones sobre el turismo cultural», *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 4, n. 2, pp. 175-182. http://www.pasosonline.org/index.htm

VELA, J.M. (2008) «El turismo cultural como alternativa económica», *Portuenses.com*, 10 de septiembre de 2008. http://www.portuenses.com/wp2/?p=661.

PARTE II

MUSEOS: COMUNIDAD, TERRITORIO Y POLÍTICA

El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal[1]

Cuauhtémoc Camarena Ocampo y Teresa Morales Lersch
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Oaxaca, México

Este artículo aborda dos elementos fundamentales del campo museístico; un resumen del concepto del museo comunitario por un lado, y por otro, una propuesta de cómo dicho concepto se desarrolla en la práctica, especialmente al inicio del proceso de creación del museo, cuando se sienten las bases para su desarrollo posterior. Señalaremos cómo el museo comunitario combina e integra procesos complejos de fortalecimiento del sujeto colectivo de la comunidad, de afirmación identitaria, de mejoramiento de la calidad de vida y de construcción de alianzas entre comunidades. En las consideraciones metodológicas, discutiremos la manera que el nacimiento del museo responde a aspiraciones para fortalecer la identidad y la integridad comunitarias, el vínculo que se establece con instancias de decisión, los papeles de diversos actores internos y externos a la comunidad, y algunas condiciones que favorecen u obstaculizan la apropiación comunitaria. Para concluir, señalaremos la importancia del desarrollo de redes de museos comunitarios, como una estrategia para generar un campo de acción más amplio y de mayor autonomía, extendiendo la apropiación comunitaria a proyectos de alcances regionales y hasta internacionales.

Para iniciar nuestra reflexión acerca del concepto del museo comunitario, presentamos un contraste con la idea de «museo de historia viviente», que se ha difundido en algunos medios como una propuesta similar al museo comunitario. Este punto de partida nos permitirá evitar confusiones y resaltar la especificidad de nuestra propuesta.

---

[1] Versión adaptada de la ponencia del mismo título, presentada en el II Coloquio Internacional «Experiencias, Comunicación y Goce», organizado por la Asociación Mexicana de Profesionales de Museos, el Museo Nacional de Colombia y la Red Nacional de Museos de Colombia, en Bogotá, Colombia, 28 al 30 de octubre, 2008.

Una primera consideración es que el museo nunca es una expresión directa de la vida, como un pedazo de vida arrancada de la realidad y expuesta en un recinto. El museo es siempre una interpretación de la vida, una selección específica y significativa de la realidad. Cuando no colocamos esta apreciación en primer término, existe el peligro de ocultar la interpretación y el autor de la interpretación. Es necesario preguntar, ¿el museo es la historia vivida por quién? ¿De acuerdo a quién?

La palabra «viviente» nos refiere, por un lado, a lo auténtico, a lo que constituye parte de la experiencia viva de culturas y sociedades diversas. Pero debemos recordar, como lo afirmó Tony Bennett,

> el visitante a un museo nunca está en una relación de contacto directo, sin mediaciones, con la 'realidad del artefacto', y por tanto, con la realidad del pasado. De hecho, esta ilusión, este fetichismo del pasado, es en sí misma un efecto del discurso. Porque la concreción aparente del artefacto de museo es consecuencia de la familiaridad que resulta de su colocación en un contexto interpretativo que se conforma a una tradición, y que tiene resonancia con representaciones del pasado que tienen una amplia circulación social (2004: 146-147)

De tal forma que las representaciones históricas nos pueden parecer «vivas» o auténticas, sencillamente porque dan concreción a interpretaciones que hemos visto repetidamente, y que han cobrado una legitimidad por su asociación con imágenes ampliamente difundidas acerca de una comunidad o una cultura.

Actualmente, el aspecto de ser «viviente» puede referirse a otro aspecto de las representaciones culturales, es decir, el grado al cual captan movimiento y animación, y son capaces de involucrar a todos los sentidos en una experiencia de gran impacto y espectacularidad. Puede considerarse como «historia viviente» una simulación de la vida en épocas anteriores, que utilice todos los recursos de la tecnología moderna para recrear sonidos, olores y movimiento.

Pine y Gilmore proponen que los cambios propiciados por los procesos de globalización han permitido la creación de una nueva forma de la economía, la «economía de la experiencia». En esta nueva economía, casi todas las grandes empresas de entretenimiento trasnacionales han iniciado proyectos para desarrollar «destinos de entretenimiento urbano», fundados en guiones temáticos, en un mercadeo agresivo, en la operación durante las veinticuatro horas, en el aislamiento de los habitantes del lugar, y en la dependencia sobre la espectacularidad (Pine y Gilmore, 1999: 11-12). Por ejemplo, en Japón, hay

una multitud de parques temáticos tales como la «aldea de cultura turca», la «aldea Yamaguchi de Nueva Zelanda», y el «mundo canadiense». Dice Hannigan, «en estos enclaves de etnicidad simulada, se obtiene un riesgo sin riesgos: los parques eliminan las molestias de viajar tales como el papeleo, los vuelos sobrevendidos, los idiomas extranjeros y sobre todo, el crimen» (Hannigan, 1998: 101).

Para nosotros es importante aclarar: el museo comunitario no es un museo de «historia viviente» entendido como un enclave de etnicidad simulada, un escenario que recrea la historia, el mito y el folclor en un espacio antiséptico y seguro para los visitantes, un espacio que trivializa los significados profundos, que descontextualiza la cultura de la realidad de pobreza y exclusión que viven los pueblos. Pero, sobre todo, no es un espacio donde la animación de la presentación oculte la voz de quienes hablan, y el derecho que tienen los pueblos para hablar sobre sí mismos, por sí mismos. No se busca que el objeto cobre vida en el museo, sino que los sujetos sociales, las comunidades y pueblos, proyecten su vida como interpretadores y autores de su historia.

Paolo Freire señala que el hombre es sujeto porque es un ser de relaciones, capaz de reflexionar, de hacer crítica, de ser consciente de su historicidad, de optar, de crear y transformar la realidad. Ser sujeto es la vocación ontológica del hombre, a la cual no puede renunciar sin convertirse en un mero espectador de los hechos, un receptor de recetas ajenas, un objeto (Freire, 1975: 28-45). Para nosotros, el museo comunitario es una herramienta para la construcción de sujetos colectivos, en cuanto las comunidades se apropian de él para enriquecer las relaciones a su interior, desarrollar la conciencia de la historia propia, propiciar la reflexión y la crítica, y organizarse para la acción colectiva transformadora.

Ser sujeto implica autoconocimiento, y el museo comunitario es una herramienta para que la comunidad construya un autoconocimiento colectivo. Cada persona que participa, seleccionando los temas a estudiar, capacitándose, realizando una entrevista o siendo entrevistado, reuniendo objetos, tomando fotografías, haciendo dibujos, se está conociendo más a sí mismo, y a la vez está conociendo la comunidad a la que pertenece. Está elaborando una interpretación colectiva de su realidad y de su historia.

Ser sujeto igualmente implica creatividad, y el museo comunitario propicia la creación colectiva toda vez que ofrece una oportunidad a las personas a participar en procesos colectivos para expresar sus historias de su propia manera. La persona creativa no acepta soluciones dadas, busca inventar nue-

vas formas de abordar su realidad, y el museo comunitario es un espacio de organización para impulsar nuevas propuestas y proyectos comunitarios.

Así, el museo comunitario es una opción distinta al «mainstream museum» o museo tradicional. La institución del museo surgió con base en una historia de concentración del poder y riqueza, que se reflejaba en la capacidad de concentrar tesoros y trofeos arrancados a otros pueblos. Por ejemplo, para Napoleón, París era el lugar donde las obras de arte tenían «su verdadero lugar, para honor y progreso de las artes, bajo el cuidado en la mano de los hombres libres», y alimentó el Louvre de trofeos de guerra de los lugares que caían bajo su imperio. El museo comunitario tiene una genealogía diferente: sus colecciones no provienen de despojos sino de un acto de voluntad. El museo comunitario nace de la iniciativa de un colectivo, no para exhibir la realidad del otro sino para defender lo propio. Es una instancia en donde los miembros de la comunidad libremente donan objetos patrimoniales y crean un espacio de memoria.

En el museo comunitario el objeto no es el valor predominante, sino la memoria que se fortalece al recrear y reinterpretar las historias significativas. Ansaldi nos señala, «nadie puede vivir con una brutal amputación de la memoria» (2000: 23), es decir, no podemos acordarnos de quiénes somos, no podemos ser sujetos, sin recrear y elaborar nuestra memoria. Así, los miembros de la comunidad utilizan el museo comunitario para recrear cómo eran las cosas antes, para revivir eventos y prácticas que los marcaron. Pero el museo también es un instrumento para analizar la memoria, para re-interpretar el pasado y discernir los aprendizajes de experiencias anteriores.

En el museo comunitario las personas inventan una forma de contar sus historias, y de esta manera participan definiendo su propia identidad en vez de consumir identidades impuestas. Crean nuevo conocimiento en vez de conformarse a una visión central, a la interpretación dominante de la historia nacional, que siempre los excluye y borra del registro. Luchan contra una larga historia de desvalorización, al valorar sus historias y los hechos cotidianos de la vida comunitaria. Así, se apropian de una institución creada para la elite para afirmarse y legitimar sus propios valores.

El museo comunitario se convierte en una herramienta para manejar el patrimonio bajo las formas del poder comunal. Por un lado, sirve para mantener o recuperar la posesión de su patrimonio cultural material, y por otro, permite lograr una re-apropiación simbólica de lo que es suyo, al elaborar lo que significa en sus propios términos. A través del museo, la comunidad busca ejercer poder sobre lo que es suyo, y lucha contra la expro-

piación. Esta lucha la desarrolla por medio de sus propias formas de organización, la asamblea comunal, u otras, donde las personas de la comunidad toman decisiones sobre qué mostrar en el museo, cómo dirigirlo, y qué prioridades tiene.

Así, el museo comunitario no responde a decisiones de autoridades centrales, ni en su contenido ni en su operación. Se vincula a las instancias de gobierno local que representan más directamente a la comunidad, pero no depende de instituciones estatales o federales. El grupo que dirige el museo es una instancia organizada de la comunidad, ya sea vinculada al gobierno local o constituido como organización no-gubernamental. A través del tiempo permite generar habilidades, experiencias y recursos sociales que fortalecen la capacidad para la autonomía. La forma en la que construye fuerzas es en relaciones horizontales, al interior de la comunidad y hacia fuera de ella también.

Al ser un instrumento para generar conciencia, el museo comunitario es necesariamente un instrumento para convocar a la acción. Es un espacio de organización donde la reflexión sobre la historia desemboca en iniciativas para intervenir en esa historia y transformarla. Surgen proyectos para fortalecer la cultura tradicional, para desarrollar nuevas formas de expresión, para impulsar la valorización del arte popular, para generar turismo controlado por la comunidad. Hay múltiples iniciativas de capacitación para abordar las necesidades sentidas por los diferentes sectores de la población. Desarrolla intercambios con una gran variedad de otras comunidades, descubriendo intereses comunes y forjando alianzas que permiten realizar proyectos conjuntos.

Waldo Ansaldi nos recuerda las palabras de George Orwell: «Quien controla el pasado, controla el futuro: quien controla el presente, controla el pasado» (2000: 1), y cita asimismo a Milan Kundera, quien afirma: «los hombres quieren ser dueños del futuro sólo para poder cambiar el pasado. Luchan por entrar al laboratorio en el que se retocan las fotografías y se rescriben las biografías y la historia» (2000: 3). El museo comunitario es una opción que contribuye a controlar el futuro de las comunidades por medio del control de su pasado. Es un instrumento para que las instancias de decisión comunitaria ejerzan poder sobre la memoria que alimenta sus aspiraciones de futuro.

El museo comunitario es un proceso, más que un producto. Combina e integra procesos complejos de constitución del sujeto colectivo de la comunidad, a través de la reflexión, autoconocimiento y creatividad; procesos de fortalecimiento de la identidad, a través de legitimar las historias y valores

propios; procesos de mejoramiento de la calidad de vida, al desarrollar múltiples proyectos a futuro; y procesos de construcción de fuerzas a través de la creación de redes con comunidades afines. Es un proceso colectivo que toma vida al interior de la comunidad, por lo que podemos afirmar que es un museo «de» la comunidad, no elaborado a su exterior «para» la comunidad. El museo comunitario es una herramienta para avanzar en la autodeterminación, fortaleciendo las comunidades como sujetos colectivos que crean, recrean y deciden sobre su realidad.

Por otro lado, los métodos de trabajo puestos en práctica para la creación y desarrollo de museos comunitarios reflejan sus elementos definitorios, toda vez que los procesos que estimulan y fortalecen son más relevantes que el producto mismo de sus exposiciones.

En el desarrollo de un museo comunitario existen tres etapas fundamentales: una primera etapa en la que surge la iniciativa inicial y se establecen los primeros consensos para fundar el museo; una segunda etapa en la que diversos actores comunitarios realizan las actividades sustantivas para crear el museo; y una tercera etapa en la que el museo lleva a cabo sus actividades cotidianas. En esta presentación discutiremos únicamente la primera etapa, porque consideramos que en él se desarrollan procesos que permiten imprimir un carácter comunitario al museo. En esta etapa es posible observar la manera que el nacimiento del museo responde a necesidades comunitarias, el vínculo que se establece con instancias de decisión, los papeles de diversos actores internos y externos a la comunidad, y algunas condiciones que favorecerán o obstaculizarán la apropiación comunitaria.

El proyecto para crear un museo se alimenta de intereses y preocupaciones comunitarias profundas, que están relacionadas a su posición de desventaja ante procesos globales y la necesidad de legitimar sus valores y experiencias. Estas preocupaciones se gestan durante mucho tiempo, van creciendo como una corriente subterránea, y se llegan a manifestar en momentos críticos, o cuando hay ciertos factores que catalizan o propician su manifestación.

Podemos señalar ejemplos muy diversos de este fenómeno, especialmente de los museos comunitarios del estado de Oaxaca (México), que conocemos más cercanamente. En ellos hallazgos arqueológicos fortuitos y excavaciones arqueológicas formales despertaron el interés en la creación de museos comunitarios en Santa Ana del Valle, San José el Mogote, Santiago Suchilquitongo, San Martín Huamelulpan y Cerro Marín. El presidente municipal de Santa Ana del Valle en 1986 lo expresó de la siguiente manera:

> Cuando se hizo la remodelación de la plaza cívica, fue cuando salieron esas piezas arqueológicas. Cuando vi esas piezas dije, éstas sí, éstas no se van a ir. Estas piezas no se van a otro lado, aquí se quedan. Dije yo, por qué no fundamos un museo aquí y aquí mismo se exhiben estas obras, para que también Santa Ana tenga lo de sus antepasados que fueron artesanos totalmente también[2].

En este testimonio podemos destacar dos elementos: el suceso catalizador del descubrimiento fortuito de objetos patrimoniales, y la preocupación profunda despertada, de evitar la pérdida del patrimonio cultural, de afirmar la posesión de objetos ancestrales resguardándolos en la misma comunidad. Muchos de los museos comunitarios tienen historias similares. Los eventos detonadores incluyen hallazgos y excavaciones arqueológicas, la pérdida de documentos relativos a la tenencia de la tierra (San Miguel del Progreso), el robo de joyas de un santo de la iglesia (San Juan Mixtepec), o en ocasiones la conservación de un objeto extraordinario (el códice de San Miguel Tequixtepec), o la integración paulatina de colecciones arqueológicas (San Pedro y San Pablo Tequixtepec, San Pedro Tututepec, Santa María Cuquila, San José Chichihualtepec).

En el caso de San Miguel Tequixtepec, una autoridad municipal explicó porqué la población se decidió a difundir su extraordinario códice en un edificio histórico donado para el museo:

> Nuestros vecinos han participado porque esto ha sido, más que nada, un deseo no de apenas sino de varios años, y el pueblo, de alguna manera, quería darle el lugar que se merece[3].

Así, los eventos detonadores surten efecto cuando existe un deseo generalizado, una consciencia que comienza a movilizarse, del valor de objetos y también prácticas que son una herencia común de un pasado ancestral.

> Para el pueblo, (el museo) es un recuerdo de nuestros antepasados. Un recuerdo, como una herencia. Como cosas de mi mamá, mis abuelos, bisabuelos, lo conservamos, nunca queremos venderlo. Son cosas que sirvieron para nuestros abuelos, bisabuelos[4].

---

[2] Entrevista a Othón Martínez por Teresa Morales Lersch, Santa Ana del Valle, Tlacolula, Oaxaca, junio 2000.

[3] Entrevista a Alberto López Córdoba por Teresa Morales Lersch, San Miguel Tequixtepec, Coixtlahuaca, Oaxaca, diciembre 1996.

[4] Entrevista a Mateo García por Teresa Morales Lersch, Santa Ana del Valle, Tlacolula, Oaxaca, junio 2000.

Así, una de las necesidades sentidas a las que responde el museo es el deseo de reafirmar el vínculo con sus ancestros, rendirles tributo, darles el lugar que se merecen. A la vez, la posesión de su patrimonio cultural material reafirma su capacidad de perpetuarse en el futuro, porque es percibido como una herencia que fundamenta su capacidad de mantenerse como comunidad. Así como se heredan los derechos colectivos sobre la tierra, sobre el agua, sobre las obras comunitarias, también a través del patrimonio cultural se recibe un legado, «un tesoro», de las generaciones anteriores, que debe ser defendido como una base de la integridad y la autoridad del pueblo. El museo es una forma de proteger este legado y entregarlo a los niños y los jóvenes de la comunidad.

En este sentido, en la percepción comunitaria, no hay una separación entre el patrimonio tangible y el intangible, porque la herencia de bienes materiales y la transmisión de costumbres forman parte de un mismo legado ancestral. Los pobladores aspiran tanto a la conservación de «las cosas de mis abuelos» como de los recuerdos de los abuelos; buscan resguardar tanto al objeto como a la memoria.

> El museo lo necesitábamos para recuperar nuestra historia, trabajar nuestra propia identidad. Cómo hacer para fortalecer la identidad cultural, que con el problema de la emigración se va deteriorando. Hay gente que dice, –yo no soy zapoteco. Yo no soy indígena–. La identidad cultural es un elemento que no debemos descuidar[5].

Es importante señalar que estas necesidades son articuladas desde el interior de la comunidad, de actores sociales que forman parte de la comunidad. Son las personas del mismo pueblo que dan voz a las necesidades que muchos han sentido, e inician un proceso que involucra a muchos miembros comunitarios, colectivizando la iniciativa inicial. La respuesta de otros miembros comunitarios afirma que las necesidades que articulan son intereses comunes. En este proceso, tanto los actores iniciales como las personas que se van sumando toman responsabilidad por el desarrollo del proyecto. La vinculación con necesidades propias, su origen en la misma comunidad, y la colectivización del proyecto son algunos de los procesos principales que imprimen un carácter comunitario al museo.

Los actores que toman la iniciativa son líderes comunitarios, tales como autoridades locales, maestros o jóvenes identificados con la promoción cul-

---

[5] Entrevista a Narciso Aquino Juan, por Teresa Morales Lersch, Oaxaca, Oaxaca, noviembre, 2007.

tural[6]. También hemos observado muchos casos en los que una artesana, un agricultor o un emigrado que retorna a su pueblo se convierten en líderes a través de su labor apasionada para celebrar su cultura y su historia. Las acciones que desarrollan para arrancar la iniciativa son extremadamente variadas, y en ocasiones paulatinamente generan más interés en el proyecto a través de pláticas, pequeñas exposiciones, acciones para revitalizar expresiones culturales tradicionales y talleres de todo tipo.

Sin embargo, si estos actores iniciales permanecen como los únicos que dirigen y deciden sobre la iniciativa, el museo no tendrá un carácter comunitario, sino que quedará como proyecto privado de un grupo particular. Es indispensable que dichos actores lleven la propuesta de creación del museo a la discusión y aprobación de una instancia más amplia, que involucre varios sectores y que represente a la comunidad.

¿Cuál es la instancia de representación que permite generar consensos en la comunidad? La respuesta es diferente de acuerdo a la historia, la cultura y los mecanismos de toma de decisiones de cada localidad. En muchas poblaciones indígenas de las Américas, existen órganos comunales con una amplia participación de base que tienen la función de debatir y acordar los proyectos comunitarios. Es el caso de muchas poblaciones de Oaxaca, en donde la asamblea general del pueblo es la máxima instancia de decisión. La asamblea general agrupa todos adultos de la población, y tiene la función de nombrar autoridades, discutir y aprobar proyectos comunitarios, y resolver conflictos. Sucede algo similar en la Comarca Kuna en Panamá, donde los pueblos kunas resuelven sobre todos los asuntos colectivos de la población en las asambleas comunitarias o congresos. En poblaciones de carácter indígena encontramos diversas y complejas tradiciones que resuelven conflictos cotidianos y practican formas colectivas para organizar iniciativas.

Otra manera de construir el consenso es a través de la consulta a una amplia gama de asociaciones, grupos organizados y sectores de la población. Un ejemplo ilustrativo es Santiago Matatlán, en Oaxaca. Aquí el grupo impulsor se coordinó con las autoridades municipales para convocar a una reunión de varios sectores: los comuneros, los ejidatarios, grupos coordinados por el comité de agua potable, y asociaciones de padres de familia de las

[6] De los diecisiete museos comunitarios abiertos en Oaxaca, en trece casos los que comenzaron el proyecto fueron autoridades municipales, y en dos casos las autoridades fueron también maestros. En otros tres casos maestros tuvieron la visión inicial, mientras en un caso fue un estudiante junto con una artesana.

escuelas. La asamblea de sectores reunió a 184 ciudadanos, quienes aprobaron la creación del museo. Otro ejemplo significativo es la población de Rabinal en Guatemala. El grupo impulsor del museo comunitario fue la Asociación para el Desarrollo Integral de las Víctimas de las Verapaces Maya-Achi de Rabinal (ADIVIMA). Este a su vez convocó a una serie de organizaciones no-gubernamentales, incluyendo la Escuela Maya Jun Tok, la Academia de la Lengua Maya, la Defensoría de la Mujer y de Asesoría Legal de Derechos Humanos. A través de la realización de exposiciones temporales, estos representantes se vincularon con las autoridades municipales de la alcaldía y las escuelas primarias y secundarias de la población. Actualmente dirige el museo una junta directiva de representantes de varias organizaciones, realizando diversos proyectos con adultos y jóvenes de la población en un local otorgado por la alcaldía.

En este artículo no es posible analizar más a fondo las condiciones que hacen posible llegar a acuerdos en cada caso, pero mencionamos estos dos ejemplos para constatar que es posible construir consensos en diversos escenarios. En este proceso, los grupos impulsores no quedan como los únicos actores involucrados, sino que integran una red a través de la cual es posible vincularse con voces y actores diversos. En una intensa labor de vinculación con múltiples grupos, los iniciadores del proyecto del museo deben plantear las decisiones fundamentales: ¿es importante crear un museo comunitario o no? ¿Qué temáticas debería abordar? ¿Quiénes deben integrar el comité del museo? La red de organizaciones comunitarias se integra al proceso de emprender una iniciativa ante su patrimonio cultural.

En la toma de decisiones inicial que otorga rumbo y sentido al proceso, es muy importante que se integre un grupo de representantes comunitarios, al que se le delega la responsabilidad de coordinar el esfuerzo comunitario de crear y desarrollar el museo. Así, la apropiación comunitaria se fortalece tanto por procesos amplios de consulta y toma de decisiones como por la integración de instancias operativas propias que llevan a cabo los proyectos aprobados. La coordinación del proceso queda en manos de representantes comunitarios, que pueden recibir asesoría de todo tipo de especialistas e instituciones, pero no ser sustituidos por ellos en sus funciones de dirección y administración. Estos representantes comunitarios, que llamaremos el comité del museo, tendrán la ventaja de gozar de poder de convocatoria en su comunidad, puesto que fueron nombrados para organizar tareas de interés general, según los mismos acuerdos internos. El comité tiene la responsabilidad de planear, gestionar, nuevamente involucrar grupos comunitarios, y periódicamente consultar e informar a la población acerca del desarrollo del museo.

Tanto los mecanismos tradicionales de toma de decisiones y organización comunal como los mecanismos nuevos de construcción de consensos a través de redes de organizaciones dentro de la comunidad, nos pueden llevar a la creación de un espacio colectivo de expresión cultural y fortalecimiento de la memoria. Los cimientos de tales espacios son la construcción de una base social a través de consensos, pero las formas concretas de generar los consensos son múltiples y variadas. En los contextos donde no operan mecanismos establecidos de participación en la toma de decisiones para proyectos de esta naturaleza, el proyecto del museo (como muchos otros) puede contribuir a inventar nuevas relaciones y enlaces que fortalecen o re-crean el sentido mismo de comunidad.

Al construir los primeros consensos para iniciar el proyecto del museo, es importante también incluir una consulta acerca de los temas que se deberán investigar y representar en sus exposiciones. Este paso es fundamental para que el museo se constituya en un espacio de auto-reflexión y desarrollo de una visión propia de la comunidad. Así, los integrantes de la población exploran su experiencia histórica, su vivencia cotidiana y su forma de vivir. Los temas que escogen no se entienden como una manifestación folclórica o exótica de lo «otro», ni se convierten en temas etnográficos, que pretenden representar al otro a través de objetos curiosos, productos de lo primitivo y atrasado, susceptibles de ser convertidos en bienes de consumo por la cultura occidental. Aquí los miembros de la comunidad intentan presentar el significado de manifestaciones culturales desde su interior, haciendo escuchar la voz y la interpretación de ellos que son portadores, reproductores y creadores de su cultura, que tienen una presencia dinámica en la sociedad actual.

Muchas veces los impulsores iniciales del museo o los mismos comités elegidos solicitan apoyo y asesoría de especialistas e instituciones. En este momento, consideramos que los que participamos como especialistas en el proceso tenemos la responsabilidad de reflexionar sobre los rumbos, límites y condiciones de nuestro papel. En primer lugar, nuestra acción debe responder a los intereses comunitarios manifestados en vez de proponer su integración a planes institucionales, orientando e impulsando los actores comunitarios que articularon la iniciativa. Pueden confluir intereses comunitarios con los intereses de diversas instituciones, pero cuando se subordinan a ellos el proyecto pierde su carácter comunitario. Nuestro papel debe consistir en escuchar detenidamente a los intereses planteados y asesorar a los grupos comunitarios en función de ellos, sin encasillarlos en programas rígidos ya establecidos.

Por otro lado, la orientación que ofrecemos debe tener como uno de sus objetivos centrales la colectivización de la propuesta. Con los actores iniciales, trabajamos para elaborar un plan para involucrar a una amplia gama de sectores y organizaciones comunitarias en el desarrollo del museo. De descuidar este enfoque, los iniciadores pueden quedar como las únicas personas efectivamente involucradas, y el museo se convertirá en su proyecto particular.

La colectivización de la propuesta es un proceso complejo, en el que no es suficiente la participación comunitaria en algunas acciones específicas. Como ya mencionamos, atraviesa por la generación de consenso al interior de la comunidad, involucrando las instancias de decisión y la estructura de poder existentes. El especialista externo no puede asesorar a los iniciadores del proyecto en este proceso sin conocer la cultura y las condiciones actuales de la comunidad. Además de conocerlos, debe respetar las normas comunitarias y su cultura particular, que se expresan en tradiciones de organización propias.

El asesor externo también debe colectivizar su propio conocimiento. Su conocimiento especializado se pone a disposición de la comunidad, para que sus miembros puedan adquirir las herramientas necesarias para que ellos mismos planeen, investiguen, manejen colecciones y diseñen su museo.

En la relación del poder que necesariamente se establece, el poder del asesor está basado en el mayor conocimiento del campo y de los vínculos con fuentes de apoyo. El poder de la comunidad está basado en su capacidad de acción colectiva, en la capacidad de defender lo que considera suyo. Representantes comunitarios y asesores externos pueden colaborar a través del respeto mutuo y el interés común en realizar un proyecto concreto. En esta relación de colaboración, el asesor no se aferra a su poder, sino que comparte sus conocimientos y emprende un proceso para transferir a la comunidad las habilidades y relaciones que tiene, en la perspectiva de fortalecer sus capacidades internas. No se busca realizar esta transferencia de capacidades a un solo sector de la comunidad, sino ampliamente a sus diversos integrantes, contribuyendo a procesos de democratización y al fortalecimiento o creación de dinámicas de participación amplia en los procesos de organización. Asimismo, la transferencia de habilidades se realiza a partir de una posición de compromiso del asesor, quien se solidariza con la comunidad, con su esfuerzo de enfrentar las condiciones de explotación y subordinación, y con sus aspiraciones para una mejor calidad de vida bajo sus propios valores.

La creación del consenso comunitario establece la base social del museo comunitario. Permite fundar una nueva iniciativa con la aprobación explícita

del proyecto, con la integración de instancias comunitarias para dirigir el proyecto, con una consulta y decisión colectiva acerca de los temas a abordar en el museo e inclusive con una determinación sobre donde ubicar el museo. La toma de decisiones implica una toma de poder. Es en estas decisiones concretas que el museo se convierte en un espacio de expresión del poder comunal. Aprobar la creación del museo implica que la comunidad reconoció la importancia de actuar ante su patrimonio y su memoria. Escoger temas implica un proceso de reflexión sobre la diversidad de sus historias y cuál los identifica más. Nombrar un comité significa la creación de las condiciones de organización para mantener vigente el control comunitario del museo. Al tomar estas decisiones la comunidad actúa como un sujeto colectivo que expresa su capacidad de autodeterminación. Así, el museo se constituye como una plataforma para movilizar la capacidad de la comunidad para actuar ante su propia memoria colectiva y patrimonio material.

Para concluir esta reflexión sobre los métodos de creación de museos comunitarios quisiéramos comentar la labor de establecer redes de museos. Así como el vínculo del museo con una red de grupos y organizaciones al interior de la comunidad le permite mantener su raíz en la base comunitaria, la posibilidad de crear redes entre diferentes comunidades a través de sus museos abre una perspectiva de gran importancia para fortalecer proyectos tanto particulares como colectivos. En 1991 fue fundada la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, que actualmente agrupa 14 comunidades. Esta organización participó en la creación de la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos en 1994, y en el año 2000 impulsó la formación de la Red de Museos Comunitarios de América, que actualmente reúne representantes de base de comunidades y organizaciones de Brasil, Bolivia, Chile, Perú, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y México.

La creación de estas redes de museos comunitarios ha fortalecido a cada comunidad integrante. Al reunirse periódicamente los representantes comunitarios han podido compartir experiencias, analizar las situaciones particulares y generales y lograr una mayor claridad en cuanto a sus objetivos y su propia visión. Cada participante aprende de los demás, se inspira con los mejores ejemplos y desarrolla lazos de apoyo mutuo y solidaridad. La red permite expandir las relaciones, estableciendo colaboraciones y alianzas con otras organizaciones e instituciones, de carácter regional, nacional e inclusive internacional. La gestión se desarrolla en términos más favorables, y es posible transitar de la petición por apoyos al planteamiento de proyectos propios cada vez más sofisticados y sostenibles. Estos proyectos permiten

responder a necesidades sentidas por todas las comunidades en su conjunto, las cuales desarrollan una capacidad para abordar estas necesidades desde sus propios recursos como organización. Generan un campo de acción más amplio y mayor autonomía.

En conclusión, la red permite romper relaciones de subordinación y percepciones de inferioridad que subsisten en comunidades no-hegemónicas. Permite transformar estallidos de descontento en procesos de organización que avanzan con propuestas propias. Proyecta la capacidad de autogobierno comunitario a niveles superiores, expandiendo los alcances de la acción organizada. En este sentido es una herramienta que las comunidades locales pueden apropiar para enfrentar el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

ANSALDI, W. (2000) «La memoria, el olvido y el poder», Seminario das Mercocidades: Cidade e Memoria na Globalizacao, Porto Alegre, (Brasil), pp. 1-25.

BAZIN, G. (1969) *El tiempo de los museos,* Barcelona, Daimon.

BENNETT, T. (2004) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York, Routledge.

FREIRE, P. (1975) *La educación como práctica de la libertad*, México, Siglo XXI.

HANNIGAN, J. (1998) *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis,* London, Routledge.

PINE, J. B. y GILMORE, J. H. (1999) *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business a Stage*, Boston, Harvard Business School Pres.

La contribution des institutions muséales au « capital social » : cas de l'Écomusée du fier monde (Montréal, Canada)[1]

René Binette[2]

l'Écomusée du fier monde

Le monde muséal a connu de nombreux bouleversements au cours des dernières décennies. Longtemps considéré comme une institution essentiellement vouée à la conservation et à la recherche, le musée est graduellement devenu, sous l'impulsion, entre autres, du mouvement de la *nouvelle muséologie,* une institution plus ouverte. Cette ouverture s'est manifestée de diverses façons : ouverture au public, ouverture des expositions à des thèmes et non plus seulement aux objets de collection, ouverture sur la communauté dans laquelle le musée est localisé. C'est dans cette foulée que se pose la question de la contribution du musée au « capital social » auquel fait référence cet article.

L'Écomusée du fier monde, à Montréal (Canada), est intéressant à cet égard. Créé dans la mouvance des groupes communautaires, il se situe dans un quartier populaire en pleine mutation urbaine. Son développement correspond également à une période marquée par les idées de la Nouvelle Muséologie. Au fil des années, il s'est institutionnalisé, mais a conservé plusieurs de ses caractéristiques d' « écomusée communautaire ». Examiner ce cas est une bonne façon de constater, au-delà des discours, comment un musée peut dans sa pratique contribuer au « capital social ».

1. LE QUARTIER CENTRE-SUD DE MONTRÉAL

Pour comprendre l'Écomusée du fier monde, il faut connaître le milieu où il se trouve : le quartier Centre-Sud de Montréal.

---

[1] Je tiens à remercier Éric Giroux, responsable de la recherche et des collections à l'Écomusée du fier monde pour ses commentaires qui ont permis d'enrichir ce texte.

[2] Directeur de l'Écomusée du fier monde.

Montréal a longtemps été fortifiée, d'abord en raison du contexte des guerres coloniales entre la France et la Grande-Bretagne. Bien que fondée en 1642, Montréal connaît un développement relativement lent et conserve une superficie restreinte pendant une longue période. Le territoire de la ville correspond longtemps à ce qui est aujourd'hui connu comme l'arrondissement historique du Vieux-Montréal. Mais à la fin du 18e siècle, des faubourgs commencent à apparaître à l'extérieur des murs. Le Faubourg-Québec se développe à l'est, le long du fleuve Saint-Laurent. Ce sera l'ancêtre de notre quartier. Il se résume à quelques maisons dans un territoire surtout agricole.

Ce portrait change rapidement avec la révolution industrielle, à compter de la seconde moitié du 19e siècle. Le Centre-Sud profite de sa situation géographique avantageuse en bordure du fleuve. Des installations portuaires se développent, des entrepôts et des manufactures s'installent, la population s'accroît. L'ancien faubourg devient un quartier industriel et ouvrier. Les secteurs d'activités sont variés. On y retrouve des industries liées à l'alimentation et au tabac, à la chaussure, au textile et à la confection, mais aussi des entreprises de caoutchouc et de prélart ainsi qu'un atelier ferroviaire.

Le quartier est un bastion industriel pendant un siècle et la courbe démographique progresse de façon constante pendant toute cette période, pour atteindre 100 000 habitants au recensement de 1951. Les chiffres récents indiquent que la population a chuté à environ 35 000. Le quartier a vécu le phénomène inverse au cours du dernier demi-siècle: celui de la désindustrialisation. Ou plutôt une mutation du secteur de la transformation traditionnelle vers le secteur des services. Plusieurs facteurs expliquent la situation. D'une part, Montréal dans son ensemble perd progressivement son statut de métropole canadienne au profit de Toronto, phénomène qui s'accentue en 1959 avec l'ouverture de la voie maritime du Saint-Laurent permettant aux navires de contourner Montréal. Certains secteurs autrefois importants, comme celui de la chaussure et du textile, périclitent. De plus, les installations industrielles du Centre-Sud sont souvent vieillissantes et les terrains permettant une expansion, rarement disponibles. Le port de Montréal se déplace vers l'est et le réseau ferroviaire perd peu à peu de son importance par rapport au réseau autoroutier et aux aéroports : le Centre-Sud subit la concurrence des nouveaux parcs industriels localisés en banlieue.

Parallèlement, la proximité du centre-ville amène des projets de réaménagement urbain dans les années 1950, 1960 et 1970. On démolit certains pans du quartier pour faire place à de larges boulevards qui facilitent la cir-

culation ou à des projets de développement comme celui de Radio-Canada, par exemple, qui entraîne la disparition de centaines de logements au profit d'un vaste complexe pour la société d'État. Le nombre de logements diminue et le nombre d'occupants par logement baisse. La prospérité d'après-guerre et les facilités de transport permettent aux ouvriers œuvrant dans des secteurs en croissance de s'établir dans des quartiers plus récents et en banlieue. La population qui reste est vieillissante et formée de sans-emplois et des travailleurs aux revenus les plus faibles.

Ces mutations créent parfois du mécontentement et des heurts. Les années 1960 et 1970 sont marquées par l'émergence d'un important mouvement de groupes communautaires et populaires. Ces groupes offrent des services ou de l'entraide aux plus démunis. Ils défendent les droits de certaines catégories de la population (femmes, personnes âgées, assistés sociaux, chômeurs) et ils travaillent à l'amélioration de la qualité de vie par la formule coopérative ou par des revendications politiques.

Dans les années 1970, un de ces organismes, les Habitations communautaires Centre-Sud (HCCS), œuvre à la mise en place de coopératives d'habitation et revendique des logements sociaux. Il travaille aussi à l'aménagement et à l'amélioration des services dans le quartier. Par exemple, il milite pour la création de mini-parcs, ou encore collabore au projet d'un centre sportif local. C'est au sein de cet organisme que germe, en 1980, l'idée d'un projet de musée pour le quartier : la Maison du fier monde. À cette époque, le monde ouvrier est absent de l'univers muséal montréalais. Il en est de même pour les enjeux sociaux et les bouleversements urbains. L'idée que l'industrie et un quartier ouvrier aient une valeur patrimoniale est plutôt marginale, pour ne pas dire iconoclaste. Pour les HCCS, il est important pour la collectivité de connaître son passé pour comprendre le présent et savoir où elle va. Il faut mettre en valeur la culture locale et le patrimoine (méconnu, oublié, dévalorisé) et en être fier si on souhaite un avenir meilleur. Le secteur est trop souvent étiqueté de façon négative : « zone grise », « quartier de pauvres en bas de la côte » – car c'est en effet ainsi qu'il est géographiquement localisé. Comme le dit un document des HCCS : « On nous traite comme le tiers-monde, mais nous sommes du fier monde ! »

2. LE CONTEXTE DE LA NOUVELLE MUSEOLOGIE

La création de ce musée en 1980 se produit dans le contexte où le mouvement de la Nouvelle Muséologie est en plein essor un peu partout dans le

monde. Amorcé au début des années 1970, ce mouvement part d'un constat sévère et d'une critique des musées. Ceux-ci sont perçus comme des lieux fermés, centrés sur leurs collections; des lieux morts qui n'ont aucun lien avec leur communauté; des lieux qui ne font place qu'à une seule vision de la Culture (avec un C majuscule) comme s'il n'y en avait qu'une, oubliant les cultures des groupes dominés ou minoritaires. À l'époque, John Kinard, de l'Anacostia Museum à Washington résume bien ce point de vue en affirmant qu'en visitant la plupart des musées aux États-Unis, le public ne saura jamais qu'il y a des Noirs dans ce pays.

De cette critique résultera une profonde réforme de cette institution. Petit à petit, les musées s'ouvrent à leurs publics. Ils modifient leur architecture pour la rendre plus invitante et ils améliorent les présentations des expositions pour les rendre davantage accessibles (grâce à un meilleur design et à l'audiovisuel). Ils mettent sur pied des services éducatifs et d'action culturelle. Ils proposent des expositions thématiques et moins centrées sur les objets. Les transformations sont telles que les musées d'aujourd'hui n'ont plus rien à voir avec ceux des années 1960. Ce ne sont plus les lieux fermés d'autrefois.

Parallèlement à cette réforme des musées, la nouvelle musélologie débouchera sur la création de nouveaux musées, de nouvelles formes muséales. Ces lieux novateurs prendront des noms différents selon les cultures et les milieux : casa del museo, Neighbourhood Museum ou musée intégral. Ce concept est proposé lors d'un des moments clés dans l'élaboration des idées de la Nouvelle Muséologie : la Table Ronde de Santiago (Chili) en 1972. Dans le cadre d'une réflexion sur le rôle du musée en Amérique latine, les muséologues réunis plaident en faveur d'une prise de conscience de l'institution en vue de son intégration à la société :

> Les transformations sociales, économiques et culturelles (...) qui se produisent sont un défi lancé à la muséologie (...). Le musée est une institution au service de la société dont il est partie intégrante et (...) il possède en lui-même les éléments qui lui permettent de participer à la formation de la conscience des communautés qu'il sert (...) il peut contribuer à entraîner ces communautés dans l'action, en situant leur activité dans un cadre historique qui permette d'éclairer les problèmes actuels, c'est-à-dire en rattachant le passé au présent, en s'engageant par rapport aux changements de structures en cours (...) C'est de cette façon que les musées peuvent et doivent jouer un rôle décisif dans l'éducation de la communauté (*Museum*, 1973).

Hugues de Varine, directeur à l'époque du Conseil international des musées (ICOM), jouera un rôle important dans ce mouvement. Il est actif dans

le développement des écomusées en France. L'écomusée, qui se définit en fonction de son milieu, fait sortir le musée de ses murs. La collection n'est plus au centre de l'institution, mais remplacée par le territoire, l'action communautaire et le développement local. La question de la participation des citoyens est également au cœur des préoccupations. Le muséologue Georges-Henri Rivière définit l'écomusée comme « un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble » (1985: 182). Hugues de Varine va plus loin et écrit en 1978 dans *Gazette*, la revue de l'Association des musées canadiens : « Un écomusée c'est une communauté et un objectif : le développement de cette communauté » (1978: 31).

Un contexte favorable permet le développement de plusieurs écomusées en France. Par la suite, les idées de la Nouvelle Muséologie et le concept d'écomusée passent de la France vers le Québec, en bonne partie grâce aux liens privilégiés entre ces États francophones. Un premier écomusée est créé au Québec en Haute-Beauce en 1978. Un des promoteurs de ce projet est le professeur Pierre Mayrand de l'Université du Québec à Montréal. Il agit aussi, à compter de 1980, comme conseiller et formateur auprès des HCCS qui viennent de créer un « comité du musée » pour développer sa Maison du fier monde. Le professeur Mayrand a une influence importante sur le projet en gestation. De plus, quelques membres du Comité du musée des HCCS participent en 1981 à un voyage d'étude en France (grâce à l'Office franco-québécois pour la jeunesse) pour visiter des écomusées, des maisons de la culture et d'autres organismes de conservation du patrimoine. Le concept et les orientations du projet se précisent et c'est sous le nom d' « Écomusée du fier monde » que le projet s'incorpore et acquiert une existence légale en 1982.

3. LA PARTICIPATION CITOYENNE À L'ÉCOMUSÉE DU FIER MONDE

Le Comité du musée réunit principalement des animateurs des HCCS, des membres des coopératives d'habitation, des personnes engagées dans les groupes populaires, auxquels s'ajoutent Pierre Mayrand et quelques-uns de ses étudiants. Après une recherche préliminaire dans divers centres d'archives et bibliothèques, qui a pour but de documenter le patrimoine bâti du quartier, la Maison du fier monde propose une première manifestation publique en 1981. L'exposition porte sur les lieux de rencontres, mais vise surtout à présenter le projet de musée à la population comme le prouve le titre : *Du marché d'hier au musée de demain*.

Dès le départ, il est clair pour les personnes liées au projet que ce musée en sera un participatif. Cela s'explique par les influences de la Nouvelle Muséologie, mais aussi par la tradition des pratiques d'éducation populaire des groupes comme les HCCS. C'est à la fois un choix réfléchi et un parti pris idéologique qui font en sorte que la question ne se pose pas vraiment. Les enjeux sont plutôt de savoir comment organiser la participation et déterminer les outils nécessaires dans un tel projet. La pratique des années d'implantation du musée a permis d'identifier des niveaux de participation des citoyens, qui se sont définis à partir des expérimentations faites lors de divers projets.

Le premier niveau identifié est celui de spectateur ou de visiteur. Cela peut sembler contradictoire avec l'idée de participation, mais la population visée (personnes peu scolarisées et à faibles revenus) fréquente peu les musées et ne consomme pas beaucoup de *produits culturels*, pour parler en termes de marketing. La décision de visiter une exposition constitue donc un niveau participatif de base. La première exposition de 1981 ressemble d'ailleurs à une sorte de fête populaire. Grâce à l'énergie et au bénévolat du Comité du musée, l'exposition est réussie et obtient beaucoup de succès. Le projet est lancé dans le quartier et les visiteurs apprécient que l'on parle d'événements et de bâtiments qui font partie de leur environnement. L'exposition s'appuie cependant en bonne partie sur des recherches en archives qui ont permis de trouver des images et des informations sur le marché public d'autrefois. Ces photos et ces informations documentent fort bien l'histoire du bâtiment, ses transformations successives et les dates d'émission de permis, mais il s'agit d'une histoire *extérieure ou périphérique*, par opposition à une *histoire vécue*. L'exposition contient finalement peu de choses sur ce qui a fait la vie du marché, sur ce que représentait le marché et les échanges entre les gens. Cela est normal en raison des documents utilisés : les sources classiques de la méthodologie de l'histoire. Cependant les visiteurs ajoutent plusieurs informations sur la vie du marché par leurs témoignages et leurs souvenirs.

Pour faire une histoire plus près du vécu, il faut évidemment recourir à d'autres types de sources. Il faut mettre à contribution les gens qui ont eux-mêmes vécu dans le quartier et qui y ont travaillé. Les individus sont des sources (mémoire, savoir-faire, traditions) et ils possèdent des sources (des photos, des documents, des objets). Au-delà du parti pris idéologique, l'idée de participation est aussi une nécessité pour faire une histoire près de la réalité quotidienne et de la vie de travail dans un quartier comme celui-là. Cela amène à définir un deuxième niveau : participer en tant que *source*. Un projet sur l'histoire des femmes en quartier ouvrier, *Entre l'usine et la cuisine*, est l'occasion de cette expérimentation.

Dans le cadre de ce projet, les femmes constituent les sources. Une collaboration est établie avec plusieurs organismes regroupant des femmes du quartier. Une quarantaine d'entre elles accordent des entrevues, individuelles ou en groupes. Elles sont mises à contribution pour une cueillette de photos et d'objets (prêt ou parfois don). Les résultats du projet sont diffusés au moyen d'une publication et d'une exposition, s'appuyant toutes deux sur les récits de vie des femmes. La publication est écrite à la première personne : un personnage fictif raconte sa vie et celle de sa famille sur trois générations en reprenant plusieurs des témoignages. Les chapitres sont courts, rédigés dans un langage accessible, et chaque page de texte est accompagnée d'une page de photos.

L'exposition utilise une muséographie très simple (et peu coûteuse), mais efficace. L'espace (une ancienne salle de classe) est ouvert et divisé en zones par les couleurs des panneaux de textes. Chaque couleur correspond à un thème : l'enfance, le mariage, le travail à la maison, le travail en usine, les revendications des femmes. Pour chacun, on trouve un objet symbolique fort : un pupitre d'école, une robe de mariée, une corde à linge avec des couches, une dactylo et une bobine de fil industriel, une banderole utilisée lors d'une récente fête du 8 mars. Pour chaque thème s'ajoutent également des photos et des citations provenant des femmes. On entend aussi une bande sonore de chansons des années 1940 et 1950. Et surtout, le panneau d'ouverture de l'exposition sur lequel a été inscrit le titre *Entre l'usine et la cuisine*, suivi des mots *Merci à …* avec l'énumération des noms de toutes les participantes. Lors de l'inauguration, celles-ci se pressent autour de ce panneau, pointent leur nom et celui de leurs amies ou voisines, en riant et parfois en pleurant.

L'Écomusée du fier monde souhaitait présenter une histoire vécue : il a réussi à le faire. C'était l'histoire de la vie de ces femmes, de leur quotidien, avec leurs images et leurs mots. Le projet est un formidable outil de développement personnel : les organismes qui y ont collaboré en recommandant plusieurs de ces femmes expliquent comment certaines d'entre elles en sortent transformées. Elles sont désormais plus autonomes et davantage confiantes en leurs capacités.

L'Écomusée du fier monde sait donc non seulement que les gens peuvent participer à titre de source, mais que cela enrichit énormément le projet. Une question se pose : est-il possible de faire un pas de plus, d'atteindre un autre stade pour amener les gens à devenir des acteurs dans la recherche et la réalisation d'une exposition ? Cela semble une piste intéressante, mais est-ce une utopie ?

Au même moment, en 1983, l'Institut de coopération pour l'éducation des adultes reçoit à Montréal un conférencier suédois, M. Sven Lindqvist, et le met en contact avec l'Écomusée. Le conférencier explique comment il a publié dans son pays un manuel pour aider les gens à faire leur propre recherche sur l'histoire de leur travail : *Creuse là où tu es* (*Grav dar du star*). Cet ouvrage a contribué à un vaste mouvement de recherche populaire en Suède dont les résultats ont été diffusés par des expositions, des pièces de théâtre et des publications. Le contexte s'y prête : d'une part, la Suède vit un bouleversement économique important et, d'autre part, le manuel de M. Lindqvist s'appuie sur une longue tradition d'éducation populaire encadrée par la structure des cercles d'étude, fort fréquentés en Suède. Il est intéressant de noter que les musées suédois participent à ce mouvement et qu'ils considèrent le « service à la collectivité » comme une fonction muséale à part entière.

L'Écomusée du fier monde en tire la conclusion qu'il est possible d'atteindre ce niveau de participation à la condition de se doter des bons outils. Grâce à l'appui de l'Université du Québec à Montréal, un projet se met en branle. Un voyage d'étude en Suède permet de comprendre le manuel et la manière dont il fonctionne. Par la suite, la mise au point notre propre méthode et son expérimentation mènent à la publication d'un manuel adapté au contexte de l'Écomusée : *Exposer son histoire*.

L'expérimentation se concrétise avec un groupe d'une usine du quartier, la Macdonald Tobacco. Cette entreprise fondée en 1854 a eu un effet déterminant sur le développement urbain lorsqu'elle construit une nouvelle usine en 1876, sur un site qu'elle occupe toujours. Un contact est établi avec l'association des retraités de la compagnie afin de les associer au projet. Dans un premier temps, les retraités sont invités à visiter une petite exposition sur les usines locales. Cette exposition comprend un panneau sur la Macdonald. Après la visite, deux questions sont posées : le panneau sur la Macdonald est-il complet ? ; voulez-vous nous aider à le compléter en réalisant une exposition portant uniquement sur cette usine ? Une quinzaine de retraités acceptent l'invitation.

Un comité est mis sur pied. Les grandes lignes du travail effectué sont les suivantes :

– Le choix des thèmes de l'exposition. Le fil conducteur est la grande famille de la Macdonald. On retient des sous-thèmes : les clubs sportifs dans l'entreprise, les reines de l'entreprise (qui étaient élues annuellement lors d'une fête), le club du quart de siècle réunissant les employés ayant 25 ans de service dans la compagnie, les pique-niques annuels et la vie à l'usine.

– Une recherche d'images, d'objets, de documents. Pour y arriver un vaste réseau est mis en place, permettant de recueillir plusieurs centaines de pièces.
– Des rencontres en comité pour faire le suivi du projet. Lors de ces rencontres les animateurs de l'Écomusée amènent aux participants des documents ou photos provenant de fonds d'archives afin que les participants les intègrent à leur démarche.
– La sélection du matériel en vue de l'exposition. Ce qui signifie réfléchir à des critères et aux impératifs de l'histoire à raconter pour ramener le nombre de photos à moins d'une centaine. Il s'agit en fait du travail de scénarisation de l'exposition.
– La rédaction des textes de certains thèmes. Ce sont, bien sûr, des textes courts et souvent proches du témoignage.
– Le choix du lieu et du moment de présentation en fonction du public cible. Les retraités visent tout d'abord à rejoindre les travailleurs actuels de l'usine et leurs familles, pour leur montrer et leur raconter ce qu'a été l'époque antérieure.
– L'accueil du public et l'animation pendant l'exposition. Ces retraités sont les mieux placés pour parler de leurs photos, de leurs objets, et pour les faire revivre.
– La participation à une émission de télévision sur la compagnie. Le réseau de télévision nationale ayant entendu parler de ce projet lui consacre une émission de 90 minutes. Les retraités accordent des entrevues, relatent l'histoire de la compagnie, témoignent de ce qu'ils ont vécu et racontent des anecdotes.

Ils sont donc devenus les acteurs d'un projet de recherche et d'exposition. Depuis, l'Écomusée a publié son manuel (*Exposer son histoire,* 1990) et conserve la volonté de réaliser des projets où les gens peuvent participer comme acteurs, comme sources et comme visiteurs. Bien que s'inspirant de l'idée de Lindqvist par l'exploration de la thématique générale du travail, le manuel *Exposer son histoire* en diffère quelque peu. D'abord, il est constitué d'une série de fascicules d'une vingtaine de pages chacun plutôt que de se présenter comme un livre de 200 pages. La couleur des fascicules varie selon le sujet qu'ils abordent : la méthodologie d'un projet, les acteurs du monde du travail ou les conditions de travail. De plus, alors que le manuel d'origine présente essentiellement les façons de faire de la recherche, *Exposer son histoire* aborde aussi la question de la diffusion au moyen d'une exposition et explique les étapes qui permettent de mener à terme un tel projet.

Ce manuel s'est mérité le prix Publication de la Société des musées québécois en 1991. Cela a contribué à la réputation d'excellence de l'Écomusée du fier monde. Parallèlement, les recherches sur l'histoire de ce quartier industriel et ouvrier permettent à l'Écomusée de le présenter comme un microcosme de l'industrialisation à Montréal. Comme il n'existe pas de musée consacré à cette thématique (ni à Montréal, ni même au Québec), l'Écomusée peut se positionner comme un musée de l'industrialisation et du travail de Montréal, tout en maintenant une approche innovatrice et un ancrage local original. Il obtient ainsi une reconnaissance, puis une accréditation officielle en 1996. Jusque-là, il n'avait aucun budget récurrent, ni de personnel permanent et il occupait des locaux de fortune au 3e étage d'une ancienne école du quartier. Les premières expositions de l'organisme, tout comme le projet de manuel, se font dans une situation de précarité propre aux groupes communautaires. L'appui financier de l'État est mince et se présente le plus souvent sous la forme de projets de création d'emplois temporaires dans le but de combattre le chômage.

L'année 1996 marque donc une étape et un bond qualitatif importants. Accrédité comme musée (au même titre que les autres institutions québécoises), il obtient un budget de fonctionnement, bien que minime, du ministère de la Culture et se relocalise dans un ancien bain public que lui cède la Ville de Montréal.

Ce bâtiment date de 1927, époque lors de laquelle la très grande majorité des logements du quartier n'ont ni bain, ni douche. Pour des raisons d'hygiène, la Ville fait construire une série de bains publics : des piscines à fonction sportive et récréative, qui comportent aussi une section de baignoires ou de douches privées permettant aux familles ouvrières d'avoir accès à des installations absentes de leur résidence.

Le bain public Généreux (en l'honneur du conseiller municipal de l'époque, M. Damase Généreux) est l'un des plus prestigieux et des plus majestueux construits à Montréal. C'est aussi le plus fréquenté. Ayant perdu sa fonction d'hygiène et petit à petit déserté dans un quartier en décroissance, il connaît des problèmes de chauffage et de plomberie rendant impossible le maintien de sa fonction d'origine. L'Écomusée se retrouve donc l'héritier d'un bâtiment magnifique et significatif de l'histoire du quartier. Il conserve le caractère public de l'édifice. La rénovation par l'architecte Felice Vaccaro est récompensée par le *Prix Orange Rénovations* de l'organisme Sauvons-Montréal voué au patrimoine bâti. La forme générale du bâtiment est conservée. Le bassin de l'ancienne piscine est transformé en espace multi-fonctionnel, mais

on y retrouve toujours les parois de céramique d'origine. L'Écomusée du fier monde présente dans les espaces aménagés une exposition permanente (*À cœur de jour ! Grandeurs et misères d'un quartier populaire*) et des expositions temporaires.

4. CONTRIBUTION AU « CAPITAL SOCIAL »

La description déjà faite des niveaux de participation des citoyens donne une certaine idée de la façon dont l'Écomusée du fier monde contribue au capital social. Il est cependant intéressant d'examiner cette question de façon plus spécifique, selon quatre angles particuliers.

4.1. Une thématique originale

L'Écomusée du fier monde se définit comme un musée de l'histoire de l'industrialisation et du travail de Montréal. Il est toujours le seul à occuper ce champ thématique dans le réseau des musées montréalais, bien que certains autres musées fassent parfois une incursion de ce côté par une exposition temporaire.

Aborder la question du travail dans un musée est, en soi, une forme de contribution au capital social. Ce thème n'est pas neutre et cette histoire n'en est pas une lointaine sans lien avec notre époque. Le travail (et sa face inversée, le chômage) est un enjeu majeur de notre société actuelle. Malgré toutes les prédictions qui nous annoncent une société des loisirs et la fin du travail, n'est-ce pas encore aujourd'hui notre place (ou notre exclusion) dans le monde du travail qui détermine en très grande partie la situation que nous occupons dans la société ?

L'exposition permanente de l'Écomusée du fier monde présente l'histoire de la vie quotidienne dans un quartier ouvrier. Elle informe sur la réalité parfois difficile des conditions de travail et de vie des travailleurs. Elle montre l'envers de la médaille de la période d'expansion que fut l'industrialisation. Par exemple, elle confronte dans un même espace les témoignages d'ouvriers et de patrons provenant de la Commission royale d'enquête sur les relations entre le Capital et le Travail, tenue au Canada en 1888-1889. Elle rappelle au visiteur qui regarde les images de ne pas oublier « l'infernal bruit des machines ». Elle propose des statistiques sur la mortalité infantile à Montréal alors que 25% des enfants n'atteignaient pas l'âge de 1 an en 1920. Elle

rappelle la difficile période de la désindustrialisation, de même que les luttes des groupes communautaires, grâce à une borne interactive présentant des affiches des groupes populaires et syndicaux des 30 dernières années.

En plus de cette exposition permanente, des expositions temporaires abordent également cette question du travail. A cet égard, *Les enfants travailleurs du Nicaragua* est le résultat d'un travail contemporain d'artistes photographes engagés dans la coopération Nord-Sud. Ces artistes réalisent des ateliers de photographie avec des jeunes Nicaraguayens et recueillent leurs témoignages. Le visiteur de cette exposition peut voir des liens avec l'exposition permanente qui traite du travail des enfants de Montréal au 19e siècle. Cela peut causer un choc, un malaise, et aussi susciter un sentiment de solidarité. Autre exemple d'exposition temporaire sur ce thème, *Travailler : 1800-1900-2000*, se voulait, au moment du passage à l'an 2000, une réflexion sur le travail aujourd'hui à la lumière des grandes étapes depuis le mode de production artisanal. *L'Histoire des luttes populaires* retraçait certains moments forts du mouvement syndical et populaire à partir de la production d'un photographe lié à ces groupes. Plus récemment, l'exposition *Viau, des biscuits, une histoire,* présentait, à partir de nombreux témoignages d'anciens ouvriers, l'histoire d'une usine qui a marqué Montréal pendant plus d'un siècle jusqu'à sa récente fermeture. C'était une occasion de montrer la relation entre l'industrialisation et l'urbanisation et les changements dans l'alimentation en racontant l'histoire de produits présents dans toutes les cuisines montréalaises. *Une pinte d'histoire, le lait à Montréal* part également d'un produit quotidien pour exposer l'histoire de l'industrie, de l'urbanisation, de l'alimentation, de la réglementation visant la sécurité alimentaire et de la publicité. Un autre projet *Travailleurs et immigrants* révèle la contribution des communautés culturelles du quartier, soit les Italiens, les Polonais, les Ukrainiens et les Latino-américains.

4.2. Une collection en mouvement

Dans un écomusée communautaire, la notion de collection diffère grandement de celle du musée plus classique. Dans les musées qui possèdent d'importantes collections, la programmation des expositions reflète tout naturellement ces dernières, mais aussi les récentes acquisitions et les recherches en cours. Ce n'est pas le cas de l'Écomusée du fier monde. Il a effectué certaines acquisitions au fil des projets, mais ne se définit pas d'abord en fonction de sa collection, ou pour être plus précis, ne définit pas celle-ci

uniquement comme les objets qu'il possède. Il considère que l'ensemble de la culture et du patrimoine de son milieu fait partie de sa collection, incluant les groupes de la communauté et les enjeux qui marquent la société. Sans nier la pertinence de musées plus classiques qui présentent les trésors artistiques et patrimoniaux, l'Écomusée embrasse une vision élargie de la collection qui ouvre des horizons totalement différents. Le conservateur qui se questionne sur sa programmation d'exposition regarde à l'interne, dans ses réserves. Le directeur d'un écomusée regarde vers l'extérieur de son bâtiment, il cherche ses thèmes d'exposition dans la communauté. Il doit être à l'affût des préoccupations de son milieu.

Ce regard de l'Écomusée sur son milieu se manifeste, notamment, par un projet d'inventaire du patrimoine industriel du quartier qui a donné l'exposition *Paysages industriels en mutation*. Plusieurs des anciens bâtiments industriels du quartier Centre-Sud sont aujourd'hui occupés par des jeunes artistes peu fortunés et peu connus. Ce constat engendre l'exposition *Jeunes artistes du Centre-Sud* : une opportunité pour une vingtaine d'entre eux de présenter leur travail dans un musée. L'Écomusée développe d'ailleurs un volet artistique adapté à son mandat. L'exposition *Au parc La Fontaine* est un amalgame original de documents d'archives présentés par un historien et de sculptures réalisées par un artiste à partir de rebuts recueillis dans le « sous-sol » du parc à l'occasion de travaux municipaux : vieilles poupées, peignes, chaussures, porte-monnaie, etc. Plus récemment, *Bouleaux & Buildings* est une présentation artistique qui se veut une réflexion sur les rapport entre la nature et la culture et sur la fragilité de l'environnement.

L'Écomusée tente de répondre aux demandes du milieu. Un organisme venant en aide aux personnes sans domicile fixe (qu'on appelle au Québec « itinérants ») fête son 10e anniversaire, cela donne l'exposition *Les 10 ans de l'Itinéraire* (du nom de l'organisme). Une rue commerciale du quartier est devenue le *Village gai*, et on y retrouve de nombreux organismes et commerces liés à la communauté homosexuelle. Un de ces organismes, les Archives gaies du Québec (AGQ), possède une importante collection d'affiches liées au sida. Profitant du 20e anniversaire de l'identification du VIH, l'Écomusée présente l'exposition *Si le SIDA m'était conté*, en collaboration avec les AGQ. Ou encore, une exposition d'une photographe du quartier accompagnée de témoignages de couples homosexuels dans l'exposition *Scènes de vie conjugaie*.

L'Écomusée valorise aussi sa collection écomuséale par un programme de commémoration de certains lieux, personnages et événements importants,

mais parfois tombés dans l'oubli. Cela se traduit par des expositions, des soirées de commémoration et des visites guidées. Parmi les thèmes abordés, l'architecte Joseph Venne (1858-1925), un bâtisseur de Montréal méconnu, l'ancien stade De Lorimier, lieu de rassemblement pour tous les grands événements importants d'autrefois; l'homme de théâtre Jean Grimaldi, un pionnier du théâtre populaire authentiquement québécois; ou encore l'ancien joueur de hockey Émile Bouchard.

La pratique de l'Écomusée du fier monde en ce domaine démontre que lorsque l'institution est à l'écoute de son milieu, lorsqu'elle se montre ouverte à ce genre de projets, ceux-ci se multiplient. Les propositions sont nombreuses et c'est parfois le manque de moyens qui explique que certains projets échouent.

Cette volonté de considérer le quartier, sa mouvance et ses organismes communautaires comme constituant sa collection, amène l'Écomusée du fier monde à se doter de critères et d'une procédure de programmation qui identifient clairement cette priorité. La politique de collection en définit deux types : celle que l'Écomusée possède dans sa réserve et le quartier dans son ensemble.

4.3. Le musée et l'exposition comme outils d'éducation populaire

Nous avons déjà constaté que l'Écomusée du fier monde développe des méthodes et des outils pour permettre aux gens d'être des acteurs dans un projet de recherche et d'exposition. Un volet spécifique de ce type de projet s'est développé au cours des dix dernières années dans le domaine de l'alphabétisation. Ce projet démarre en 1999 par une expérimentation dont on disait que « notre objectif premier, dans ce projet, est de faire du musée une ressource utile en alphabétisation ».

Le résultat de cette expérimentation est un partenariat qui dure depuis dix ans, la réalisation de quatre expositions majeures et d'une publication, ainsi que la mise au point d'un guide de formation qui décrit la démarche.

L'idée de départ vient d'un programme lancé par l'Association des musées canadiens : *Lire le musée*. Le but de ce programme est d'amener des personnes peu scolarisées à apprivoiser le musée. L'Écomusée du fier monde obtient un appui financier de ce programme pour un projet dans lequel les analphabètes font leur propre exposition, dans l'esprit de *Exposer son histoire.*

L'Écomusée s'associe à un organisme en alphabétisation populaire du quartier, l'Atelier des lettres, pour réaliser le projet *ABC et travail*. Quatre personnes en processus d'alphabétisation se penchent donc sur leur passé. Bien qu'analphabètes et ayant parfois eu un parcours difficile, toutes ces personnes travaillent ou ont déjà travaillé. Encadrés par des formateurs, ils visitent l'Écomusée ainsi que d'autres institutions muséales. Ils examinent d'abord leurs propres sources : leurs souvenirs, leurs photos et leurs documents. Ils sont par la suite mis en contact avec des lieux de recherche reconnus et visitent la bibliothèque et le centre d'archives. Pour certains, c'est la première fois de leur vie qu'ils mettent les pieds dans une bibliothèque. Tous découvrent ce que sont des archives et peuvent admirer et travailler avec des documents du passé. Ils écrivent par la suite chacun une phrase qui apparaît dans l'exposition, signent de leur propre main leur section d'exposition, contribuent au montage. Puis, ils invitent leurs amis et leur famille au musée pour « leur » vernissage.

Jean-Paul témoigne :

> C'était la première fois que j'entrais dans un musée…Nous avons lancé des cartes d'invitation et 50 à 70 personnes sont venues voir l'exposition. J'ai été surpris, je ne pensais pas qu'il y aurait autant de monde. Le monde était satisfait et ont (sic) bien aimé ça. On a mangé des sandwichs, on a bu de la bière, je me sentais heureux. C'était la première fois que ça m'arrivait. Le projet a duré 6 mois, on s'est beaucoup promené, on est allé à la bibliothèque, c'était la première fois pour moi. Je ne pensais jamais que c'était pour m'arriver, j'ai trouvé ça merveilleux, on était en bonne compagnie. C'était comme une noce, tout le monde était dévoué… En dedans de moi, je me sentais content et fier…savoir lire et écrire c'est comme une mine d'or.

La lecture des témoignages des quatre participants pourrait faire en soi l'objet d'un autre article dans cette publication.

Le projet ne s'arrête pas là. L'Atelier des lettres et les quatre participants travaillent à une petite publication qui raconte leur histoire de travail et leur expérience dans le projet. Quelques mois après l'exposition, ils sont de retour à l'Écomusée pour le lancement de cette version écrite de *ABC et travail*. Comme dans tout lancement de livre, ils sont, en tant qu'auteurs, disponibles pour autographier leur ouvrage…

Le succès du projet incite les deux partenaires à continuer. Un nouveau thème de recherche est proposé par l'Atelier des lettres : *Jours de fête*. Ce choix est fait parce qu'il correspond davantage aux intérêts des participants et parce

qu'il est associé à des sentiments et à des souvenirs positifs. Le thème précédent du travail avait le désavantage de rappeler à ces analphabètes des expériences parfois difficiles et, dans certains cas, des échecs. Une autre petite équipe de participants se met au travail. Chacun se choisit un thème spécifique important pour lui : le temps des fêtes, le mariage, les randonnées à bicyclette, les activités récréatives de l'Atelier des lettres, le parc La Fontaine (un important parc du quartier). La démarche est semblable à celle de l'exposition précédente : chacun explore son histoire de vie et ses sources, découvre les lieux de recherche et rédige un texte (un peu plus long que celui du premier projet). Le vernissage est un vrai jour de fête. Lors de la Journée québécoise de l'alphabétisation, un événement est organisé sur les lieux de l'exposition. Chacun prend la parole en public et présente un objet exposé qui est important pour lui. Par exemple, l'un choisit un tournevis. Il décrit cet objet et parle de l'importance de savoir lire, outil indispensable à sa vie.

Par la suite, l'exposition *Histoires d'alphabétisation* est réalisée. Elle marque le 20e anniversaire de l'Atelier des lettres. C'est une façon de commémorer la fondation et aussi de parler de l'importance du mouvement d'alphabétisation populaire et de son lien avec les luttes sociales. Les participants fouillent dans les archives de l'organisme. Ils retracent les fondateurs et les anciens du groupe et les interviewent. Le résultat est encore une fois mis en exposition à l'Écomusée. Les analphabètes font également vivre l'exposition au-delà du vernissage. Ils en deviennent les animateurs et invitent d'autres groupes d'alphabétisation et d'éducation populaire; l'idée de ce type d'expositions se répand dans le milieu.

L'Écomusée et l'Atelier se donnent un nouvel objectif : élargir ce type de projet à d'autres organismes en alphabétisation. Pour y arriver, un guide est publié, ayant pour objectif de « former des formateurs » dans les groupes. Ce guide, *Bienvenue dans notre musée*, retrace l'histoire de la collaboration entre les partenaires et raconte les étapes d'un projet, en y juxtaposant des conseils, trucs et outils pour en assurer le succès. Le titre de l'ouvrage provient d'une suggestion d'un des analphabètes. L'utilisation de l'expression *notre musée* montre bien le processus d'appropriation que le projet a permis. Le guide est distribué dans le réseau des organismes en alphabétisation.

Cela permet, en 2007, de rassembler trois organismes en alphabétisation et de recevoir plus d'une quarantaine de participants. Le projet dépasse les frontières du quartier. Le thème retenu est *Citoyen à part entière*. À partir de son histoire personnelle et d'activités de réflexion sur le thème, chacun exprime ce que signifie pour lui la citoyenneté. Une place plus grande est lais-

sée à l'expression de la créativité et chacun propose ses mots, photos, poèmes et dessins. La forme de l'exposition éclate et reflète davantage la personnalité de chacun des individus.

Cette décennie a montré de façon on ne peut plus concrète comment le musée peut être une ressource utile en alphabétisation. Nous sommes passés d'une situation dans laquelle les analphabètes ne connaissaient pas le musée à une appropriation du bâtiment, des espaces et du processus de l'exposition. Nous sommes aussi passés de projets dans lesquels l'exposition était une activité qui s'ajoutait au programme d'apprentissage de la lecture et de l'écriture à une démarche intégrant le projet d'exposition au processus même d'alphabétisation.

Nous pouvons aussi identifier ce que de tels projets apportent aux analphabètes. Ils acquièrent :

– Des savoirs : ils découvrent des institutions comme le musée ou la bibliothèque, apprennent ce que sont des sources et enrichissent leur bagage de connaissances factuelles sur différents sujets. Ils arrivent à faire des liens entre leur vie et ce qu'on appelle l'Histoire. Ils suivent une formation et effectuent de la recherche.
– Des savoir-faire : ils s'initient au processus d'un projet, apprennent à communiquer, développent leur capacité de synthèse, d'expression et de travail en équipe. Ils apprennent les étapes d'une exposition.
– Des savoir-être : ils développent leur confiance en eux, leur fierté, leur estime de soi. Symboliquement, leur culture obtient une reconnaissance puisqu'ils exposent dans un musée.

Parallèlement à ce volet alphabétisation, d'autres projets du même genre se mettent en place. Actuellement, l'Écomusée travaille avec l'organisme LOVE, *un monde sans violence.* Cet organisme intervient auprès des jeunes victimes ou témoins de la violence dans les quartiers montréalais : on sensibilise les jeunes au phénomène, on les aide à trouver des solutions à la violence et à s'exprimer sur le sujet au moyen de la photographie, de la vidéo et des nouvelles technologies de communication. LOVE organise donc également des ateliers de formation sur ces moyens de diffusion. Notre projet avec LOVE consiste à ajouter un volet de réflexion sur le milieu de vie par des visites guidées du quartier organisées par l'Écomusée, puis à travailler ensemble à une exposition pour présenter le résultat de la démarche. L'exposition est prévue en mars 2009.

Il n'y a pas de recette simple et applicable à tous les cas dans des projets de ce genre. On peut toutefois tenter d'identifier des facteurs de succès. Sans prétendre être exhaustif, on peut noter certaines constantes :

– Choisir un thème près des préoccupations des participants et dans lequel ils ont une certaine expertise ou expérience.
– Mettre en valeur les gens comme source : à la fois ce qu'ils sont et ce qu'ils possèdent.
– Mettre les participants en contact avec des sources plus classiques, ce qui leur permet de mettre en contexte leur vécu.
– S'appuyer sur la gestion de l'exposition pour garder le cap vers un objectif commun. L'exposition est un projet concret, limité dans le temps, dans l'espace et dans sa thématique qui favorise l'unité du groupe.
– Solliciter divers types d'expertises des participants. L'exposition nécessite cette diversité, ce qui fait que tous peuvent y contribuer.
– Mettre en place un encadrement professionnel des participants pour s'assurer d'une certaine rigueur et d'une qualité de présentation. Il est essentiel qu'ils ne soient pas déçus du résultat. Par exemple, un graphiste est souvent mandaté pour mettre en page les textes. Il est invité à rencontrer les participants, explique son travail et amène des propositions qui sont discutés en groupe. Les analphabètes ne sentent pas le projet leur échapper, et le résultat est de qualité muséale.
– Profiter de l'inauguration comme un moment public important lors duquel les participants prennent la parole.
– Ne pas oublier que les participants sont les meilleures personnes pour faire vivre l'exposition et l'animer.

Dans ce type de projet, on retrouve aussi une constante : l'Écomusée du fier monde s'associe à un partenaire communautaire solide. L'Écomusée ne fait pas d'alphabétisation, ni de travail social auprès de jeunes victimes de violence, il ne met pas sur pied des coopératives d'habitation et il n'intervient pas auprès des itinérants. Il ne dédouble pas ce qui existe déjà. Il travaille avec des experts du milieu et apporte comme contribution son expertise spécifique liée à la recherche et au processus d'une exposition. Il s'ajoute, avec ses moyens de musée, à une constellation d'organismes communautaires locaux.

4.4. L'ancrage dans la communauté et la contribution au développement local

Bien que se définissant comme musée de l'histoire industrielle et ouvrière de Montréal, l'Écomusée du fier monde reste bien ancré dans son territoire : le quartier Centre-Sud. Son énoncé de mission mentionne la volonté de contribuer au développement local. Cela se concrétise de diverses façons.

D'une part, l'Écomusée participe à des regroupements locaux comme les Voies culturelles des faubourgs, qui rassemble les organismes culturels du quartier. Il participe à des consultations ou des tables de concertation sur l'aménagement urbain, la toponymie ou certains projets de développement urbain. Il intervient parfois sur des questions patrimoniales, par exemple, lors d'un réaménagement routier qui menace une ancienne station de pompage datant du 19e siècle. Il a développé un programme de commémoration de divers événements, bâtiments ou personnages importants de l'histoire locale. Il est également partenaire d'un festival artistique sur une rue commerciale locale.

Il présente aussi des expositions visant spécifiquement le développement local avec des partenaires. À cet égard, au moment où l'État réduisait les subventions aux programmes permettant de créer des logements sociaux, divers organismes œuvrant dans le domaine ont proposé de faire une exposition de photos présentant ce qu'est un logement social et ce que cela signifie pour les gens qui y vivent. L'exposition *le Centre-Sud, des gens et des maisons* était à la fois une manifestation artistique (présentation de photographes professionnels), une série de témoignages de résidents et une présentation d'informations factuelles (statistiques, histoire des coopératives) dont l'objectif était ultimement de faire du logement social un enjeu afin d'influencer les décideurs et les politiques en préparation.

Autre exemple, en 2003, les autorités municipales mettent sur pied un programme de revitalisation urbaine intégrée pour le quartier. Un comité est mis sur pied visant à développer et mettre en marche des initiatives pour améliorer les conditions de vie des résidents. Les éléments clés pour y arriver incluent la valorisation de la culture et le développement d'un sentiment d'appartenance. Une meilleure connaissance de l'histoire et du patrimoine est essentielle à cette démarche, ce qui rejoint l'hypothèse défendue par l'Écomusée du fier monde depuis sa création. Ce dernier est mandaté pour réaliser une série de publications sur le patrimoine local. La première, en 2005, porte sur le pont Jacques-Cartier, symbole du patrimoine industriel. La suivante, en 2007, aborde les parcs, squares et lieux de divertissement. D'autres sont en préparation qui traiteront de la vie commerciale et du patrimoine résidentiel.

Dans le même ordre d'idée, l'Écomusée du fier monde travaille actuellement à un projet d'exposition sur le développement durable en milieu urbain : *Habiter une ville durable*. Cette exposition s'inscrit dans une démarche citoyenne réunissant divers partenaires locaux : groupes communautaires, grou-

pes écologistes, corporation de développement économique et communautaire, caisse populaire, municipalités, commission scolaire. Cette démarche, les Rendez-vous du développement durable (RVDD), est en cours depuis quelques mois et culminera par une rencontre des intervenants au printemps 2010.

L'Écomusée prépare une exposition portant sur trois thèmes : se loger, se déplacer et consommer, dans un parcours en trois étapes :

– Constater le présent, afin de présenter des informations factuelles sur le sujet.
– Se donner des outils, afin de montrer des exemples stimulants de ce qui se fait de mieux en développement durable ici et ailleurs.
– Rêver le possible, afin de permettre aux citoyens de partager leur vision, mais aussi de s'engager dans des changements de comportements individuels et collectifs.

L'exposition sera présentée à l'Écomusée et deviendra par la suite itinérante dans le cadre d'un processus d'animation et de consultation auprès des citoyens et des organismes du quartier. Elle sera ensuite présentée à nouveau à l'Écomusée dans une version enrichie, faisant état du résultat de la démarche de consultation, au moment d'un grande rencontre des RVDD. Cette exposition sera donc un outil qui contribuera à mettre au point un plan local de développement durable qui tient compte des préoccupations des citoyens.

Les projets décrits précédemment sont les exemples les plus intéressants de l'Écomusée du fier monde dans le domaine du capital social. Il ne faut cependant pas croire que toute la pratique de l'Écomusée est de cette nature. Il réalise aussi des projets plus classiques, avec des historiens, ou des artistes. Il possède une petite collection qu'il gère à la façon d'un musée conventionnel. Il met en place des opérations de marketing et tente de rejoindre divers publics : des gens qui fréquentent les autres musées, les Montréalais, les touristes. Il s'associe à des commanditaires pour augmenter son financement. L'Écomusée siège au conseil d'administration de la Société des directeurs des musées montréalais et de l'Association des musées canadiens. Il est original mais n'est donc pas un marginal dans le monde des musées. Il est d'ailleurs reconnu pour le professionnalisme de ses présentations (malgré des budgets limités), la qualité de ses recherches et a gagné des prix d'excellence.

La muséologie n'est pas un univers en noir et blanc avec les musées classiques d'un côté et les nouveaux musées de l'autre. Chaque institution, même

celle davantage centrée sur ses collections, fait parfois des incursions du côté de la nouvelle muséologie. L'espace nous manque pour donner des exemples, nombreux, un peu partout au Québec, de musées qui contribuent au capital social. La réalité actuelle est que rares sont les musées qui ne jouent pas un rôle dans leur communauté.

C'est une preuve que les idées de la nouvelle muséologie ont pris une place importante au Québec. Le développement de plusieurs institutions s'est d'ailleurs concrétisé dans les années 1970 et 1980. Sans se définir comme des écomusées ou des nouveaux musées, elles ont intégré plusieurs des préoccupations de la nouvelle muséologie. Démocratisation de la culture, éducation et rôle du musée dans sa communauté côtoient conservation, recherche et impératifs liés à l'industrie culturelle.

Il reste que l'Écomusée du fier monde est souvent cité en exemple quand il est question de la nouvelle muséologie au Québec. Comme nous l'avons vu, cela s'explique :

– Par ses origines dans le mouvement communautaire et le quartier qui l'a vu naître.
– Par le fait qu'il n'a pas été créé autour d'une collection d'objets.
– Par le fait que certaines personnes sont associées au projet depuis le tout début.

Au-delà de la tradition, certaines balises légales et administratives permettent d'encadrer la poursuite de ce travail :

– Le fait de porter le nom d'Écomusée est en soi significatif et une affirmation de la volonté de travailler selon une certaine philosophie.
– Le mot fierté apparaît dans la dénomination de l'Écomusée.
– Dans la charte de l'organisme, on retrouve les expressions « sentiment d'appartenance », « participation », « contribution à la qualité du milieu de vie ».
– On retrouve dans l'énoncé de mission des notions telles que « éducation populaire », « action collective », « développement local », « collaboration avec les partenaires locaux ».
– La politique de collection adoptée par le conseil d'administration définit les collections comme étant constituées tant du patrimoine matériel et immatériel du quartier que des objets en réserve.
– Les critères de programmation adoptés par le conseil reconnaissent que c'est sur cette vision ouverte au milieu que doit s'appuyer la programmation des expositions.

Les origines, le milieu, la pratique, la tradition et le cadre légal de l'Écomusée en font un cas intéressant quand on parle de contribution au capital social. L'ouverture du milieu muséal québécois et de l'État qui reconnaissent la valeur et la qualité de ce travail en facilite la poursuite. Il ne faut cependant pas minimiser l'engagement de l'équipe de l'Écomusée : les gens qui y travaillent comme salariés ou sur des projets et les bénévoles du conseil d'administration qui appuient les activités et veillent sur la mission. Sans ces gens qui partagent cette vision du musée, les grands principes restent des mots qui ne s'inscrivent pas dans la réalité.

5. BIBLIOGRAPHIE

DE VARINE, H. (1978) « L'écomusée », Gazette, vol. 11, n. 2, pp. 29-40.

RIVIÈRE, G.H. (1985) « Définition évolutive de l'écomusée », *Museum*, n. 148, pp. 182-183.

Museos en León y el Museo de León como referencia al servicio de un territorio

Luis Grau Lobo

Museo de León[1]

Con ocasión de una cita museológica en 1997 (Grau, 1998; puede verse también Alonso y Grau, 1995)[2] tuvimos ocasión de pergeñar un apretado panorama de los museos leoneses, retratado entonces como emergente y, en ocasiones, más virtual que real. Ha pasado una década y parece que hayan transcurrido varias, pues el que entonces se manifestaba como un ámbito nutrido de proyectos sin concretar, de olvidos y novedades arbitrarios, ha pasado a ser un caso paradigmático de cómo ha evolucionado la estructura museística del país. Para bien y para mal.

Conviene, por tanto, antes de pasar a desgranar qué cosa es y puede ser hoy día un museo provincial en el nuevo contexto museístico del país, a propósito de este caso concreto, y qué papel ha de jugar en ese nuevo y tan diferente escenario, detenerse a sopesar éste, siquiera de manera sumaria, para imbricar su propuesta en un territorio y frente a unos agentes y pacientes que distan mucho de aquellos en los que se concibió como tal museo y desarrolló la mayor parte de su longeva existencia.

La categórica variación de estas condiciones de contexto deriva, lógicamente, del gran cambio que se ha producido en el panorama del aprecio patrimonial y de su manipulación (entiéndase aquí *sensu stricto*) por parte de agentes cada vez más numerosos y variopintos. Si el ICOM estima que más

---

[1] Museo de León. museo.leon@jcyl.es o graloblu@jcyl.es

[2] Antes, una colección de fascículos aparecidos con la prensa local había dado cuenta de la situación (VV.AA., 1993); mientras algunos de ellos han salido adelante ampliando sus estructuras y perfil (museos de Cacabelos, Sabero, Astorga, Etnográfico de la Diputación), otros han corrido triste suerte o, simplemente, esperan y desesperan en la misma situación quince años después (los de Villafranca del Bierzo, Lorenzana, Prioro, La Ercina, Sahagún o San Miguel de Escalada).

del 90% de los museos se han creado en este último medio siglo, y si consideramos que en España podemos apretar ese lapso temporal y multiplicar la cifra de museos[3], resulta obvio que no podemos juzgar a los más antiguos de nuestros museos con los parámetros de antaño. No es lugar éste para insistir, de todos modos, sobre la conocida inflación del concepto de patrimonio cultural (sus «nuevas fronteras» han recalado ya en lo inmaterial y cualquier escenario de memoria compartida deriva ya en un dilema de conservación[4]), un acrecentamiento común por otra parte a las épocas históricas en crisis ideológicas e identitarias. Ni tampoco sobre la contaminación de los parámetros museísticos respecto a otras instalaciones dedicadas al *entertainment*, que hacen de esta institución un banco de pruebas de cuantas operaciones se realizan afanosamente en el marco de sus nuevas funciones sociales y económicas. Ténganse en cuenta ambos procesos como el caldo de cultivo de lo que diremos.

1. LEÓN, 1997-2007: LA *DÉCADA PRODIGIOSA* Y SUS DOLENCIAS

En apenas diez años, León ha pasado, como muchos otros territorios del país, de tener un museo de provincias, a ser una provincia de museos. En 1997 precisamente se abría el primer museo de esa nueva generación de centros culturales que, desde los ochenta y noventa, colman España y que, en León, una provincia de gran extensión territorial e histórica, pero escasos y menguantes recursos humanos y económicos, comenzaba entonces con cierto retraso, un retraso que, al menos en el terreno de los museos, iba a dejarse atrás con inopinada celeridad.

Se trataba, entonces, del Museo del Bierzo, ubicado en Ponferrada, capital tácita de la única comarca reconocida como tal en el ámbito castellano y leonés, y, por tanto, un museo con clara vocación territorial y de refrendo identitario. Aunque este Museo contó con voces discrepantes en la propia comarca, pues de alguna manera Ponferrada se arrogaba la capitalidad desde

---

[3] Aunque no poseemos cifras exactas, la *Estadística de Museos* del Ministerio de Cultura proporciona datos (no completos ni definitivos, por supuesto) asombrosos en relación con esa *museificación* del tratamiento patrimonial y cultural.

[4] Léase en estos días de octubre de 2008 la polémica sobre el derribo de la cárcel de Carabanchel o cualquier caso de arqueología industrial, en un proceso que afecta a cuantos bienes abandonan el circuito económico secundario para buscar una oportunidad de ingreso en el terciario.

un Ayuntamiento, ya que la iniciativa no partía ni del Consejo Comarcal ni de una entidad territorial igual o mayor que la comarca, y, por contra, tampoco faltaron las voces (a veces malsonantes) que reivindicaban un traslado imperioso e irreflexivo de ciertas obras ubicadas en la capital de la provincia; un decidido apoyo del museo provincial y un acertado planteamiento de partida hicieron que, a la postre, este museo se insertara con naturalidad en el apretado panorama que tratamos, aunque su devenir ulterior le haya reservado un papel menor del esperado en la activa museística local. En efecto, en la misma ciudad de Ponferrada, encrucijada electoral de la política local, han venido al mundo otros proyectos museísticos recientes: el Museo del ferrocarril de la Minero Siderúrgica de Ponferrada (MSP), estación ferroviaria dotada de excelente maquinaria, en 1999; y el Museo de la Radio, en 2003, fruto del establecimiento de la colección de aparatos y grabaciones históricas del locutor berciano Luis del Olmo. Aparte, la habilitación anunciada de un museo del Castillo, cuya rehabilitación a gran escala, después de un siglo de desmantelamiento sistemático, ha deparado numerosos hallazgos arqueológicos y es acicate de renovadas visitas en el monumento más afamado de la localidad, la segunda en importancia en la provincia.

En su estela, muchos otros museos renovaron sus apuestas localistas en pos de un perfil más homologable y *à la page*. Así, el Museo Municipal Bierzo Alto de Bembibre transformó sus estructuras (2002 y 2007) en un intento por competir con el ponferradino. O el Arqueológico de Cacabelos, que definía su personalidad (2008) según el mismo esquema, aunque con un sesgo más acusado hacia la arqueología de sus dos yacimientos de referencia, Castroventosa y La Edrada (Díaz, 2008). Mientras, museos como el de Castrocalbón pasaban (2007) de la indigente presentación de un fenómeno setentero y televisivo franquista como fue Misión Rescate, a una digna instalación acorde con los parámetros establecidos por los casos mencionados y por mencionar (VV.AA., 2007). Finalmente, aunque no agotemos, por razones de espacio, la nómina de los museos de pequeño tamaño en la provincia –un fenómeno universal de imposible mensuración aún– el Museo del Castillo de Valencia de don Juan, también municipal, complementa la visita de este monumento de primera línea entre las fortificaciones históricas de la zona, con, de nuevo, un generoso aporte del Museo provincial, desde este verano de 2008.

Uno de estos ejemplos motores o patrón en que se miran estos casos nació en uno de los ayuntamientos más activos desde hace más de veinte años en la conservación del patrimonio local. Nos referimos al de Astorga, cuya política de investigación y preservación del rico venero arqueológico de

su subsuelo (recordemos, la *Asturica Augusta*, capital del *conventus iuridicus* asturicense) ha devenido ejemplar en la provincia, dio maduro fruto en el año 2002 con la apertura de su Museo Romano (Sevillano y Vidal, 2002) en el edificio de la ergástula, criptopórtico romano conservado en las inmediaciones de su Plaza Mayor, antiguo foro de la *urbs magnífica* que alabara Plinio. La activa política de depósitos del Museo Provincial de nuevo (más del 90% de los bienes expuestos en él) y una apropiada imbricación con una *ruta romana* en alza, cuya musealización de los sótanos arqueológicos conservados se remata en estos días[5], han hecho de este Museo una atinada elección monográfica frente al habitual recurso a cierta etnografía folclórica o a los batiburrillos de otras opciones añejas. Actualmente Astorga prosigue esta línea con la reciente adquisición y la modernización en marcha del Museo del Chocolate (colección de José Luis López) y de la Casa de los Panero, refrendo literario de la activa Escuela de Astorga, complemento, además, de su ya señalada oferta patrimonial (que, recordemos, cuenta con el Palacio episcopal obra de Gaudí, además de sus murallas, catedral, y enclaves jacobeos, entre otros).

En otro orden de cosas, capítulo aparte merece la emergencia del museo regional de arte contemporáneo, bautizado como MUSAC, abierto al público en abril de 2005 con un programa intelectual claro: ser un museo del presente (VV.AA., 2004: 9-12)[6], escaparate privilegiado de cuantas acciones artísticas remiten a una visión crítica de la estricta contemporaneidad y lejos de las disquisiciones históricas o de la exhibición clásica de una colección permanente que ni tenía ni era posible lograr en aquel momento. Aunque después esa colección sí se haya formado, a raíz de las adquisiciones realizadas en el último lustro, la existencia de un fondo permanente, muy defendida y justificada por sus propios gestores incluso con auditorías internas, no ha propiciado un montaje durable de referencia con el que las muestras temporales dialoguen, sino que son éstas, con su alta variabilidad y diversa categoría las que pautan el devenir de esta gran galería expositiva. Un museo del puro presente que, elaborado según parámetros conocidos para los centros de

[5] Sótanos que consiguen dar un repaso a una ciudad romana de provincias: *Aedes* imperial o aula dedicada a Augusto en un lado del foro, recinto termal, cloacas, fosos del recinto defensivo legionario y *domus* del mosaico órfico; que se complementan con visitas extramuros y en los alrededores a castros y explotaciones mineras.

[6] Seleccionamos únicamente uno de los numerosos textos emitidos por el museo, en su corta pero prolífica vida, en los que se afirma ese precepto, que ya antes de su apertura se anunciaba como ideario. Ver su web: www.musac.org

arte contemporáneo del país[7], cuenta con una presencia apabullante en medios de comunicación propios y ajenos, con un despliegue publicitario sin precedentes para una institución cultural de la región, y con una proyección que, si bien no se cuestiona, depende sobremanera de la espléndida largueza presupuestaria que le ha amparado estos años frente a la cicatera y menguante aportación al resto de los museos de su entorno provincial y regional por parte de la administración autonómica[8]. Entre sus facetas más positivas, no obstante, se encuentra la dedicación pedagógica de su nutrida plantilla y su intento por hacer del arte más actual una actividad inserta en los hábitos de los escolares y grupos locales (los foráneos vienen atraídos por otros estímulos). Así, el MUSAC ha logrado un público fiel y numeroso que, pese a estar dibujado en un perfil de acusado sesgo (grupos perfilados en una cierta forma de «movida cultural», escolares y turismo de circuito…), pretende sortear esas limitaciones con programas y promociones varios. El logro de este propósito podrá evaluarse en la medida de su supervivencia cuando las vacas flacas le afecten por igual, aunque su incidencia debe siempre juzgarse como una entidad de ámbito regional bien marcada por el coste y repercusión internacional de sus actuaciones[9].

El año 2006 alumbró la poco esperada y esperanzadora apertura del Museo Sierra-Pambley (Gamoneda, 2006), institución privada de la Fundación epónima (cuya financiación de entrada fue muy participada por las ad-

---

[7] Una versión combinada de los efectos IVAM y Guggenheim, esto es, una inversión política multimillonaria en arte moderno combinada con una operación urbanística avalada por un inmueble de postín firmado por algunos de los arquitectos más nombrados del ramo (Tuñón y Mansilla en VV.AA., 2004).

[8] Administración que, como tampoco es excepción en otros lares, hace dejación de sus competencias y programas, delegándolos en una entidad independiente, la Fundación Siglo que trabaja como una consejería paralela, dispendiosa y arbitraria en ocasiones.

[9] En el proyecto de presupuestos de la Comunidad Autónoma para 2009 se anuncia una inversión de 5,2 millones de euros para el *MUSAC* a través de la Fundación Siglo (4,7 en gestión, 0,5 para adquisición de obras y equipamiento), mientras que el conjunto de los museos, archivos y bibliotecas de la región recibirán 690.000 euros para gestión y un millón para promoción, directamente desde la Consejería. El Museo de la Minería *de Sabero* obtiene, por su parte, cerca de 4 millones de euros para finalizar su puesta en marcha, mientras que, a través de la Fundación Siglo está provisto de 700.000 para su gestión anual. Por otra parte, y para confirmar esta inclinación hacia «proyectos estrella», con casi 22 millones de euros para el *Museo de la Evolución Humana* con sede en Burgos se ocupan uno de cada cinco euros del presupuesto de la Consejería y Turismo en un centro que será también gestionado desde esa Fundación cuando abra sus puertas (Fuente: *El Mundo de León*, 16 de octubre de 2008, pp. 7 y 15).

ministraciones) que ha puesto a disposición del público una vivienda habilitada en 1848 por el representante de una de las familias principales de León del siglo XIX, convertida en museo de sí misma. Este espacio rellena un vacío de la museística leonesa, el destinado a las artes y la sociedad de esa centuria, aunque lo haga en el contexto, por otra parte muy habitual y propio, de una casa-museo, un espacio doméstico congelado y consagrado a la memoria de un tiempo y una personalidad que representa como ningún otro la excepcionalidad de este ámbito del conocimiento.

Por su parte, la iniciativa privada también cabe subrayarla en el caso de La Casona de la Fundación Carriegos o Casa de los Pérez, una inopinada y última incorporación a este esquema de casas museos tan poco proclive en tierras leonesas *a priori*. Nacida de la voluntad de una empresa constructora y de su fundación socio-cultural, se trata de un inmueble de los años 20 y 30 del siglo pasado, con el interés añadido de haber formado parte de un taller artesanal e industrial, hoy desaparecido, de amplia trayectoria y proyección social (Traseira, 2007). Su ulterior consagración a actividades expositivas (tanto del premio pictórico que organiza anualmente, el más dotado de la provincia, como otras monográficas de artistas locales) y a Aula literaria permanente dedicada al escritor Victoriano Crémer confirman la pujanza de un fenómeno de difícil sostenibilidad económica y social en los términos de coyunturas desfavorables venideras.

Ha sido el Museo Etnográfico Provincial, abierto el pasado 20 de febrero de 2008, una de las apuestas más arriesgadas y originales de cuantas han tenido lugar en estos cercanos años, tanto por su planteamiento como por la inusual decisión de ubicarlo fuera de la capital provincial, en el convento de San Agustín (siglo XVI) de la localidad de Mansilla de las Mulas, en pleno camino de Santiago, a una docena de kilómetros de la ciudad de León. Con un planteamiento clásico de museo de artes populares o tradicionales pero con variantes destacadas en su conformación discursiva y museográfica, este Museo ha recibido en estos meses cerca de treinta mil visitas (según cifras redondas manifestadas en la prensa por sus responsables)[10] registran-

[10] Con cerca de 3.500 piezas y unos 3.000 m2 de exposición, en su presentación este Museo se caracterizó como sigue: «Las colecciones etnográficas junto al montaje que se diseñe deben ser capaces de trasmitir a los visitantes la experiencia histórica y los elementos definidores de las culturas que representan esos contenidos. El Museo debe ser un lugar de reflexión crítica sobre la sociedad que nos precedió, pero también lugar de aprendizaje y de disfrute, un referente de una identidad real de lo leonés. *Ello permitirá una apropiación patrimonial crítica e histórica de nuestra propia cultura*» (la letra destacada es suya).

do un impacto social y ciudadano vinculado sobremanera a las gentes de la propia comarca y provincia, por lo que cabe hablar de oportunidad de un proyecto por otra parte longevo, ya que los primeros intentos por disponer de un museo de este tipo se rastrean hace casi un siglo, mientras que su vida museística, precaria y en gran medida «de baratillo», tiene más de medio, pero eso sí, con una excelente colección que avala y explica su éxito incipiente (Celis, 2009).

Y para cerrar esta *Edad de Oro* nada mejor que otro «gran proyecto» autonómico: el Museo Regional de la Minería y la Siderurgia en Sabero, inaugurado el 2 de julio de 2008, ha sufrido una génesis tortuosa, con episodios de auténtico disparate y un final aún no conclusivo, solucionados a golpe de talonario en los últimos quince años. Nacido al calor de una modestísima y digna sala descriptiva sobre la vocación de esta comarca minera, la reconversión y cierre, en 1991, de las actividades industriales, provocaron la alimentación de una expectativa de salida en el ámbito de los ecomuseos o, al menos, de la habilitación de su amplio y original patrimonio industrial para disfrute público de propios y extraños. Sin embargo, un proyecto mal programado desde el inicio, pese a los consejos técnicos, actuaciones inexplicables como la espantada de la empresa minera sin mayores compromisos, la pérdida, deterioro o simple expolio del material mueble e inmueble, la ejecución de arquitecturas espurias e inútiles sin programa funcional alguno y la confluencia de dos consejerías no muy coordinadas, ha provocado la reducción –momentánea aseguran– del proyecto a la ocupación de la lonja de laminación, la ferrería de San Blas, único Bien de Interés Cultural de la zona (Balboa, 2006), con una instalación temática dedicada al mundo siderúrgico-minero que, eso sí, cuenta con uno de los presupuestos más holgados de la región para actividades de promoción.

Por fin, quizás un síntoma de que la tendencia empieza a declinar, el Museo Valdornense o de las tierras bañezanas, se anunciaba hasta hace semanas como la próxima incorporación prevista a este elenco, pero sufre en estos días, 2008, la falta de acuerdo entre la familia donante de la colección de indumentaria y joyería etnográficas y las autoridades municipales, que amparan financieramente su instalación en un edificio de la localidad de La Bañeza, por causa de un asunto relacionado con el futuro laboral de un pariente de la propietaria. Todo un síntoma, tal vez. Quizás incluso también lo sea uno de los proyectos estrella de la museística provincial, uno de los pocos (con el Museo de León) que protagoniza el Estado: el Museo Nacional de la Energía, ubicado en las instalaciones de la MSP ponferradina, que también en estos momentos proyectuales, pleitea con el ayuntamiento (bien que de

otro signo político, claro está) por un quítame allá una promoción de viviendas de en medio[11].

De este sumario pero revelador horizonte de acusada magmática museística pueden extraerse algunas conclusiones analíticas, que pasamos a relacionar.

Entre las positivas:

– La propia efervescencia como factor positivo en sí mismo, revela un interés, desusado en anteriores etapas, por el fenómeno museístico y la museificación (entendida éste en su vertiente también positiva, la de puesta a buen recaudo del patrimonio común), lo cual es ocasión para que las políticas culturales de las administraciones y, como vimos, algún particular, entiendan que el museo, además de gestionar un legado cultural, es un agente imprescindible, no sólo de dinamización social y cultural, sino también de desarrollo turístico y económico de un territorio. Más tarde veremos los contras de ésta de por sí interesante vuelta de tuerca.
– La implantación del fenómeno museístico en el tejido social, su presencia en los hábitos de ocio de la población y la identificación creciente de ésta, en ocasiones, con el proyecto museístico de su entorno. En definitiva, la consabida encarnación de los fenómenos de gestación identitaria, con todos sus corolarios, no todos positivos, en el terreno de un museo, escenario privilegiado de la puesta de largo de los relatos asociados a tales procesos y de la verbalización imaginera de los mismos, desarrollos de la idea de museo que, en nuestros días, tienen especial incidencia habida cuenta de los procesos de resistencia a la globalización cultural y de legitimación de nuevas demarcaciones administrativas y políticas necesitadas de un marco ideológico histórico, de raigones culturales cuyos esquejes se plantan en las salas de los museos locales y territoriales. Al mismo tiempo, y este sí es un apartado plenamente positivo, casi sin sombras, destaca la integración del museo en los hábitos culturales de la población, en la normalidad del ocio ciudadano y, más allá aún, en el aprecio social (incluso aunque esa valoración sea efectuada desde fuera, como no usuario del museo, el museo es una institución no cuestionada casi nunca como infraestructura pública).

[11] Noticias de la prensa local del día 24 de octubre afirman que el Ministerio de Industria se replanteara su ubicación si el municipio persiste en construir en solares aledaños.

– La confianza otorgada al museo para la difusión de estos mensajes, como único *media* cuya credibilidad sigue intacta en tiempos de descrédito de la mayoría de ellos, hace que el museo siga cumpliendo el papel de *sancta sanctorum* del Saber y de la Verdad, ofreciendo pocos resquicios para la incertidumbre y menos aún para la desconfianza, de forma que su visita se convierte en un acto de fe y provoca una comunión, dignos ambos de un templo, una imagen de nuevo asociada a la del museo, superados al parecer los tiempos de la crítica ontológica llevada a cabo por los movimientos de vanguardia artística e intelectual de los años 60 y 70. Se critica a un museo, pero no a la idea de *museo* en sí. ¿Ha funcionado, en este sentido, la renovación propugnada en aquellos momentos por la *Nueva Museología* o se trata tan sólo de un espejismo asociado al anhelo de anclajes culturales e identitarios?

Y, por fin, en el saldo del debe:

– El desequilibrio de las propuestas, tanto presupuestario como territorial y de recursos. Frente a los grandes museos de ámbito regional, que no sufren esta tesitura, los medianos (como el provincial) y, sobre todo, los pequeños museos, apenas sobreviven con una palmaria escasez de medios humanos (plantillas raquíticas o jibarizadas, que en la mayoría de los casos se reducen a un técnico o persona para todo), ridículos presupuestos, con una tendencia a la zozobra y la mendicidad dignas de peor causa, y una promoción turística y pública en general marcada por su carácter exógeno e incluso peregrino. Todos podremos coincidir en que es más sencillo tener un museo que mantenerlo, que es un acto de responsabilidad no fundar uno que no se está dispuesto a sostener después como merece, pero supone más sorpresa aún encontrar un panorama tan asistemático, tan poco estructurado y organizado como es el de museos que pilotan la abundancia y otros que derivan en un mar de indigencia y agravios comparativos.
– El despilfarro, en ocasiones por falta de programación o proyecto previo, en otras por aumento de partidas no llamadas a ofrecer servicios demandados por la sociedad, sino decisiones políticas de justificación externa a los propios museos, se manifiesta, contrariamente a lo argumentado en el punto anterior, como una tónica de la fundación de nuevos centros, en el proceso de conformación, sin reservar energía presupuestaria, sin economizar, vaya, para el futuro. Resulta habitual enfrentarse con inversiones millonarias de partida que se esfuman después de cortar la cinta de la inauguración. Resulta frecuente también encontrarse con defectos de planificación solventados a golpe de talonario.

– Descoordinación o aislamiento de las propuestas y de los centros. Distintas administraciones, distintos particulares, diferentes museos, que no sistematizan sus acciones conjuntas ni antes ni durante ni después del proceso de formación, a falta de órganos donde gobernarse en común o, al menos, donde optimizar sus menguados recursos. La disponibilidad de redes o sistemas de museos, la posibilidad de armar estructuras de enlace y organización deviene una imprescindible necesidad, como hemos descrito en otros trabajos (Grau, 2007c).
– El intervencionismo y negación del papel del museo como gestor o decisor de sus propias actuaciones, de manera que las decisiones que les afectan se toman en órganos externos y, a menudo, según criterios o fines ajenos, cuando no contrarios. Se produce la paradoja de que cada vez hay más museos y cada vez éstos tienen un menor papel en la gestión de los recursos patrimoniales, ajenos y propios. Exposiciones temporales que nacen y crecen fuera y recurren a los espacios consagrados del museo o a sus fondos como a un invernadero de flores exóticas o cultivadas, fundaciones y servicios de museos que en poco o en nada consideran al museo como una entidad capaz de generar sus propios activos y de encauzarlos, profesionales de sectores afines o confluyentes que ocupan parcelas antaño reservadas a las voluntades técnicas y deontológicas del museo… En fin, un papel del museo cada vez más limitado y acorde con la escasa y decreciente presencia presupuestaria que tiene (pues es ahí donde se hace la política finalmente).
– La dependencia acusada en algunos grandes proyectos de una etapa alcista, de bonanza económica, que parece llamada a su fin. Los museos nuevos que han curtido su imagen pública a partir de un patrimonio no del todo avalado por su implantación social, aquellos que han definido su personalidad basándose en generosas aportaciones de las administraciones, parecen no tener otra salida que seguir así o, en su defecto, en el caso de recortes drásticos de inversión, someterse a un proceso de mutación de sus objetivos o personalidad de difícil estimación actual.
– Una excesiva, casi monopolística, dependencia de la museificación para atender al patrimonio, de manera que se descuidan otras alternativas para su *inserción social*, planteando al museo como única salida, con lo que ello supone de desactivación o aletargamiento del papel de la herencia cultural en el tejido social. El museo no debe ser la única solución, pues sus defectos, al serlo, se convertirían en los del patrimonio.
– El insignificante papel del ciudadano, del público, en las decisiones acerca de estos museos. Ni antes, ni durante, ni después, existen cauces para

esa intervención del destinatario y «pagador» del museo, consolidándose la sensación de «ajenidad» o «alteridad» de la ciudadanía respecto a usos de la cultura que ella financia; o sin tratar, entre otros asuntos, el del «no-público», los excluidos de la museística que, pese a financiarla también, no son atendidos en sus requerimientos o expectativas.

Museos, pues, de arqueología, etnografía, de arte contemporáneo, de la industria, casas-museo, y una miríada de museos locales, generalistas o no, que suplantan o complementan (de eso se trata) la función histórica del museo provincial y deben motivar una reflexión sobre su papel y legitimidad futura.

2. EL *MUSEO DE LEÓN*: ¿CONVIDADO DE PIEDRA, ACTOR DE REPARTO O PROTAGONISTA?

Es, la del Museo de León, una historia sin final. Como la de todos los museos de su especie, quizás. Nacido como fruto inmaduro de la única gran reordenación de patrimonio cultural de nuestro país, que se originó en un proceso ajeno, el de la desamortización de bienes monásticos, su dilatada y accidentada historia puede sintetizarse en tres grandes etapas (ver Díaz-Jiménez y Molleda, 1920; Nieto, 1925; Gómez-Moreno, 1925; Gaya Nuño, 1968; Isla Bolaño, 1975; Grau, 1997; Grau, 2006 y Grau, 2007).

La *gestación* (1837-1898) o formación de los fondos y mimbres del futuro Museo, recogidos y trenzados respectivamente por la Comisión de Monumentos de León, que bregó por contener la degradación y expolio de los bienes artísticos de origen eclesiástico tras la desamortización, a la vez que inició la recogida sistemática de restos arqueológicos en distintas excavaciones que componían una cierta arqueología local *avant la lettre* (ciudad romana de Lancia, subsuelo de la catedral, villa romana de Navatejera…). Abierto el Museo en el Monasterio San Marcos, el 6 de junio de 1869, según noticia de Díaz-Jiménez, durante los otros treinta años de este brillante período, que se inicia con una precocidad encomiable (y significativa: se trataba de evitar la fuga a Madrid de patrimonio ya musealizado, lo que explica que los individuos de la Comisión financiaran de su propio peculio el primer montaje), el museo se enriquece gracias a compras, donaciones y depósitos de gran valía, único centro museístico provincial durante mucho tiempo, servido por particulares e instituciones, que transformarían al Museo ya entonces en «uno de los más preclaros de España», en frase muy posterior de Gaya Nuño que tiene ahora su fundamento.

En la siguiente y larga etapa o *normalización crítica* (1898-2001), si bien el Museo adquirió un cierto grado de normalidad en su funcionamiento, administración y exposición pública, no menos habituales fueron las constantes referencias a su precariedad en la sede histórica que lo acoge, presentes antes pero agudizadas ahora, como consecuencia de la cohabitación del edificio con intereses a menudo contrapuestos, cuando no sencillamente incompatibles. Junto a variadas actividades de difusión y relativa continuidad en la política de adquisiciones, el espacio que el Museo ocupa desde siempre es ambicionado ahora por diversas y numerosas instituciones. Una de éstas, la militar, cohabitará el edificio con él durante setenta años, ya sea para utilizarlo como depósito de remonta de sementales o, circunstancialmente, como cárcel política (Guerra Civil). En 1964, evacuados los caballos, San Marcos se convirtió en lo que aún es: un hotel de lujo de la Red de Paradores Nacionales, con lo que el Museo y sus titulares se convencieron de la irrebatible necesidad de reubicarlo fuera de su sede histórica. Se inicia entonces una fase, que hubiéramos querido más breve, de reubicación o proyectos de traslado que abarcó casi cuatro décadas de oportunidades, proyectos y frustraciones, resumidos en hipótesis arquitectónicas destinadas a trasladar el Museo a una nueva sede, ante la claustrofóbica e impracticable superficie (350 m^2 escasos aparte el uso compartido del claustro) que mantenía en el viejo convento jacobeo. Mientras tanto, se hizo lo que se pudo, salvando, en ocasiones *in extremis*, muchos de los logros de otras épocas, que ahora peligraban, y consiguiendo otros que no es lugar para detallar (Grau, 2007). Por fin, tras una propuesta de 1997, el Ministerio de Cultura adquirió en diciembre de 2001 un céntrico inmueble para sede del Museo, protagonista de los pasos encaminados que describimos a continuación, inaugurando su tercera gran etapa vital, cuya peripecia no podemos vislumbrar o vaticinar aún.

El proceso de implantación del Museo de León ha partido de la redacción, anticipada a la reforma arquitectónica de esa su nueva sede, de un *Plan museológico* (elaborado en marzo de 2003, Grau, 2007)[12] en el que se desarrollaban las premisas y principios esenciales de su individuación museística. La elaboración de dicho *Plan* resultó particularmente prolija en lo referido a su vertiente expositiva, eje y epicentro de esa personalidad pública, principal deriva de

[12] El *Plan* fue redactado y entregado en esa fecha, y aunque previo, se redactó de acuerdo con el esquema propuesto en el Ministerio de Cultura (VV.AA., 2005). No obstante, debidamente editado y muy resumido, ha sido tiempo después publicado por ese mismo Ministerio como el primero de una serie que pretende hacer públicos estos documentos de trabajo, creando así un *corpus* que sirva a los profesionales en este tipo de tesituras. Ver también www.museodeleon.com y www.mcu.es

los trabajos realizados desde el punto de vista museístico. Los parámetros en que se movió la propuesta expositiva leonesa se basaron en la idea de *aggiornamento* y «regeneración» del museo como un museo histórico de territorio, recuperando sus principios fundacionales y rectores en el discurso expositivo, pero añadiéndoles «otra vuelta de tuerca» que permitiera cumplir con su función (la que le da sentido y legitimidad) de forma plenamente contemporánea. Estaba claro qué teníamos que contar, pero podíamos escoger cómo hacerlo.

Por ello recurrimos a diversas rupturas narrativas, que dotasen al esqueleto vertebrador que conforma la crónica histórica del acompañamiento de diversas acciones de «diversión y diversificación» que «contaminasen» su carácter tradicional y permanente (que no perenne) con criterios extraídos de la temporalidad (que no de la caducidad) y del correlato. Se emplearon así diversas maniobras discursivas de tipo transversal, lateral, interpretativo e, incluso, dubitativo. Con el mismo fin, otros espacios del museo ofrecen cambios de perspectiva, casi de paradigma.

Entendemos que un museo de territorio describe un espacio henchido de historia, escribe sobre una historia sin mayúsculas que, para ser asimilada, intuida y reconocida más que conocida o memorizada, propone microrrelatos que tienden puentes hacia la Gran Narración; paseos con reveladoras e inesperadas bifurcaciones y confluencias, por un paisaje sabido en el que se descubren nuevas perspectivas, nuevas ilaciones, fragmentos de una travesía perdida cuya topografía, sin embargo, nos es familiar. El museo, en fin, ofrece paradas de posta hacia una Ítaca que cada cual gana a su manera.

Para ello, la realización de este *Plan* partió, como no puede ser de otro modo, de trabajos previos de gran envergadura, algunos de los cuales han supuesto no poca parte de lo hecho por el Museo en los últimos años y el aprovechamiento de muchas iniciativas expositivas de tipo temporal destinadas a convertirse en piezas permanentes del rompecabezas que ahora, por fin, mostraba su imagen íntegra (Grau, 2003).

Como uno de los «Museos provinciales», que aún hoy conforman la médula espinal de la museística española (Gaya Nuño, 1968 y Bolaños, 1997), por más que ese esqueleto esté, hoy día, en tiempos de malformaciones museísticas varias, afectada por diversas esclerosis administrativas, entre sus recursos patrimoniales cuenta con ser la más antigua institución de la provincia encargada de velar por el patrimonio cultural y, por tanto, su longeva biografía se manifiesta como uno de sus activos más fecundos. A causa de ese origen, sus colecciones ofrecen gran similitud con las de los museos de su género, aunque ofrezcan algunas peculiaridades. Junto al muy nutrido

conjunto de objetos de índole *artística*, en gran medida procedente de la desamortización decimonónica, el *fondo arqueológico,* es el más numeroso y creciente del museo, pues se nutre en la actualidad de los trabajos arqueológicos provinciales. Finalmente, una sección *etnográfica*, escasa pero significativa, permite, como pretendemos, ofrecer una panorámica completa de la rica historia de la zona. Destacan en este perfil los *bienes epigráficos y numismáticos*, peculiaridad de las colecciones del centro respecto a otros similares, lo que motivó su tratamiento individualizado. De todas formas, y a efectos museográficos, no utilizamos, en modo alguno, clasificaciones de los objetos a causa de su forma de hallazgo o por la manera de ser estudiados según pautas académicas determinadas. No contamos, pues, con «secciones» de arqueología, bellas artes o etnografía; hablaremos de historia, y para ello contaremos con los objetos que tengamos, sean estos únicos o seriados, cotidianos o suntuarios, oficiales o «intrahistóricos».

Su nueva sede, en un inmueble con una considerable trayectoria cultural, conocido en la ciudad como «edificio Pallarés»[13], se convertía entonces en una nueva encuadernación para un relato muchas veces resumido, fracturado, vilipendiado incluso, necesario siempre. Comenzamos, por tanto, este programa expositivo partiendo de la base de que un discurso expositivo (temporal o permanente) debe poder expresar su mensaje último, su contenido en una síntesis radical, con una sola y sencilla frase, objetivo y misión del museo que lo sustenta. Por ello, el contenido del discurso del Museo de León, que da sentido y utilidad social a cualquier museo provincial debe ser, a nuestro juicio, la *comprensión del proceso histórico de su territorio a través de los bienes culturales muebles seleccionados de ese pasado.* Su objetivo, por tanto, es sencillo, que no simple: la interpretación y divulgación del patrimonio cultural que custodia con un horizonte funcional; la transmisión de conocimientos aplicados al ámbito de su competencia, resaltando las especificidades del mismo, pero sin perder de vista el contexto general, histórico y geográfico en que se enmarca.

---

[13] Diseñado en 1922 como almacén y comercio ferretero por Manuel de Cárdenas (puede verse *Manuel de Cárdenas*, catálogo de la exposición, *COAL*, León, 2004), su inmejorable ubicación y la singularidad de su arquitectura, debida a la volumetría alargada del inmueble, le convirtieron, cuando el negocio cesó en el buque insignia de la política cultural de la Diputación provincial de León. En 1994 se planteó la reforma y ampliación del inmueble con objeto de convertirlo en un gran Centro de las Artes, sin embargo esas obras se paralizarían durante casi una década por abandono del proyecto, hasta la adquisición del mismo por el Ministerio de Cultura para sede del Museo a propuesta de su dirección. Las obras de adaptación acabaron a principios de 2006, momento en que empezó el montaje museográfico culminado en enero de 2007.

La articulación de este mensaje, éste sí espacio para las opciones, la hemos dividido en seis áreas de conocimiento, no sólo por motivos funcionales y académicos, para los que utilizamos la tradicional división en «edades» de la historia (aunque con adaptaciones a las particularidades locales y otros matices), sino también por la propia disposición arquitectónica del edificio. Así, utilizamos la planta baja para las actividades «periféricas» a la exposición permanente, como son las muestras temporales (logrando una autonomía espacial respecto a la permanente, tanto en situación como en accesos) y los espacios destinados a recepción y atención al usuario. A partir de ahí, la muestra permanente se divide en dos grandes zonas: el discurso histórico, dotado de una vertebración cronológica, a pesar de sus variantes o digresiones; y las áreas temáticas, destinadas a aportar una perspectiva diferente sobre un tema concreto, en nuestro caso la epigrafía y la numismática, pese a que estas denominaciones no hacen justicia, como veremos, a su planteamiento expositivo.

Comencemos por la parte histórica. Se dispone en las dos primeras plantas del edificio, lo que nos ha obligado a efectuar seis «cortes» o capítulos, dada la previa existencia de seis espacios expositivos en cada planta. A ellos añadimos un apéndice o área 7 en la planta tercera. Los seis capítulos responden a un modelo tradicional, pues no hemos querido olvidar que la función instructiva del museo debe prevalecer sobre cualquier exhibicionismo discursivo, pero en ellos se encuentran algunas incorporaciones y diversificaciones respecto al discurso tradicional. Cada área se subdivide, a su vez, en cuatro secciones, las tres primeras de índole cronológica, que se recorren de forma natural con el itinerario del caminante, pues ocupan los lados de la sala, de la entrada a la salida (ambas en el mismo lado de la sala, el cuarto), mientras que una cuarta sección, situada en el centro de la sala y, por ello, susceptible de visualizarse desde cualquier momento de la visita, se dedica a un tema transversal que afecta e interesa a las otras tres. No es una ordenación estricta, de manera que se intenta ofrecer en muchos casos más un panorama de la época general tratada en cada área, con sus piezas diferenciadas pero al servicio de una idea rectora, que un itinerario rígido. Digamos que el orden debe existir pero no ser sufrido, no percibirse como un obstáculo, sino como un apoyo[14].

[14] En el año y medio de funcionamiento del museo esa es la impresión general: el público entiende la propuesta, aunque es dueño soberano de seguirla en su itinerario o escoger el suyo, puesto que las ideas rectoras se lo permiten. Así resulta, por ejemplo, en las visitas guiadas, donde las alternativas se suceden al ritmo que marcan los intereses variopintos y cambiantes de cada grupo.

Las subtramas o elementos sincrónicos de contraste con la diacronía del planteamiento general, llamados en el Plan *espacios temáticos transversales*, funcionan como aplicaciones del conocimiento histórico a un aspecto tratado transversalmente al resto del discurso que lo ratifican, enriquecen y diversifican, introduciendo ramas del saber no estrictamente domeñadas por la cronología, por la dictadura de los acontecimientos o la crónica histórica. Y su situación topográfica en cada área fortalece esa transversalidad respecto al eje discursivo de la sala.

Definido por tanto un hilo conductor (histórico-cronológico en sentido amplio) así como un cañamazo transversal que complete esa urdimbre, diferentes elementos de excepción, o excursos, deben proporcionar énfasis o alivio al discurso, modulación y variedad tonal, dotándole así de mecanismos de rescate de la atención, contra la fatiga de la mirada. Entre ellos, proponemos cuatro rutas sintéticas del museo que lo recorren con perspectivas diferentes y complementarias (Grau, 2007b). Por un lado las *piezas clave* (PC), dispuestas una por sección (por tanto 6 x 4) permiten tomar conciencia del propósito narrativo de cada una de ellas proporcionando un itinerario sintético, condensado a partir de las obras más significativas, más representativas de aquello que queremos contar, su función es la misma que la de un titular y las frases destacadas hacen con una noticia de prensa. Por otra parte, las *obras maestras* (OM), llevan el foco de atención sobre determinadas obras que resultan singulares por su especial significación y distinción, a causa de sus altos valores culturales y el hecho de que caracterizan al museo, resumiendo su personalidad y relevancia gracias sus características de *unicum* u objetos de excepción. En ambos casos están dotadas de una señalización específica y de una posición destacada en el montaje (tanto topográfica como lumínica) que permite identificarlas con soltura, pero mientras que las primeras pautan el discurso de una forma periódica (una por sección, o sea, cuatro por área), las segundas, también 24, deben su distribución a circunstancias más azarosas, pues no se trata de una selección hecha por nosotros sino decantada en función de la importancia de la obra en un contexto patrimonial no exclusivamente histórico.

Otros dos altos en el camino lo constituyen dos rutas denominadas: *historias especiales* (HE) y un *lugares especiales* (LE). Encontramos una en cada área (6 en total de cada una, por lo tanto) y suponen un modulo expositivo aparte, una especie de paréntesis o acotación, con reflexiones al hilo del discurso general sobre dos temas. Las HE abordan aquellos aspectos mal conocidos u oscuros del pasado histórico sobre los que cabe detenerse o plantear al usuario nuestras propias incertidumbres, haciéndole partícipe del difícil proceso de construcción de la historia (no de *La Historia*), introduciendo la duda, la inse-

guridad, en el discurso del museo. En el segundo caso, los LE analizan espacios concretos dotados de especial significación para comprender el discurso, escenarios de la historia que son examinados aquí desde la óptica territorial, de sitio, confiriendo a los bienes una íntima relación con aquel lugar del que proceden y que resulta especialmente significativo para la época tratada en ese área del museo (en este sentido comparten similitudes con las piezas-clave pero desde una perspectiva espacial, local). Voluntariamente hemos querido que esos LE sean espacios monumentales visitables en la provincia, de manera que se tiendan lazos entre el museo y el territorio al que sirve, entre los bienes que custodia y sus diversos orígenes, entre las rutas turísticas y los caminos de la historia vinculados a ellas que se recorren en el museo. Entendemos estos dos últimos itinerarios como ámbitos que convierten al museo en un espacio que guarda otros espacios y otros tiempos, que custodia la certeza y la duda, que administra tanto la memoria como el olvido, tanto la identidad como el desarraigo.

Al principio y al final de la visita existen también dos paréntesis, prólogo y epílogo: el *medio físico*, entrevisto de forma sumaria como el escenario de la historia que se desarrolla a continuación, como demarcación y antesala de los procesos a los que, en ocasiones, condiciona o a los que da oportunidad; y para cerrar, el *concepto de patrimonio cultural*, como una construcción intelectual de la modernidad, origen y contexto del nacimiento de los museos, aquí también paisaje que aprovechamos para cerrar el recorrido con una breve visita a la historia del propio museo, herramienta de aprovechamiento social de ese patrimonio.

Finalmente, existe un apéndice complementario a la visita, la denominada área 7 se integra en la muestra permanente pero utiliza las potencialidades del propio edificio para, desde el extraordinario mirador sobre el casco histórico de la ciudad que ofrece la tercera planta del edificio (dedicada casi íntegramente a dependencias internas excepto esta sala), volver su atención hacia el desarrollo histórico de un espacio urbano concreto, la ciudad de León. Reiteramos, pues, el guión cronológico, pero ahora aplicado a un ámbito específico, participando también de las nociones de *lugar especial* (en versión amplificada) y *pieza clave*, e incorporando la propia visión de la ciudad como una obra expuesta más, una vitrina muy especial que permite obtener un *sky line* histórico, un perfil biográfico de la ciudad que incluye la mayoría de los edificios representativos de la misma (en estilo y cronología), que se aprecian desde allí, y se convierte en eje del recorrido de esta sala.

En la planta de sótano, se encuentra la «otra visita», en lo que denominamos en su día *áreas temáticas* (AT). Constituyen dependencias expositivas

autónomas, que, con la designación *lapidario y monetario*, derivan de la propia idiosincrasia de las colecciones, pues, pese a que también se incluyan objetos de este tipo en el guión expositivo permanente, reciben aquí un tratamiento diferenciado, temático, desarrollando un guión, si bien histórico, más cercano a planteamientos antropológicos y culturales que permitan interpretar la nutrida muestra del museo desde otra perspectiva distinta y suplementaria. El *monetario* expone 14 módulos en los que 4 se dedican a la historia de la moneda (perspectiva tradicional) y los restantes a desarrollar cada uno de ellos un tema concreto relacionado (de la moneda y el lenguaje a la propaganda del poder, pasando por el retrato o los usos y abusos extramonetales, etcétera), incluyendo una ambientación de un gabinete de estudio así como una máquina de acuñar que dispensa un recuerdo de la visita.

Por su parte, el *lapidario*, reflejo y evocación del antiguo lapidario decimonónico del museo en su vieja sede del claustro de San Marcos (desmontado en 2006 tras más de un siglo y medio), reúne los epígrafes del museo en un gran espacio acumulativo en el que el sumario orden de las obras (por épocas y tipos) y su presentación tradicional (identificaciones básicas en cartelas y apoyos informáticos para una mayor riqueza de datos) ceden protagonismo ante una presentación audiovisual. Tal «espectáculo» pretende, mediante la combinación de música antigua y texto leído, que las imágenes, que no son sino una iluminación dramatizada de algunas de las propias obras expuestas, permitan una aproximación de sesgo antropológico a la costumbre universal de utilizar la piedra como depositaria de la memoria del hombre. Se habla allí del afán de supervivencia cultural de individuos y colectivos, de la fructífera unión de la perdurabilidad de la piedra con la escritura, encargada también de la misma función y doblegadas, al fin, ambas por el paso del tiempo, agente erosivo de esa voluntad, tan ingenua como necesaria. Dos puntos de vista, por tanto, en los dos temas, monetario y lapidario: uno tradicional y otro distinto y distintivo.

La circulación, física y conceptual, del público, se produce, pues, por medio de una primera disyuntiva, ya en el vestíbulo de distribución. El usuario debe escoger entre la exposición permanente, las temáticas y las temporales, y una vez en cada una de ellas, deberá optar por pequeñas decisiones de recorrido que suponen un acicate al mantenimiento de su atención, de su interés, de su tensión como actor a la vez que espectador[15].

[15] Recordemos aquí que la exposición de un museo puede definirse como un «*media* habitado», un medio de comunicación único que es recorrido físicamente, cuya topografía física y mental confluyen en la «creación» que de la visita hacen todos y cada uno de los visitantes.

La nueva configuración del centro cuenta con dos instalaciones filiales, como sucede con gran número de museos, instituciones cada vez más alejadas de la idea de un edificio, un museo. Aunque no es éste lugar para detallar su funcionamiento, señalaremos que en ambos casos se trata de bienes inmuebles de carácter monumental empeñados en una propuesta museística que los interprete y devuelva los bienes muebles custodiados en la sede matriz a su emplazamiento original. Por un lado, San Marcos, caracterizado como «anexo monumental», exhibe en sus tres salas históricas las obras que custodia el Museo procedentes de la desamortización del propio convento en un discurso que ahonda en la evolución del propio edificio, joya del renacimiento leonés (sala I), su patrimonio mueble (sala II) y, finalmente, la trayectoria del lugar en el último siglo y medio, desde su desamortización, con referencia a su relación con el museo en ese período (sala III). Por otra parte, la *villa romana* de Navatejera, «anexo arqueológico», deberá interpretar el contexto y desarrollo de una villa suburbana de los siglos III-V d.C., que, además, cuenta con una de las primeras construcciones concebidas en España para la protección y aprovechamiento público de un yacimiento arqueológico, a finales del siglo XIX[16].

De puntillas por el siglo XX, el Museo de León ha brincado pues del siglo XIX al XXI, pero ¿cuál es el objetivo de servicio público que permite equilibrar tal cabriola temporal?, ¿qué puede ofrecer hoy un museo decimonónico en nuestros días?, ¿qué puede hoy día aportar un museo provincial (ahora que las provincias son sospechosas de casi todo) en el contexto de esta expansiva musealización patrimonial? ¿Qué nueva o renovada función ha de cumplir para encontrar su sitio, un lugar en el mundo? ¿Qué ofrece a los agentes implicados en la gestión, el desarrollo y el consumo de los bienes culturales? En resumen, parafraseando a Santayana, ya que la provincia hizo tanto por el museo, ¿qué puede hacer el museo por su provincia? Veamos algunas *líneas de fuerza* de este nuevo destino.

1. La articulación de un discurso íntegro y globalizador, capaz de asumir los relatos sectoriales o bifurcaciones propuestos por otros museos, de manera que la ciudadanía tenga un espacio donde sopesar la perspectiva general de la historia y el patrimonio cultural para poder imbricar las miradas angulares de otras manifestaciones, sean episódicas o

[16] Las estancias de San Marcos fueron abiertas al público apenas un mes después de la inauguración de la sede matriz del Museo (27 de enero de 22007 y 28 de febrero de 2007 respectivamente) y estaban incluidas tanto en el *Plan Museológico* como en la ejecución museográfica, la villa romana se halla aún en fase de restauración.

derivadas. El Museo de León debe sostener la narración histórica *de base*, aquella en la que se apoyan otras de menor rango territorial, cronológico o temático.

2. El asesoramiento técnico, humano y profesional a cuantos museos carecen de la posibilidad de cumplir todas y cada una de las funciones propias de un museo (establecidas por su propia definición legal y profesional). Desde un taller autónomo y estable de restauración, hasta un servicio de investigación, pasando por asesoramiento en materias de conservación preventiva, museografía, museología, o el establecimiento de acuerdos de colaboración para la celebración de eventos culturales (exposiciones, publicaciones, etcétera) o de promoción conjunta.
3. La reserva de bienes culturales con un correcto tratamiento técnico y administrativo destinadas a nutrir las expectativas museísticas, temporales o permanentes, de cualquier signo que se aborden, como ya se ha demostrado en la mención a cuantos museos locales han solicitado el concurso de bienes custodiados en este museo para su formalización inicial. Si en ocasiones se percibió (y aún hoy se percibe) al museo provincial como un agente aglutinador, o centralista, respecto al patrimonio, en realidad debe saberse como un servicio destinado a que cuando los bienes sean necesarios para cumplir una mejor función social, lo hagan con las mejores garantías, aquellas con los rigurosos niveles de conservación, documentación y tratamiento técnico, que están avaladas por un museo capaz y bien dotado.
4. La articulación de redes locales y de una actividad optimizadora de recursos que permitan, mediante el desarrollo y funcionamiento real de la actual Ley 10/1994, de 8 de julio, de museos de Castilla y León (título IV), compartir beneficios aumentándolos, minimizar carencias y favorecer apoyos mutuos en pos de una eficacia mayor de un sistema en el que las partes no sean tan importantes como el todo y el todo garantice el adecuado funcionamiento de esas partes (Grau, 2007c). Que si no es posible que cada museo haga de todo, al menos que todos ellos sí lo hagan. En ese sistema o red, sea cual sea la forma que adopte, el museo provincial puede ofrecer sus instalaciones y su experiencia institucional para encabezar una organización donde, sino de todos, sí pueda actuar nominalmente como cabecera de algunos de los museos cuyo discurso y plan museológico se inserta con naturalidad en los objetivos de éste, planteando para el resto resortes de actuación común y políticas coordinadas en el marco de las necesidades museísticas y patrimoniales de la provincia. Un papel, pues, más destacado en el terreno que le es propio, a cambio de un esfuerzo mayor.

5. Recurso turístico generador de riqueza y de activos culturales, a través del desarrollo de su muestra permanente, que es la demandada por el público extraprovincial, deseoso de conocer los rasgos culturales históricos de León, y de sus actuaciones temporales, destinadas a su dinamización en el marco del público a que se debe en mayor medida el museo, el de su ámbito territorial.
6. Creación de un entorno (laboratorio, observatorio, etcétera) de atención a la sensibilidad pública a propósito de los museos, de respuesta a los requerimientos de los ciudadanos, a lo que el usuario espera y desea a propósito de *sus* museos.
7. Espacio, al fin, de identificación, de identidad y, por qué no decirlo, de encauzamiento cultural y económico, en resumen, un papel referencial, de faro, en este proceloso mar de museos que apenas ha comenzado a estructurarse y dar de sí lo que estos últimos años de agitación y novedades no han permitido sopesar como debiera.

3. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, J.M. y GRAU, L. (1995) «Museos etnográficos en Castilla y León: entre la realidad y el deseo», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, II, pp. 119-127.

BALBOA, J.A. (2006) *El patrimonio industrial de la provincia de León*, León.

BOLAÑOS, M. (1997) *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea.

CELIS, J. (2009) «Museo etnográfico provincial, Mansilla de las Mulas, León», en *IV Encuentro Actualidad en Museografía*, ICOM, Madrid, 2008 (en prensa para 2009).

DÍAZ, I. (2008) *Guía del Museo Arqueológico de Cacabelos*, León, Ayuntamiento de Cacabelos.

DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E. (1920) *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo*, Madrid.

GAMONEDA, A. (coord.) (2006) *Museo Sierra-Pambley, Guía*, León, Ayuntamiento de Cacabelos.

GAYA NUÑO, J.A. (1968) *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 331-337.

GÓMEZ-MORENO, M. (1925) *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid.

GRAU, L. (1997) «La Comisión de monumentos y el Museo de León: un siglo de empeños y desasistencias (1837-1936)», *Actas del II Congreso de Historiografía de la Arqueología*, Madrid, pp. 223-230.

——, (1998) «Un museo de Provincias y una provincia de Museos, el caso de León», *V Coloquio galego de Museos de* 1997, Melide (A Coruña), pp. 263-275.

——, (2003) «El museo demediado: muestras transitorias para un museo permanente en León», *Museo*, 8, pp. 105-111, APME.

——, (2006) *Museo de León. Guía-catálogo*, León, Junta de Castilla y León.

——, (2007) *Plan Museológico. Museo de León*, Ministerio de Cultura, Madrid.

——, (2007b) *Itinerarios por el Museo de León*, León, Junta de Castilla y León.

——, (2007c) «Modelos de organización museística: sobre redes y sistemas», *MUS-A. Museos locales: naturaleza y perspectivas*, 8, pp. 57-65, Junta de Andalucía.

ISLA BOLAÑO, E. (1975) *Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes. Guía del visitante*, León.

IZQUIERDO, I. (coord.) (2007) *Plan museológico y exposición permanente en el museo*, Madrid, Ministerio de Cultura.

NIETO, A. (1925) «Museo Arqueológico Provincial de León», en Rodríguez Marín, F. (director): *Guía histórico- descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos arqueológicos de España*, II. Sección de Museos, parte primera, Madrid, pp. 447-544.

SEVILLANO, A. y VIDAL, J. (2002) *Urbs magnífica. Una aproximación a la arqueología de Astúrica Augusta (Astorga, León). Museo romano (Guía-catálogo)*, León, Ayuntamiento de Astorga.

TRASEIRA, L. (2007) *La Casona*, revista monográfica de la Fundación Carriegos, nº especial.

VV.AA. (1993) *Museos y colecciones de León*, La Crónica de León.

——, (2004) *Musac. El edificio*, León, Musac.

——, (2005) *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Madrid, Ministerio de Cultura.

——, (2007) *Museo arqueológico y etnográfico de Castrocalbón*, León, Ayuntamiento de Castrocalbón.

PARTE III

MISCELÁNEA PATRIMONIAL Y MUSEÍSTICA EN EL PAÍS VASCO

Le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne: vers un musée expert, créatif, évolutif

Sébastien Boulnois

La rédaction de cet article se veut être le point final d'une expérience à laquelle j'ai participé en tant que stagiaire au Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne. J'ai pu y partager son quotidien sur une longue période de 8 mois durant laquelle j'ai connu et compris certaines choses que je voudrais bien vous témoigner. Cet article est le fruit d'un travail d'observation, de déductions personnelles et de « digestion intellectuelle » d'un séjour fructueux pendant lequel j'ai eu l'impression de beaucoup apprendre.

J'espère pouvoir apporter des remarques judicieuses sans prétendre me livrer à un exercice de critique professionnelle auquel je ne suis pas aguerri. Cependant, la fraîcheur du regard extérieur et une attitude d'ouverture à la réflexion et à l'apprentissage ont pu être des arguments favorables pour l'appréhension des débats muséologiques auxquels est en train de se prêter le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne.

Le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne, et tous les musées d'ailleurs, sont confrontés à diverses problématiques étiques et s'articulant autour des patrimoines culturels et des développements locaux. L'évidence des changements sociaux, technologiques et économiques sont des variables que les musées sont appelés à prendre en compte, comme tout autre acteur de la société. En tant qu'établissement culturel, ils sont appelés à évaluer leur environnement, à évoluer en fonction de celui-ci, en suscitant des interrogations et en alimentant la réflexion.

C'est une tâche à laquelle s'attelle le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne par l'intermédiaire d'une réflexion menée autour de la rédaction de son projet scientifique et culturel. Rédiger un projet scientifique et culturel, c'est profiter d'un moment opportun à l'échange d'idées sur les tâches de conservation, sauvegarde et valorisation du patrimoine qui incombent aux

musées tout en l'adaptant aux problématiques actuelles. C'est essayer de définir sa mission et d'interpréter le rôle qui lui échoit.

C'est aussi une mesure rendue obligatoire par la loi française des musées[1] qui se veut surtout être une initiative convertissant le projet scientifique et culturel en outil, quelque chose d'utilisable et d'utilisé. C'est une *herramienta* ou *tresna* dont on a besoin.

Au Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne, il me semble que la question avec laquelle on a débuté la réflexion ait été la suivante: à quoi et à qui sert ce musée ?

Pour y répondre, le musée s'est d'abord demandé qui il était, puis ce qu'il devait faire, enfin ce qu'il pourrait être. Ainsi, ce musée désire articuler son projet scientifique et culturel autour du triptyque de musée expert, évolutif et créatif.

1. UN MUSÉE EXPERT

1.1. Les arguments

S'autoproclamer expert en quelque chose peut sembler présomptueux. Tout le monde ne peut pas se le permettre. Le travail initial d'auto-analyse de ses caractéristiques et de sa personnalité a pourtant entraîné le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne à se définir en tant que musée expert.

Le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne tient sa place depuis 1924, ce qui en fait un musée disposant d'une trajectoire existentielle digne d'intérêt. Il s'agit d'un musée auquel on a renouvelé la confiance et qui a assumé son rôle d'instrument culturel durant plusieurs décennies. Il a traversé le vingtième siècle qui fut fécond en changements de tous types et a été contemporain des prises de position en matière culturelle (la démocratisation culturelle, la sensibilisation à l'art, le devoir de mémoire, la participation citoyenne). Au fil des années, le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne a

---

[1] http://www.abf.asso.fr/IMG/doc/blondel.doc

Il s'agit un document d'orientation précisant les objectifs scientifiques et culturels du musée ainsi que les conditions et les moyens envisagés pour leur mise en œuvre, notamment en matière de collections, de personnels, de muséographie, d'éducation, de diffusion et de recherche.

aussi acquit une certaine renommée dont il jouit non seulement à l'échelle régionale mais aussi à l'échelle nationale française.

Ensuite, la dénomination « Basque » du musée et la représentation de la société traditionnelle basque sont des partis pris qui le classent parmi les musées traitant ou ayant traité la thématique identitaire, sujet complexe et pouvant être appréhendé sous des aspects divers. Indifféremment employé selon les idéologies en tant qu'identité culturelle, ethnique, provinciale, nationale, folklorique, ou encore autre chose, il faut néanmoins concéder au Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne une certaine légitimité pour aborder des sujets pouvant aller de la folklorisation à la revendication identitaire, du particularisme local à l'importance de la mémoire locale, du global, du local, du « glocal », du territoire…

Cette légitimité à parler de ces questions identitaires, elle est aussi du au travail scientifique qui a été dés le début mené en mettant en avant la valeur du témoignage.

« Né Musée Basque et de la Tradition Bayonnaise, le musée a été voulu par ses fondateurs comme témoin de la richesse gasconne de Bayonne, tant ethnographique qu'historique»[2]. Ce statut de témoin d'événements qui ont eu lieu et de choses qui ont été créées dans le passé, le musée et son pôle scientifique l'assurent grâce à une importante collection. « Riches de plus de 70 000 objets et documents récoltés depuis 1922, les collections du Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne constituent une source de connaissance sans égal sur la société rurale basque ancienne et l'histoire régionale »[3].

Fort de ces caractéristiques que le musée peut mettre en avant, j'en ai personnellement déduit le postulat suivant : le musée est à même de s'autoproclamer expert du patrimoine qu'il a consacré et du territoire auquel il se consacre.

1.2. L'expertise du patrimoine au musée

Le musée est expert du patrimoine « reflet de la civilisation rurale traditionnelle basque » qu'il a consacré en l'exposant. Il est expert d'un type de patrimoine dont la présence dans un espace d'exposition n'est pas la vocation

[2] http://www.agglo-bab.fr/nos-equipements/les-equipements/le-musee-basque.html
[3] http://www.musee-basque.com/fr/collections/collections.html

première. Il s'agit d'objets qui furent créés afin d'être concrètement utilisés et non pas pour être exposés, ni être contemplés, contrairement aux œuvres d'art. Il s'agit d'objets liés à une communauté de personnes avec laquelle on n'a pas forcément d'affinités affectives. Il s'agit d'objets représentant une société passée définie comme traditionnelle au début du siècle passé, mais qui aujourd'hui peut ne plus correspondre à cette définition à la vue des bouleversements survenus au vingtième siècle. Il s'agit encore d'objets banals, que l'on qualifiera de désuets parmi tant d'autres objets auxquels nous sommes familiarisés dans notre société de consommation actuelle, esthétiquement plus beaux et abondants.

Il n'apparaît pas évident de déchaîner les passions avec un tel scénario de départ mais ce musée parvient quand même à susciter l'intérêt. Ces objets utilisés antan, le musée continue de les utiliser, mais de façon différente. Ils servent à produire des connaissances sur le passé et sur des modes de fonctionnement et de pensée dont a hérités la société. Ils montrent comment ces sociétés passées se sont adaptées au changement, comment elles ont créé des objets utiles pour répondre à des interrogations, régler des problèmes, affronter des changements. Le musée apporte une information contextualisée, pour mieux comprendre des spécificités locales qui sont des clefs, des passe-partouts pour pouvoir mieux interpréter l'histoire et le présent.

Donner un sens actuel à l'utilité passée de ces objets, comprendre le qui, le comment, le pourquoi, c'est donner du sens à la présence actuelle de ces objets, c'est donner une légitimité à la présence de ce musée. L'expertise du patrimoine dans laquelle officie le musée, c'est cette capacité à évaluer la « valeur sociale » d'un objet. L'expertise du patrimoine renvoyant généralement à la connotation économique et l'estimation mercantile du patrimoine, je trouve la métaphore de l'expertise sociale du patrimoine appropriée et pertinente.

1.3. Un musée expert de son territoire

Le musée est tellement expert de son patrimoine qu'il se l'approprie, qu'il s'identifie à lui. La devise « Hemen sartzen dena bere etxean da » est actuellement déclinée à l'entrée du musée[4]. Littéralement, la devise signifie « Celui qui rentre ici y est chez lui». La maison y est grande ouverte et tout le monde

[4] http://programshop.com/ws/musee_basque/app/collection/public/image/339?iImg=0

y est le bienvenue. Il s'agit d'une devise parlant d'hospitalité et de fraternité que le musée souhaite revendiquer. Car c'est une devise qui sied bien au Pays Basque, qui sied bien au Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne et qui sied bien aux musées en général. Elle illustre comment le musée remémore des valeurs auxquelles il croit. Pas de commémoration auto-contemplative mais une réinterprétation de l'héritage basque qui témoigne du processus de compréhension du territoire qu'a effectué le musée. Le musée est expert de ce territoire, de cette culture et de cette tradition au point de s'y refléter lui-même. Le musée symbolise une identité en même temps qu'il la reflète. Rappelons-nous la maison Dagourette, actuel Musée Basque, dont la devanture fut durant des années l'image typique de la ferme traditionnelle, avant d'être rénovée sous des traits plus modernes, sobres et sans apparat.

Pas de fioritures pour un établissement qui représente le territoire passé mais qui incarne aussi le territoire aujourd'hui. Cela lui confère un statut de musée symbolique au Pays Basque encore plus qu'un musée symbole du Pays Basque.

S'affirmer musée expert, c'est s'engager dans une certaine dynamique où l'on est amené à assumer des responsabilités. Il s'agit d'une dynamique qui amène le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne à adopter une attitude nouvelle, celle d'un musée évolutif.

2. UN MUSÉE ÉVOLUTIF

Evolutive à sa manière, une initiative survenue au début du semestre 2008 illustre bien une attitude d'ouverture au changement. La petite évolution est venue de la création de la salle Xokoa. Cette salle qui précédemment ne portait aucun nom était une salle d'expositions temporaires, la seule et l'unique ouverte gratuitement au public. On décida de ne plus y accueillir d'expositions mais plutôt d'y accueillir les gens. On fit de cette salle qui était une salle d'exposition parmi tant d'autres un lieu de vie, de rencontres et d'échanges mis à la disposition de tous. Sans véritable fonction désignée, on en a fait une salle plurifonctionnelle et un espace fonctionnel à la fois.

Dernièrement, on y a vu certains présenter un rapport d'activité (le journal Berria), un disque (Anne Etchegoyen), des livres (de peintres locaux), on y a accueilli des marins (Brokoa Baionan, à Bayonne), on y a organisé des conférences, on y a vu des employés du musée maintenir des réunions entre eux ou des entrevues avec le presse.

Cette salle est devenue le salon du musée, propice à la rencontre. Le logo-symbole de la salle est un fauteuil au design modern pour suggérer les valeurs de confort et de détente de l'endroit. Le nom Xokoa renvoie en basque à une sorte d'espace de partage et de bien-être. La salle en libre accès est ouverte à tous, même pour y prendre un café ou pour y donner rendez-vous.

Cette reconversion d'un lieu d'exposition en espace d'accueil montre que le musée désire se mettre au service de la population et à l'écoute de celle-ci. En tant qu'institution culturelle plutôt qu'en simple espace d'exposition correspondant à l'image stéréotypée des musées, le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne entend bien intégrer cette logique d'équipement culturel dans son fonctionnement, se concevoir comme un centre producteur de culture. En tant que service public, le musée a l'obligation morale de s'impliquer dans la vie des citoyens, de rendre service à la société et d'effectuer son « devoir de citoyen ». Il se doit d'être un musée de société, non seulement dans le sens où il puise son essence dans la société passée qu'il représente mais aussi par rapport à la société actuelle avec laquelle il cohabite. Le musée lui en est redevable, moralement et économiquement, et il se doit d'être un musée pour la société, en faveur de celle-ci.

À Bayonne et au Pays Basque, le musée peut s'impliquer dans le développement local au niveau du bénéfice social. Le musée Basque n'est ni le Guggenheim ni ne se situe au cœur d'un quartier comme Temple bar, le quartier du Dublin, et sa capacité comme catalyseur économique est donc limitée. Pour s'engager en faveur de la société en tant qu'établissement culturel impliqué, le musée doit être « évolutif à la société », éclairé par son statut privilégié de témoin historique. Il doit comprendre les évolutions, être attentif au citoyen et à ses attentes. Il doit s'adapter à la communauté humaine qui est beaucoup plus complexe aujourd'hui que celle qui est représentée au musée.

Mentionnons la vision d'Hugues de Varine[5] parlant au sujet du citoyen d'une responsabilité de co-propriétaire et d'usager du patrimoine qui pourrait servir comme hypothèse de départ au Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne dans le développement d'une nouvelle relation entre la société et le musée.

Si le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne a montré comment les basques se sont adaptés au changement, les attitudes adoptées pour maîtriser et apprivoiser de nouvelles tendances, c'est aujourd'hui à lui de personnifier

[5] http://www.interactions-online.com/page_news.php?id_news=306&filtre_visu=50&pr=

l'adaptation au changement et de se projeter vers l'avenir. Pour cela il faut faire preuve de créativité et les exemples qui suivent dans la prochaine partie illustrent cette tendance.

3. UN MUSEE CRÉATIF

3.1. Créativité dans le mode de gestion

3.1.1. Un nouveau cadre

Les territoires, la signification des territoires et la façon de les vivre évoluent. Concrètement, les découpages administratifs comme les lois d'intercommunalité continuent de profondément les modifier. Ainsi le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne rayonne à une échelle territoriale amplifiée après avoir été musée municipal durant des décennies. Il dépend depuis juillet 2007 à la fois de la municipalité de Bayonne, de la Communauté d'Agglomération composée des trois municipalités Biarritz, Anglet, Bayonne (CABAB) ainsi que du Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques. Concrètement, cela a donné lieu à une nouvelle forme de gestion partagée et la création du Syndicat mixte présidant au destin du musée. Il s'agit-là d'une proposition de co-responsabilité interinstitutionnelle innovatrice qui se met en place et qui se traduit pour le musée par des changements notables au niveau de l'organisation interne.

3.1.2. Un nouveau statut

Le statut du musée basque a en même temps évolué puisqu'il est appelé à travailler à l'échelle intercommunal, départemental et transfrontalier. De référent municipal, il s'épanouit au contact d'autres centres culturels environnants. Il a travaillé en compagnie d'autres structures culturelles bayonnaises autour de la semaine de la petite enfance ou en compagnie du Centre d'Interprétation des Stèles Discoïdales de Larceveau pour les journées européennes du patrimoine.

Il a organisé la semaine d'activité « Brokoa Baionan » en compagnie de partenaires associatifs culturels de la côte basque et il devrait jouer un rôle d'envergure dans les projets du Centre d'Interprétation du Patrimoine d'Irrissarry et du Centre International de la Diaspora Basque Larregoien.

3.2. Créativité dans l'expertise du patrimoine

3.2.1. La lecture du patrimoine

Un expert du patrimoine applique habituellement au patrimoine un travail ordonné de sauvegarde, conservation et valorisation. Le musée a innové par rapport à ce schéma.

En septembre 2008, la restauration programmée des portes taguées de la Cathédrale de Bayonne a suggéré au musée l'opportunité de mettre en place une mini exposition photographique représentant ces portes abîmées avant leur restauration. La sauvegarde et la conservation prévue de ce patrimoine donnèrent lieu en amont à un travail de valorisation du patrimoine. La réflexion a porté sur l'altération du patrimoine par l'être humain, le caractère éphémère et fragile du patrimoine, la nécessité du travail de sauvegarde. Le résultat de l'opération est la création et la conservation d'une trace photographique de ce patrimoine altéré par les empreintes de l'homme avant qu'on ne les efface volontairement.

3.2.2. L'interprétation des collections

L'exposition temporaire principale de 2008 a été celle de « Pays Basque 1860-1930. Un monde intemporel? ». Elle y mettait en valeur les photographies anciennes des collections du Musée Basque. Au-delà de l'intérêt plastique de ces œuvres, l'exposition suscita une problématique questionnant le pouvoir de l'image, en soulignant notamment dans le cas basque l'influence de la photographie dans la construction d'un imaginaire collectif et l'élaboration d'une vision stéréotypée du Pays Basque. L'éditorial qui accompagna cette exposition s'attacha ainsi à démontrer scientifiquement ce qui constitua les réalités et les fictions d'un territoire[6].

Terminons-en en mentionnant ces petits gages de confiance envers le musée que j'ai entendus ci ou là durant ces quelques mois. Les gens se félicitant qu'il y ait « de la vie » dans ce musée, que « ça bouge ». Qu'une certaine estime soit née par rapport à la volonté d'évoluer. Que l'on puisse y glisser dans un discours public le mot d'ordre en 2008 de la journée internationale des musées de l'ICOM : « les musées : agents du changement social et du développement ».

---

[6] http://www.musee-basque.com/fr/actu-PaysBasque-1860-1930_11-7-08.asp

Acciones clave para implicar a la comunidad en el museo

Ángela González de Vallejo Rodríguez
Consultora LORDcultura

1. INTRODUCCIÓN: LA DIMENSIÓN HUMANA DE LOS MUSEOS

Los museos a menudo son vistos como instituciones que giran en torno a objetos, aunque en realidad los museos tratan sobre personas.

Analizar la dimensión 'humana' es fundamental para comprobar si un museo es realmente efectivo en la consecución de su objetivo principal: interpretar el significado y el valor de aquello que custodia para trasmitirlo a sus visitantes. Por esta razón, es esencial que los museos sitúen a las personas como punto de partida en cualquiera de sus actuaciones diarias así como en cualquier proceso de planificación.

Partir del visitante no se refiere exclusivamente a proyectar el número de aparcamientos necesarios o la capacidad que debe presentar una sala de conferencias. No hay duda que esas proyecciones son necesarias; sin embargo, lo realmente significativo es dar respuestas imaginativas a las motivaciones de los visitantes actuales y futuros, conocer las inquietudes e intereses de la sociedad donde la institución se desarrolla y comprometerse con ella con el fin de poder asegurar que el museo les comprende y que ellos comprenden al museo.

Esta artículo pretende plantear a través de una serie de casos prácticos llevados a cabo por el equipo de consultores de LORDcultura las claves que llevan a la implicación del público local en un proyecto de planificación museística. Se centra en el papel cada vez más protagonista de los *procesos consultivos* como puentes básicos en la construcción y ampliación del capital social en los museos.

2. PARTICIPACIÓN CIUDADANA Y MUSEOS

Comunidad, es un término que se utiliza para referirse a un grupo de gente que tienen, o sienten que tienen, algo en común.

Los museos también tienen su propia comunidad. Los visitantes a los museos son en sí una 'comunidad', ya que tienen en común un mismo comportamiento. Pueden ser turistas, o especialistas, pueden estar muy motivados e informados, o simplemente buscar una agradable e interesante experiencia. Esta gente tiene en común el hecho de estar familiarizados y hacer uso de los museos. Y ellos son, junto con el personal y las colecciones, el recurso principal con el que debe contar el museo.

Sin embargo, la variedad y el número de visitantes de museos nos llevan a pensar fácilmente en ellos como el 'público', y no nos damos cuenta de que realmente constituyen una pequeña fracción de éste, ya que existe mucho público potencial que en la práctica no acude al museo. Es sencillo además olvidar que los museos, ya sea de manera intencional o no, eligen a sus audiencias.

La mayoría de los visitantes naturales a museos son personas que tienen elementos en común en términos de origen social, educación, edad o inquietudes e intereses. De esta manera, muchas estrategias de marketing recomiendan como mejor forma de aumentar las cifras de visitantes centrar la promoción en personas que presenten el mismo perfil que las que ya acuden.

Pero ¿qué ocurre con esa gran diversidad de grupos de público más allá del que ya visita museos? ¿Cuánta atención prestamos a esta gente? ¿Cómo pueden los museos saber más de ellos, crear relaciones u ofrecerles servicios que les atraigan? ¿Cambiarían estas nuevas relaciones a los museos?

Preguntar, escuchar y dialogar, con personas y grupos que forman la comunidad donde se desarrolla el museo parecen ser **tres acciones clave** que pueden responder a estas cuestiones. De esta manera se puede conocer mucho mejor las necesidades, expectativas y motivaciones de esta comunidad, compuesta por los que ya visitan los museos y los que no lo hacen, y así crear complicidades más sólidas y duraderas con la misma.

2.1. El valor de consultar a la comunidad radica en su carácter recíproco

Actualmente estamos viviendo una reducción de la financiación pública, el presupuesto público para cultura en España es de un 1% del total, lo cual

provoca la necesidad buscar otras formas de financiación, solicitar subvenciones, fondos europeos, etcétera.

Paralelamente se está produciendo un incremento de la oferta cultural –el sector museístico en España alcanzará una mayor madurez y se prevé un aumento importante de la oferta, inaugurándose un número relevante de museos a partir del año 2010 y planificándose numerosas ampliaciones de otros ya existentes–.

Esta realidad implica que los museos deben hacer mayores esfuerzos por conservar el apoyo local, social e institucional a sus actividades y sostenibilidad financiera.

Los museos son cada vez más accesibles y valorados, con mayor profesionalización del sector, lo que supone a su vez mayores costes y mayor oferta. Por otro lado, la economía mundial se está reestructurando: cada vez hay mayor riqueza en manos privadas.

En este contexto, se está produciendo un cambio en el posicionamiento de los museos, los cuales ahora empiezan cada vez a estar más necesitados y buscan apoyos externos, y en concreto el apoyo social. Todas las actividades y servicios que desarrolle el museo y reviertan en las comunidades y en la sociedad civil, les abre las puertas como base para el apoyo procedente de fuentes privadas, que permitan diversificar el origen de su financiación y no hacerlos tan dependientes de los fondos públicos.

La tendencia actual es un aumento del patrocinio social, ya que es más visible y beneficioso para la reputación e imagen de la empresa. Como consecuencia de esto empresas y entidades financieras están destinando un porcentaje cada vez menor de su presupuesto a actuaciones en el ámbito cultural, a favor de aquellas de ámbito social.

Incrementando las actuaciones sociales el museo no sólo consigue aumentar sus posibilidades de financiación, sino que además mejorará su relación con la sociedad en la que se desarrolla.

De esta manera se configuran los llamados *Museos de la Sociedad Civil,* son museos recíprocos, con mayor vinculación social, museos que aprenden y enseñan, y museos que invierten en sus comunidades y obtienen beneficios de ellas.

Museos que preguntan, escuchan y dialogan.

3. LOS PROCESOS CONSULTIVOS

3.1. ¿Qué es un proceso consultivo?

En consultoría cultural cuando se desarrolla un proceso de este tipo nos referimos a la participación ciudadana en la definición y el desarrollo de los proyectos museísticos.

Es un proceso de recogida de información, de percepciones, de observaciones, comentarios e ideas de aquellos sectores de la 'comunidad' que son relevantes para el museo.

Dentro del proceso de planificación de museos de LORDcultura, la consulta con la comunidad es una de las múltiples fuentes y procedimientos de recogida de información que desarrollamos, y que cada vez más ocupa un papel clave de nuestra metodología.

3.2. ¿Por qué se desarrollan estas consultas?

Dentro de la planificación museística existe la certeza de que un museo aumenta sus probabilidades de éxito cuando se cumplen las siguientes tres premisas:

– Existe un mercado y una demanda.
– Cuenta con apoyo financiero suficiente.
– Y *atiende a un mayor número de necesidades locales.*

En este sentido el desarrollo de procesos consultivos con la comunidad ayuda a identificar y atender esas necesidades locales. Y eso se consigue a través de nuestras tres acciones clave: preguntando, escuchando y dialogando.

El proceso participativo lleva a que grupos de público y museos se conozcan mutuamente y así poder facilitar las relaciones entre ambos. Su valor radica en la útil y diversa información que generan, ya que nos permiten:

– Mejorar el entendimiento cualitativo de la comunidad a la que el museo se dirige y donde se desarrolla.
– Comprender necesidades y aspiraciones expresadas por sectores variados de la sociedad.
– Conocer las percepciones que se tienen sobre el proyecto.

– Evaluar las respuestas a ideas y estrategias sugeridas.
– Identifican aspiraciones, oportunidades y obstáculos.

Un proceso consultivo puede proporcionar al museo información muy válida sobre la sociedad a la que se dirige, identifican aspectos y temas que requieren ser tratados, y formular estrategias que aseguren el éxito del proyecto.

3.3. ¿Cuándo debe preguntarse a la sociedad?

No hay un momento determinado para llevar a cabo un proceso consultivo. Aunque lo cierto es que si se realiza en los primeros estadios de un nuevo proyecto beneficiará en mayor medida al mismo, ya que hará posible tomar la dirección más acertada disminuyendo las probabilidades de fallo o evitando errores.

Las consultas se pueden llevar a cabo para la planificación de muy diversos aspectos y con finalidades distintas, como la definición del concepto de un nuevo museo, o los contenidos de una nueva exposición temporal, o para contrastar iniciativas innovadoras, etcétera.

Pero lo cierto es que deben ser tenidas en cuenta, es una manera de permitir a las personas contribuir activamente en el museo, por lo que si luego sus aportaciones no tienen un reflejo visible en la institución puede ocasionar frustración o pérdida del sentido de pertenencia o complicidad con el museo.

Las consultas externas son una herramienta clave en consultoría que cada vez se utiliza más para el desarrollo de distintos proyectos como estudios de viabilidad, planes directores, planes estratégicos, planes de negocio, proyectos expositivos y planificación funcional de edificios.

3.4. ¿Quién es consultado?

La lista potencial es larga, el número de personas consultadas y las metodologías utilizadas dependerán de los requerimientos del proyecto, presupuesto, calendario, etcétera.

Entre las personas consultadas pueden estar:

– Informantes clave o líderes de opinión.

– Público objetivo/visitantes/segmentos de usuarios, incluyendo los no visitantes/usuarios o individuos entendidos sobre esos segmentos de público.
– Líderes de la comunidad, por ejemplo de grupos etno-culturales, instituciones, empresas, líderes religiosos, etcétera.
– Fundadores: fundaciones, gobierno, individuales.
– Personas conocedoras del mercado, etcétera.

3.5. ¿Cómo se llevan a cabo estos procesos?

Cuando el museo pregunta centra la atención en aspectos concretos que en ese momento preocupan o son relevantes, y su objetivo es conocer la opinión del visitante para mejorar.

Cuando el museo escucha trata de entender lo que le está diciendo su público, aunque no sea positivo, comprendiendo el contexto de donde viene el comentario.

Cuando el museo dialoga construye relaciones duraderas con las personas, conoce mejor a su público y se da a conocer.

La metodología variará en función del proyecto y del objetivo que se busque con la consulta, los métodos más comunes son:

– Entrevistas – informantes clave, líderes de la comunidad, fundadores, personas conocedoras del mercado.
– Talleres, Sesiones de visión y de contraste – público objetivo/mercado/segmentos de usuarios/líderes de la comunidad.
– Focus Groups – público objetivo/visitantes/segmentos de usuarios, no participantes.
– Encuestas y cuestionarios – visitantes/usuarios, no visitantes/usuarios.
– Convocatorias públicas/foros.
– Libros de visita, hojas de sugerencias – visitantes/usuarios, no visitantes/usuarios.

4. EJEMPLOS DE PROCESOS CONSULTIVOS

A continuación me gustaría presentar dos casos concretos de proyectos llevados a cabo por LORD donde los procesos consultivos cobraron un papel protagonista.

Con ellos pretendo que sirvan de ejemplos prácticos sobre cómo estos procesos son realmente efectivos y cómo ayudan a crear lazos con la gente en el camino de construir museos de la sociedad civil. Los proyectos de los que voy a hablar son:

– El Museo de Toronto, en Canadá.

– El Centro de Interpretación de Hondarribia, en Euskadi.

La elección de ambos proyectos se debe a que considero que pueden aportar dos visiones distintas pero enriquecedoras sobre el tema ya que difieren en aspectos relevantes.

Para empezar el primero es de ámbito internacional, mientras que el segundo es de ámbito local.

Por otro lado, el primero es un proyecto a gran escala promocionado por el ayuntamiento de una de las ciudades más relevantes del país. Mientras que el segundo presenta una escala más reducida, promocionado por el ayuntamiento de un municipio pequeño aunque con una considerable afluencia turística.

Así mismo, en cada caso, el proceso consultivo se llevó a cabo con finalidades distintas, ya que en el Museo de Toronto se trataba de una identificación del concepto –definir su vocación y objetivos– y en el Centro de Interpretación de definir los contenidos principales para la exposición permanente.

El público al que se dirigió la consulta y los métodos utilizados también difirieron. Mientras que en el caso de Toronto se realizaron procesos consultivos con distintos sectores de la sociedad y utilizando diversos métodos, en Hondarribia se desarrolló un único taller de contraste que contó con una selección de representantes de la comunidad.

Finalmente, no debemos olvidar que este tipo de consultas es algo novedoso en el panorama nacional, aún se encuentra en una fase incipiente lo que puede provocar confusión por parte de los participantes, mientras que en los países anglosajones llevan años desarrollándolos y la gente está muy familiarizada con el proceso.

Sin embargo, en lo que se asemejan los dos ejemplos es en el resultado, ya que en ambos casos los procesos consultivos ayudaron a una definición más concreta y acertada del proyecto.

4.1. El Museo de Toronto: proceso consultivo para la planificación y definición de concepto del museo

En la ciudad canadiense de Toronto se está gestando un nuevo proyecto museístico: el Museo de Toronto o Humanitas.

El Museo de Toronto nace con la vocación de contribuir a la identidad de la ciudad, un lugar de encuentro que realce la marca Toronto como ciudad global y diversa.

Uno de los elementos conceptuales centrales del proyecto será el Centro Global de las Ciudades, un instituto que aspira a convertirse en un lugar donde líderes mundiales y comunidades se encuentren para explorar los retos de la vida urbana en el siglo XXI.

El Museo se situará en un edificio emblemático frente al muelle de la ciudad, integrándose en un área residencial en auge, junto a otras atracciones turísticas.

Desde 2004 LORD forma parte del equipo responsable del desarrollo de este Museo. Nuestro primer encargo fue llevar a cabo un estudio de viabilidad donde había que definir un concepto a partir del cual se desarrollarían todos los contenidos del futuro museo. Frente a tal responsabilidad decidimos ayudarnos de una herramienta clave: un extenso proceso consultivo donde involucrar a los ciudadanos de Toronto en la toma de dicha decisión.

Las conclusiones obtenidas del proceso, junto con una exhaustiva revisión de documentación e investigación y mucho esfuerzo creativo, dieron como resultado un concepto potente e innovador.

4.1.1. ¿Por qué se llevó a cabo un proceso de consulta pública?

El proyecto nacía con la aspiración de enfatizar la diversidad cultural de Toronto así como de narrar historias de la ciudad al mundo y a los propios ciudadanos de Toronto. ¿Pero quién conoce esas historias? ¿Qué es lo que la gente de Toronto quiere y necesita oír y aprender sobre ellos mismos? ¿Y cómo estar seguros de que ese nuevo espacio realzaría, y no reemplazaría, el rico patrimonio y recursos culturales de Toronto?

La única manera de encontrar respuestas a estas preguntas era hablar directamente con la gente de Toronto, que nos dieran **SU VISIÓN** del proyecto. Gente con distinta formación, cultura, intereses, perspectivas y expec-

tativas, que no sólo constituirían la fuente de las historias que se contarían en el nuevo espacio, sino que además serían los visitantes potenciales cuyas necesidades debían ser satisfechas.

Estaba claro, ellos eran las personas que mantenían el corazón cultural de Toronto vivo. El éxito del proyecto dependía directamente de ellos y de su apoyo.

4.1.2. Objetivos y organización

Se definieron unos objetivos claros que dirigieran el proceso y que repercutieran positivamente en el desarrollo posterior del Museo en el largo plazo:

- Construir y mantener una relación sólida con agentes claves de la ciudad.
- Introducir y explicar el proyecto.
- Buscar aportaciones para el desarrollo y refinamiento del concepto y contenidos de la nueva institución, así como de su gestión.
- Determinar la existencia y disponibilidad de las colecciones que se encuentran en manos de la comunidad que podrían ser expuestas en el nuevo museo.
- Crear expectación y lograr apoyos.
- Disipar miedos, identificar y resolver problemas.
- Anticipar e incorporar requisitos de consulta reguladores que podrían entrar en vigor en el curso del proceso de planificación y construcción del nuevo museo (incluyendo procesos de evaluación medioambiental y procesos de aprobación de políticas de uso del suelo municipal).

En base a una evaluación de necesidades, se llevaron a cabo cinco tipos de consultas, cada uno dirigido a participantes de perfil distintos:

- Entrevistas individuales con representantes de las artes, la cultura, el patrimonio y las comunidades de la ciudad.
- Talleres pequeños que se centraron específicamente en la recogida de información de las colecciones existentes en la ciudad.
- Creación de grupos de referencia y asesores del proyecto con representación de las instituciones públicas implicadas.
- Desarrollo de cinco grandes talleres para buscar feedbacks (opiniones, comentarios) de representantes de los ámbitos de las artes, patrimonio, cultural, etnocultura, y grupos de jóvenes y comunidades de la ciudad.

Más de 160 representantes de diversas organizaciones participaron en las sesiones, representantes de las artes, la cultura y del patrimonio así como representantes de las comunidades de Toronto cuyos patrimonios culturales se originan en diferentes países, sociedades y creencias de todo el mundo.

4.1.3. Aportaciones obtenidas

La mayoría de los comentarios recibidos fueron excepcionalmente positivos, con los participantes comprometidos en discusiones constructivas, y compartiendo una serie de ideas y perspectivas.

La conclusión principal, y más relevante, fue que a la gente le gustaba la idea.

Sin embargo, sugirieron matices al concepto presentado que resultaron ser aportaciones muy valiosas que enriquecieron el proyecto dándole un carácter mucho más social.

Pedían que fuera un lugar vivo, que mirase hacia adelante igual que se mira atrás.

Demandaban la participación de la gente de Toronto como elemento clave del Museo una vez inaugurado, donde las asociaciones fueran esenciales y donde se utilizase el talento de la ciudad (cocineros, artistas), que sus propias comunidades fueran los responsables de sus exposiciones.

Destacaron un concepto interesante, que resume el espíritu de Toronto: transculturalismo en vez de multiculturalismo. Pedían que se hablase de lo que se tiene en común, y de cómo personas de procedencia distinta viven juntas en armonía, que se enfatizara el concepto de Toronto como una comunidad en sí misma. Humanitas debía dirigirse en primer lugar a la gente de Toronto y después a sus visitantes; debía ayudar a construir puentes entre los huecos generacionales con diferentes valores y expectaciones.

Para la gente consultada, aprender debía ser una función fundamental del Museo, aprender unos de otros, enlazar con los currícula escolares; y funcionar como un centro de intercambio de información de todas las culturas y comunidades en Toronto. El Museo debía reconocer los problemas, centrarse en cómo tratarlos, y mostrar cómo trabajamos para encontrar soluciones. Idea de la cual tomó forma posteriormente, y fruto del trabajo de nuestros consultores, el Centro Global de las Ciudades.

Respecto a los servicios e instalaciones, que también definen el concepto de un museo, deseaban encontrar todo tipo de espacios y experiencias: arte, lugares de reunión, música, espectáculos, multimedia, espacio virtual, restaurante, colecciones y objetos, lugares al aire libre y espacio para niños.

En definitiva, se escuchó para adaptar los comentarios y hacer que el Museo esté vivo, incluyendo los temas y servicios que harán que el museo de la gente de Toronto sea realmente para la gente de Toronto.

4.2. Centro de Interpretación de Hondarribia: proceso consultivo para contrastar los contenidos identificados para la exposición permanente

La histórica ciudad de Hondarribia, en la frontera francesa, destaca por poseer un importante legado patrimonial materializado sobre todo en sus murallas, en muy buen estado de conservación, que atrae cada año a miles de visitantes y turistas que se acercan a disfrutar de su historia, paisaje y gastronomía.

Con el fin de trasmitir y preservar esa riqueza patrimonial, motivar la visita al casco histórico y dinamizar toda la ciudad como un conjunto, el Ayuntamiento de la ciudad ha impulsado la creación de un nuevo Centro de Interpretación.

Se plantea, por tanto, una visión dual de la funcionalidad del futuro centro, ofreciéndose información y orientación a la vez que educación y entretenimiento.

El Centro ofrecerá información sobre el municipio y constituirá un punto de arranque de visitas turísticas por toda la ciudad. Al mismo tiempo, será un lugar de exposición, encuentro y educación.

El futuro Centro de Interpretación se va a ubicar en la Plaza de Armas, en pleno casco histórico del municipio, un lugar privilegiado frente al Parador de turismo. Un edificio histórico que está siendo restaurado en base a un innovador proyecto de un estudio de arquitectos locales.

LORDcultura entró a formar parte del equipo que está llevando a cabo este proyecto con la labor de identificar y desarrollar los contenidos que se van a exponer en el centro así como elaborar el diseño expositivo de la exposición permanente.

4.2.1. ¿Por qué se llevó a cabo un proceso de consulta pública?

El Centro de Interpretación de Hondarribia nacía con la vocación de invitar a todos sus habitantes y visitantes a conocer y a disfrutar del municipio a través de su historia, de su patrimonio tangible e intangible, y de la cultura cotidiana, actual y tradicional.

Apoyándonos en el desarrollo de un exhaustivo estudio de mercado, que nos mostró la realidad de la oferta y la demanda museística de Gipuzkoa, un análisis de la documentación histórica y de colecciones disponibles del municipio, y junto con nuestra amplia experiencia en la definición de contenidos museísticos, fuimos capaces de desarrollar un concepto para el centro y unos contenidos para la exposición.

Sin embargo, necesitábamos **CONTRASTAR** esa idea con las personas que mejor conocían la historia, carácter y patrimonio de Hondarribia, es decir, sus propios habitantes. Por lo que nos resultaba básico realizar una sesión de contraste con personas representantes del municipio en la que testar las primeras ideas identificadas.

4.2.2. Objetivos y organización

El objetivo del proceso que planteamos era que agentes locales aprobasen el concepto identificado para el centro y nos ayudaran a definir el contenido, los temas principales y el planteamiento expositivo (recursos) que en su opinión debería presentar el Centro de Interpretación.

La metodología utilizada para la realización del taller consistió en una breve presentación de la idea inicial trabajada por LORDcultura para los contenidos y plan interpretativo del Centro de Interpretación de Hondarribia. Seguidamente se procedió a una dinámica de grupo para contrastar la idea inicial, establecer distintos mensajes según el tipo de público, y ver los intereses locales en el centro.

Al tratarse de una única sesión, de carácter marcadamente participativo, tuvo que reducirse la asistencia a un número de 12 personas entre las cuales se encontraban políticos, técnicos del Ayuntamiento, representantes de instituciones y asociaciones (Amigos de la Historia de Hondarribia, Vecinos del Casco Histórico) investigadores y conocedores de Hondarribia, y otros invitados vinculados a la cultura, comercio y el turismo en Hondarribia.

4.2.3. Aportaciones obtenidas

A pesar del desconcierto inicial por parte de los participantes al conocer que se trataba de una sesión de contraste y no de una presentación de un proyecto definido a evaluar, la sesión resultó enriquecedora y se obtuvieron aportaciones clave para el buen devenir del proyecto.

El proyecto gozaba de una buena acogida por parte de los habitantes, que estaban encantados de que se les dejara participar en la definición de una manera tan activa.

Se les preguntaron cuestiones como: ¿Cuál es tu reacción inicial ante los contenidos descritos? ¿Qué temas deberían estar presentes? ¿Qué historias necesitan ser contadas? ¿Qué experiencias hay que ofrecer, y con qué recursos? ¿Qué consejo nos darías para asegurar el éxito del nuevo centro?

Parte de sus aportaciones ayudaron para definir las temáticas principales de la exposición. La rica historia de Hondarribia y su patrimonio será, por tanto, abordada desde enfoques variados (histórico, etnográfico, artístico, paisajístico, etcétera), ofreciendo numerosas posibilidades a la hora de plantear futuras exposiciones temporales, programas de actividades, acuerdos y encuentros con otras instituciones que permitirán la renovación de la oferta del centro, la repetición de la visita por parte del público, la fidelización de los visitantes.

La dinámica de grupo centrada sobre los distintos tipos de público dio como resultado la definición de los públicos objetivos del centro así como la identificación de los principales *mensajes* que debía trasmitir el Centro en función del grupo al que se dirigiese.

Finalmente, la sesión de contraste sirvió para ayudar a visualizar el diseño de la exposición permanente ya que se puso de manifiesto el interés general porque el Centro presentará una gama variada de recursos museográficos: objetos, audiovisuales, interactivos, tecnología virtual, etcétera.

5. LA IMPORTANCIA DE IMPLICAR A LA COMUNIDAD EN EL MUSEO

Cuando en el sector de los museos se habla del ‘desarrollo de audiencias’, este concepto debe ser entendido no sólo con la connotación de aumentar el número de visitantes, sino también como la necesidad de crear programas

auténticos que enriquezcan a cada uno de los individuos que componen o que podrían componer nuestro público y ofrecerles a todos ellos una experiencia lo más auténtica y memorable posible. Debemos entender el concepto en una triple perspectiva:

– *Ampliar* – atraer más número de visitantes dentro del público objetivo.
– *Diversificar* – extenderse a nuevos segmentos del público.
– *Profundizar* – aumentar los niveles de participación del público actual.

Los museos deben hacer mucho más que conservar, exponer e interpretar la evidencia material del hombre. Ellos pueden expresar identidades individuales y comunitarias así como sentido de pertenencia, pueden estimular la imaginación y la mente, centrarse en eventos sociales o artísticos, ser catalizadores de la creatividad, y espacios públicos donde puedan interactuar personas de todas las profesiones y condiciones sociales que de otra forma nunca lo harían.

Para llevar a cabo todo esto el museo tiene que comunicarse – preguntar, escuchar y dialogar – con su público y con la comunidad en la que se desarrolla.

Ser un museo en el que su personal, la experiencia del visitante, los visitantes y la comunidad establecen una relación entre sí de igualdad, donde todos se relacionan con todos, interactuando y de manera recíproca.

Un museo que comunica y enseña pero que también aprende – aprende de sus visitantes y de la comunidad en la que se integra.

Euskal Herria Museoa; de museo a proyecto cultural a través del engarce territorial

Felicitas A. Lorenzo Villamor y Leire Irazabal Basabe

Museo Euskal Herria

1. LOS ORÍGENES DEL MUSEO

Situado en el núcleo monumental de la villa vizcaína de Gernika-Lumo, el Museo Euskal Herria está ubicado en el Palacio barroco de Alegría o Montefuerte, rodeado por la Casa de Juntas, en el que se encuentra el Árbol de Gernika, símbolo de las libertades vascas, el Convento de Santa Clara, el Parque de los Pueblos de Europa y la iglesia de Santa María.

En 1982, la Diputación Foral de Bizkaia adquirió ese Palacio señorial de 1733 junto con sus jardines y huertos. Tras varios años de remodelación, las estancias del Palacio se convirtieron en salas de un museo, y los jardines y huertos, en parque para el deleite de los habitantes del entorno y los turistas que vienen a conocer la emblemática villa.

La principal intención de la Diputación Foral de Bizkaia a la hora de realizar esa intervención fue la de convertir parte del patrimonio en recurso cultural para el disfrute de los ciudadanos.

Teniendo en cuenta el entorno en el que está ubicado el Palacio, el objetivo fue el de mostrar una exposición que ayudase a comprender mejor el significado histórico, político y cultural de la villa en el que se halla y a explicar las características de la comunidad espiritual que Euskal Herria conforma.

2. LA APERTURA: UN MUSEO CLÁSICO

Es en 1991, cuando se inaugura el Museo Euskal Herria y el Parque de los pueblos de Europa, en los jardines del Palacio. En aquellos momentos, el

Museo abre sus puertas con una exposición clásica, compuesta por obras y objetos procedentes de fondos de la Diputación Foral de Bizkaia, donaciones, depósitos y nuevas adquisiciones. Se logra entonces reunir un importante número de obras de artistas vascos de finales del siglo XIX y principios del XX; así como documentación, cartografía histórica y obra gráfica en las que se ve reflejada la idiosincrasia, los paisajes y las gentes del Pueblo Vasco.

En cuanto a los recursos, el Museo presentaba una buena infraestructura y ubicación, aún a falta de solventar dificultades como la accesibilidad en el ingreso y la sala de exposiciones temporales. Por otra parte, se veía la necesidad de rehabilitar el cercano edificio de las antiguas caballerizas del Palacio para diversos fines tales como oficinas, almacén, etcétera.

Si el equipamiento se inauguraba en 1991, ya en 1998 presentaba signos de ir cayendo poco a poco en la obsolescencia. La exposición permanente era ordenada y limpia, pero monótona, con una museografía o forma de exponer, repetitiva sala tras sala, y obras siempre bidimensionales. La historia de una comunidad cultural era difícilmente explicable por la falta de objetos evocadores y a todo ello se unía la carencia de paneles explicativos, así como cartelas que contextualizasen correctamente lo expuesto. En definitiva, era muy críptica para el público en todos sus segmentos: turista cultural, escolar y en general con el visitante vasco y foráneo. Estaba de espaldas a sus usuarios.

3. RENOVACIÓN Y AMPLIACIÓN: UNA NUEVA PROPUESTA MUSEOLÓGICA

Los museos del nuevo milenio, requieren la revisión del concepto de «servicio público», que a pesar de haberse ganado automáticamente el prestigio de ser buenos y honorables, muchas veces no están prestando este servicio en absoluto. Es más, lo que realmente significa servicio público en la actualidad es el servicio a los visitantes, un altísimo porcentaje de los cuales son turistas, que a su vez demandan más servicios, más diversión y menos instrucción formal. Y la cultura ya no es tanto un contenido de la educación como un método para educar y, por supuesto, un instrumento capaz de generar en los usuarios experiencias enriquecedoras, profundas y personalizadas cada vez que entran a un museo o disfrutan de una exposición.

En el Museo Euskal Herria ésta era la realidad y sin embargo, desde el principio se supo que los turistas no podían ser la única fuente de vida del

museo, necesitábamos al público local y éste necesitaba al Museo Euskal Herria como recurso y parte del entramado sociocultural.

En consonancia con todo esto, decidimos que había que analizar al público. Era muy importante saber qué tipo de personas nos visitaban, qué esperaban del Museo y cuál había sido su impresión. Estas eran preguntas de fundamental importancia a la hora de redefinir el equipamiento y su difusión. De este modo, entre 1999 y 2003 se realizaron tres estudios de público que aportaron importantes datos en los cuales se reflejaban lo que los visitantes tanto asiduos, esporádicos o potenciales, es decir, aquellos que aún no nos habían visitado pero podrían hacerlo si se les presentase de una forma atractiva, esperaban del Museo. Las conclusiones y datos obtenidos de estos estudios ayudaron a realizar un plan estratégico de transformación del Museo Euskal Herria.

El análisis del público reveló que las personas que nos visitaban eran básicamente turistas individuales, cultos, con un nivel económico medio-alto, y con ganas de conocer más de nuestro pueblo, no sólo la cultura tradicional sino también la diáspora, la gastronomía, el arte contemporáneo vascos y otros temas que en el Museo no se reflejaban.

Otro de los datos que nos facilitó aquel análisis fue la procedencia de los visitantes. Ésta era variopinta, aproximadamente el 45% eran vascos, el 30 % del resto de la península y el 25% extranjeros.

Los estudios también nos mostraron que los visitantes demandaban más servicios y atenciones; por ejemplo, una tienda, visitas guiadas, exposiciones temporales o mayor información en salas. Pero sobre todo, lo que se podía deducir de las encuestas era que los visitantes pedían una mayor interacción, querían ser parte de la visita y no meros espectadores.

Por último, destacamos que sólo un 18% de este público era cautivo, es decir que venían en grupo y que el sector relacionado con la enseñanza mostraba una fuerte demanda. Sin embargo, en sus inicios, la oferta del Museo Euskal Herria a ese segmento de público no se adaptaba a sus necesidades. Ahí teníamos uno de nuestros principales desafíos.

Esta información que nos dieron nuestros usuarios fue fundamental a la hora de enunciar los nuevos objetivos del Museo y que se resumen en los siguientes puntos:

– Mayor vinculación con su contexto social.
– Mayor información y relación con el público.

– Potenciación de la comunicación.
– Creciente dinamización cultural sobre el entorno.

Todo este análisis dio pie a un proceso de transformación que duró tres años.

Para alcanzar esos objetivos se sacó a concurso público el proyecto de transformación de la exposición permanente, que fue adjudicada por la Diputación Foral de Bizkaia a la empresa guipuzcoana K6 Gestión Cultural. Bajo las directrices de Felícitas Lorenzo, directora del Museo, y de varios expertos de la Diputación, se transformó el espacio adaptándolo a lo que el público demandaba.

Durante este periodo, siempre estuvieron presentes las dos siguientes metas:

– Conectar con los visitantes, dando a conocer las posibilidades que el equipamiento ofrece, teniendo en cuenta que la misión ha de ser didáctica, mostrando sus fondos y ayudando a ampliar el conocimiento del público, sin que éste se sienta discriminado o excluido de la visita.
– Involucrar al público mediante la interacción. Para ello se adoptaron las siguientes medidas:
  • Transformar la exposición permanente incluyendo más información contextual en salas.
  • Incluir nuevas tecnologías que hagan la exposición más atractiva.
  • Incluir nuevos temas sugeridos por los propios visitantes.
  • Ofrecer un programa de exposiciones temporales que complementen la información de la permanente.
  • Ofrecer un programa de visitas y actividades pedagógicas dirigidas a diversos segmentos de público.
  • Dotar de audio-guías en ingles, francés, castellano y euskera, para potenciar la comunicación y el conocimiento.

Para poder llevar a cabo todos estos propósitos, era necesario ampliar el espacio del Museo, acción esta harto difícil por tratarse de un edificio patrimonial del siglo XVIII, prácticamente intocable.

En realidad, este problema se pudo salvar gracias al edificio anexo al palacio que en su día sirvió de caballerizas. Cuando en 1991 el Palacio pasó a ser museo, aquella casita se había dejado prácticamente abandonada y en el momento de la reestructuración se vio oportuna su restauración para ampliar el espacio expositivo y utilizarla como oficinas, almacén y sala de exposiciones temporales.

Tras el proceso de renovación y ampliación, el 18 de mayo de 2006, el Museo Euskal Herria volvió a abrir sus puertas con más de 800 obras redistribuidas en el edificio del palacio, ampliando los metros de exposición y siguiendo un nuevo discurso expositivo mucho más cercano. También se había aprovechado la transformación del espacio para incluir nuevos servicios: tienda, audio-guías o exposiciones temporales propuestas por los propios visitantes.

El espacio, los fondos y algunos servicios ya se habían adaptado a la demanda, pero todo no terminó aquel 18 de mayo de 2006. Una gran parte de la transformación había terminado, el Museo estaba remodelado y ahora había que pasar a una segunda fase: la difusión y captación de visitantes del entorno.

4. POBLACIÓN LOCAL, PATRIMONIO CULTURAL Y ENGARCE TERRITORIAL: RETOS Y OPORTUNIDADES

Tras la remodelación, el primer acercamiento fue dirigido a los habitantes del entorno de Gernika-Lumo. Quisimos dar a conocer el Museo como un recurso más a una población que no tiene excesivo hábito cultural. Los habitantes de Busturialdea, de tradición agrícola, no cuentan con los museos como lugares de ocio y diversión. En realidad el Museo les transporta a la escuela; tienen la sensación de encontrarse en un lugar en el que se les está examinando, en el que si no conocen lo que está expuesto se sienten ignorantes. Precisamente lo que el Museo Euskal Herria pretende es cambiar esta concepción de los vecinos del entorno acercando el museo a su forma de vida, convirtiéndolo en algo cotidiano y agradable.

Para conseguir el acercamiento de los visitantes potenciales de la zona y de aquel público cautivo, que en el análisis de visitantes resultó prácticamente inexistente, se comenzó por diseñar un programa de visitas y actividades didácticas pensando en ellos.

La estrategia consistía en atraer grupos de escolares de Urdaibai con el fin de que los propios alumnos y alumnas acercasen a sus mayores al Museo. Con la creación de talleres se quería que niños y niñas de Gernika conociesen por dentro aquel imponente edificio que veían todos los días cuando iban a la escuela o la ikastola.

Para ello, en septiembre de 2006 ya teníamos un programa definido y prácticamente completo para ponerlo en marcha en octubre de ese mismo año. Consistía en la siguiente oferta:

– Visitas y talleres para escolares entre semana.
– Talleres para familias los fines de semana.
– Talleres para los más pequeños en épocas de vacaciones.

Asimismo, se introdujo un servicio de visitas guiadas para todo tipo de grupos.

Además, esta segunda fase, generó dos puestos de trabajo. La directora del Museo tenía claro que la mejor forma de relacionar el museo con su entorno era la contratación de gente de la comarca, y mientras se ha podido, así se ha hecho.

El engarce territorial mediante sus propias gentes es fundamental si queremos que los habitantes de la zona tomen conciencia del patrimonio que les rodea.

A la hora de diseñar el programa de visitas y talleres lo primero que se hizo fue un análisis de lo que el Museo ofrecía y a quién podría dirigirse cada temática. Decidimos comenzar con el público necesario para el futuro, es decir, los niños. Elegimos la segunda planta, dedicada al folklore y la cultura de Euskal Herria, por tratarse de un espacio dinámico y temáticamente más atractivo para ellos.

Diseñamos una actividad lúdica y educativa al mismo tiempo, en la que intercalamos la visita a salas con el juego. Le pusimos un nombre muy sencillo pero preciso *Euskal Kultura Jokoa*.

Tras el diseño y preparación de la primera actividad pedagógica le dimos una gran importancia a la difusión del programa, ya que se trataba de la primera vez que el Museo Euskal Herria presentaba actividades de estas características. Como decíamos anteriormente, decidimos centrar nuestro esfuerzo en los centros docentes más cercanos, es decir, en los de la zona de Busturialdea. Para ello, recorrimos personalmente los colegios e ikastolas, uno a uno, dando a los jefes de estudio una breve explicación de nuestra oferta educativa y de la nueva imagen del Museo.

Además, en el programa se incluían visitas guiadas. También creamos hojas de sala o material escrito del Museo que pudiese servir a aquellos grupos que lo quisieran visitar por su cuenta. Con esto se pretendía dar servicio a aquel público cautivo que antes de la remodelación ejercía presión sobre sus necesidades en relación al Museo.

Durante el primer curso, 2006-2007, la aceptación de los centros de Gernika-Lumo fue muy buena. El profesorado nos agradeció e impulsó para

que llevásemos adelante esta iniciativa. Prácticamente todos los colegios de la zona vinieron con alguna clase para tomar parte en los talleres y visitas.

El hecho de crear un recurso didáctico relacionado con el patrimonio de su entorno resultó para muchos profesores otro material educativo más que les servía para poder enseñar a sus alumnos la historia y la cultura de Euskal Herria. En definitiva, se estaba cumpliendo una de las metas que el Museo se había propuesto, el engarce territorial.

Además, sin nosotras darnos cuenta, creamos un recurso de integración social para que el profesorado explicase, de una manera divertida, a aquellos alumnos y alumnas extranjeros que habían comenzado a llegar a sus aulas, cuáles eran las tradiciones y la cultura de este país al que habían llegado recientemente.

Algunos profesores incluso nos han propuesto temas y actividades que les gustaría trabajar en el Museo. Desde la Ikastola Seber Altube de Gernika quisieron relacionar la cultura vasca con la agenda 21 y esto dio pie al segundo taller del Museo: *Basoak Historian Zehar.* Ellos nos propusieron el tema y nosotras creamos un taller relacionado con la utilización de los bosques a lo largo de nuestra historia. Para ello, utilizamos tanto las salas del Museo como el parque que lo rodea, ya que en él se reproducen los diferentes ecosistemas de Euskal Herria.

Durante el segundo curso, 2007-2008, animados por la acogida y demanda de los centros y grupos, seguimos con las visitas guiadas, material pedagógico y pudimos ampliar la oferta de talleres introduciendo un tercer taller para alumnos de secundaria. En esta ocasión, quisimos dar a conocer entre los docentes una de las colecciones más destacadas del Museo: la cartografía histórica. Este taller, debido a la complejidad del tema, lo desarrollamos pensando en alumnos mayores que los anteriores. Así, creamos el tercer taller del Museo: *Altxorrak eta kartografia*. Otra vez, relacionando las salas del Museo con sus jardines.

Éste es el tercer curso escolar que presentamos el programa de actividades y visitas y la aceptación por parte de los centros y familias del entorno está siendo muy satisfactoria. Primero fue el profesorado el que nos lo agradeció y poco a poco los familiares de los más pequeños que se han ido acercando al Museo. Así nos han conocido y, sobre todo, han comenzado a tomar parte en todo tipo de eventos que el Museo organiza a lo largo del año.

Son muchas las actividades que se realizan como actos de engarce territorial, tales como: conciertos al aire libre durante el mes de julio, activi-

dades para celebrar el día y la noche internacional de los museos, incluso las inauguraciones de exposiciones temporales sirven para enraizar el Museo Euskal Herria.

Hemos constatado que la gente del entorno empieza a interesarse por lo que se hace en el Museo. De esta manera, poco a poco, se está cumpliendo nuestra misión: ser un centro cultural de referencia para su entorno mediante sus fondos y actividades.

Aún queda mucho trabajo por hacer pero los resultados positivos nos dan pie a seguir trabajando.

Lekeitio. Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo

Nekane Irusta Seara
Ayuntamiento de Lekeitio

La creciente importancia de la contribución de la actividad turística a la economía mundial y al desarrollo de los pueblos, junto con otros factores que inciden en el desarrollo general, como pueden ser el cambio climático, el uso adecuado de los recursos naturales o la globalización, nos lleva a reflexionar sobre el modo en que se gestiona esta actividad económica, concluyendo en la necesidad de apostar por un modelo de turismo sostenible.

Es el caso del municipio de Lekeitio, el cual, tras un proceso de reflexión estratégica, ha puesto en marcha un proyecto de recuperación de su patrimonio, llamado «Lekeitio. Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo», que incide tanto en su desarrollo económico, como social y cultural.

Lekeitio es un municipio situado en la costa de Bizkaia, de 7.500 habitantes y 1,8 km^2, con lo cual su densidad de población es muy alta, sobre todo en comparación con otros municipios de la comarca de Lea Artibai, donde está situado. Respecto a su economía, la tasa de paro es el 5,8%, y la población activa se distribuye de la siguiente manera: Sector primario 11%, Industria 27%, Construcción 7% y Servicios 55%, según los últimos datos disponibles del Eustat, de 2001. También es de destacar el dato de que aproximadamente la mitad de la población activa trabaja fuera del municipio, principalmente en municipios de la comarca, en comarcas limítrofes o en la capital.

Las actividades económicas tradicionales de Lekeitio han estado durante siglos, al igual que en el resto de los municipios costeros de la zona, estrechamente vinculadas al mar (pesca, construcción naval, elaboración de conservas) y a la industria maderera. Al mismo tiempo, la villa marinera cuenta con una larga tradición turística, que ha ido creciendo en las últimas décadas coincidiendo con la grave crisis del sector pesquero. Tanto es así, que actualmente más de la mitad de la población activa del municipio trabaja en el sector servicios.

La riqueza de sus recursos culturales y naturales ha propiciado que Lekeitio se haya convertido en uno de los destino de referencia en el panorama turístico del País Vasco. Conscientes de ello, desde el ayuntamiento manifestamos una clara voluntad de apostar por un turismo sostenible, tanto desde el punto de vista ambiental, como social y económico.

1. ANTECEDENTES Y ORIGEN DE LA IDEA

En 2002, el Ayuntamiento de Lekeitio inicia un proceso de reflexión interna que deriva en el Plan Estratégico de Desarrollo Económico Local de Lekeitio, donde el turismo supone uno de los ejes de actuación. En 2005 se aprueba el Plan de Acción de la Agenda Local 21 y, ese mismo año, la empresa Beinke elabora el Plan de Marketing Turístico, que supone un planteamiento general de reflexión acerca de la actividad turística, su planificación organizada, el modelo de gestión y la puesta en valor de los recursos, entre otros aspectos. En el diagnóstico del Plan de Marketing se ponen de manifiesto las carencias de Lekeitio en cuanto al desarrollo de un producto turístico diferente al tradicional de sol y playa, tratándose de un turismo estacional, muy concentrado en los meses de verano, con un alto porcentaje de excursionismo y segunda residencia, y una falta de oferta complementaria. De la puesta en marcha de este plan se deriva el proyecto del Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo, en respuesta a estas carencias, y con el objetivo de dar un uso a infraestructuras en desuso o infrautilizadas, cuya puesta en valor servirá, asimismo, para dar un impulso al desarrollo económico del municipio. Al mismo tiempo, desde la Agencia de Desarrollo de Lea Artibai se impulsa a finales de 2004 un Plan de Desarrollo Turístico Comarcal, donde queda patente el protagonismo de Lekeitio de cara al turismo, y su carácter tractor para el desarrollo de este sector a nivel comarcal.

Tomando estos documentos como referencia, se están llevando a cabo actuaciones de manera planificada y ligada a objetivos finales de desarrollo sostenible del destino turístico. Apreciar los buenos resultados obtenidos hasta ahora en la implantación progresiva del Plan nos animó a participar en 2007 en el Royal Destination Awards for Sustainable Tourism (concurso a nivel europeo de buenas prácticas en gestión sostenible del turismo, avalado por la Agencia Europea del Medio Ambiente, entre otras entidades) donde quedamos entre los quince finalistas, compitiendo con destinos tan consolidados como el Parque Nacional de Cairngorms en Escocia.

2. LEKEITIO. CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO MARÍTIMO

El centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo es un proyecto de intervención global para la revalorización de los recursos patrimoniales, naturales y culturales existentes en el municipio. Se trata de recursos que refuerzan la identidad local y ofrecen la posibilidad de conocer elementos ligados a la historia de Lekeitio, de alto interés pedagógico, y cuya puesta en valor tiene un doble destinatario: por un lado, el turista o visitante interesado en conocer y experimentar la cultura marinera y, por otro lado, los propios ciudadanos del municipio, que a través del plan de intervención sobre los diferentes elementos van a poder conservar infraestructuras de gran valor histórico e identitario, las cuales corren peligro de desaparecer. Además, el proyecto tiene un gran potencial para el impulso de la economía local y la creación de empleo.

El desarrollo concreto del Centro de Interpretación (que abarcará al municipio en su totalidad como centro abierto) incluye actuaciones sobre patrimonio tangible e intangible: Barco Playa de Ondarzabal, Faro de Santa Catalina, atalaya, astillero Mendieta, molino de Marea Errota, Comandancia de Marina, patrimonio religioso, costumbres, folklore y tradición oral, entre otras. Para cada elemento se ha estimado un plan de intervención que servirá para atraer visitantes interesados en conocer la cultura marinera, siempre respetando los requisitos de autenticidad y vivencia de experiencias, haciendo a los visitantes partícipes de un proyecto vivo y ligado a la esencia del municipio.

La propuesta se apoya en dos ejes:

– La fuerte tradición marítima del País Vasco como marco general.
– Las características propias de Lekeitio, que avalan su elección:
  • Existencia de un patrimonio cultural importante.
  • Existencia de unas tradiciones (fiestas, ritos) de fuerte arraigo y vigentes en la actualidad, como la danza de la Kaxarranka.
  • Elementos naturales y paisajísticos de notable interés.
  • Pervivencia de actividades económicas, industriales y artesanales relacionadas con el mar.
  • Atractivos turísticos añadidos.
  • Destino con tradición turística pero sin masificación excepto en determinadas épocas.
  • Desarrollo de algunas iniciativas vinculadas al sector turístico y de servicios.
  • Desarrollo aceptable de algunos de estos servicios.

Como producto cultural, el proyecto trata de cumplir una serie de requisitos:

– Autenticidad:

Frente al turismo de masas dirigido a un público poco diferenciado, nos dirigimos a un público que busca la autenticidad de la experiencia turística. En definitiva, no se trata de transplantar el modelo turístico desarrollado en otras localidades de litoral; por un lado, porque las características de espacio y de producto no son similares, y por otro, porque las tendencias de mercado priman la producción especializada y muy adaptada a las exigencias de los consumidores individuales.

En este contexto, la autenticidad es un factor muy valorado y exige «completar» la vivencia cultural con folclore, historia y tradiciones.

En cualquier caso, se trata de trabajar desde la propia identidad y los recursos del municipio, sin tratar de vender un producto «fabricado» para el visitante, a espaldas de la propia población de Lekeitio.

– Experiencia y vivencia:

Las últimas tendencias de ocio se dirigen a la producción y transmisión de experiencias. El modelo de producto que se propone en este caso no se dirige a un turista-espectador sino a aquel que quiere participar e integrarse. Lo marítimo es el eje temático del producto y el turista debe percibirlo en todo momento y lugar, en cualquier componente de la cadena de valor turística. En el destino debe poder respirarse «cultura marítima» Y es que, sin producto marítimo no hay proyecto, y sin éste, no hay producto turístico.

– La imagen:

El proyecto desarrollará una imagen capaz de atraer la atención de los turistas potenciales y/o de generar expectativas positivas.

3. OBJETIVOS

Si bien el proyecto surge desde un planteamiento de desarrollo económico, ligado a la diversificación de la actividad turística a través de la creación de un nuevo producto, sus objetivos de carácter social y cultural son innegables y tan importantes como los objetivos de tipo económico. Los más destacados son:

– Recuperar elementos patrimoniales y contribuir a la preservación de la historia, la cultura marítima y el entorno.
– Preservar estos elementos para la población de Lekeitio, siendo éste el principal destinatario del proyecto.
– Lograr la diversificación económica de Lekeitio mediante la creación de actividad económica en el sector terciario.
– Apoyar al sector náutico-pesquero mediante la diversificación de actividades.
– Actuar sobre nuevos públicos y segmentos turísticos atrayendo a un mayor número de turistas.
– Dar a conocer Lekeitio como un municipio diferenciado turísticamente, lo que supone un incremento cualitativo de la oferta, al tratarse de un recurso singular.
– Desestacionalizar la demanda porque ofrece la posibilidad de desarrollar actividades durante todo el año.
– Alargar la estancia del visitante, lo que redundará en un aumento del gasto del turista.
– Especializar la oferta a través de un producto de calidad y sostenible.
– Posibilitar la participación e implicación de los diferentes sectores de la población (asociaciones culturales y deportivas, comerciantes, hosteleros, artesanos,) en todo el proceso.
– Contribuir al desarrollo tecnológico y a la expansión del conocimiento entre la población.
– Contribuir a la sensibilización de la población local y visitantes en torno a la protección del patrimonio natural y cultural.
– Crear empleo y riqueza.

4. DESARROLLO DEL PROYECTO

Como ya se ha comentado, en el diagnóstico del Plan de Marketing de Lekeitio se ponían de manifiesto las carencias del municipio en cuanto al desarrollo de un producto turístico diferenciado. Así, tras un proceso de reflexión encaminado a superar estas carencias, y tras constatar la posibilidad de trabajar sobre la cultura y el patrimonio marinero de Lekeitio, apoyando la identidad del municipio y los valores de autenticidad, vivencias y experiencia, se pone en marcha el proyecto del Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo.

El primer paso para hacer de Lekeitio un centro de interpretación de la cultura marítima, ha partido del análisis de los recursos patrimoniales tanto naturales como culturales con los que cuenta la localidad que se han plasmado en un Plan de Intervención. Este documento ha permitido establecer un Plan para la Puesta en Valor Turístico del Patrimonio y un Plan de Usos y de Gestión de cada uno de estos elementos, en el que se incluye una propuesta de posibles actividades a desarrollar en cada uno de ellos (diseño de itinerarios, visitas guiadas, demostraciones artesanales, talleres, conferencias…) y los diferentes tipos de público a los que van dirigidas estas actividades (población local y/o público visitante). La propuesta conlleva un plan de gestión en el que podría apuntarse el sistema de gestión, (público, privado, mixto), el volumen de inversión necesario así como un calendario de posibles actuaciones.

Entre los elementos de mayor interés, destacamos: la antigua Comandancia de Marina, la embarcación Playa Ondarzabal, el faro de Santa Catalina, la Atalaya, el Lagar de txakolí del Palacio Uribarri-Sosoaga y la ermita de Santa Elena, los astilleros tradicionales del Lea y astillero de Mendieta, el molino de marea Marierrota, la Plazuela de Arranegi y el puerto, la actual Cofradía de Pescadores, la antigua Cofradía de Pescadores, el patrimonio religioso de Lekeitio, las fábricas de conservas, la Ruta del Vino y del Pescado, las actividades artesanales, las fiestas y tradiciones, la gastronomía, el Patrimonio intangible.

A continuación analizamos las características y el plan de usos para cada elemento:

4.1. Comandancia de Marina

Es un edificio ubicado en el puerto, de propiedad privada. Por sus características y ubicación se presenta como un elemento importante para su integración en el proyecto de Centro de Interpretación Marítimo. En él podría instalarse un telescopio de 12 m de altura diseñado y fabricado por Francisco Mendieta.

Inicialmente se concibe como la sede más adecuada para ser el centro administrativo y logístico de todo el proyecto. Dadas las características del edificio, se plantean diferentes posibilidades respecto a su uso:

– En los bajos se ubicaría una réplica de la típica taberna de puerto, al estilo del siglo XIX, donde se pudieran realizar actividades culturales

relacionadas con el proyecto (tardes de relatos marineros, celebración de encuentros con otros grupos de interés,…). También a la misma altura se plantea la posibilidad de crear una sala multiusos donde Azti-Tecnalia[1] u otra entidad pudiera tener su base documental de películas, estudios, etcétera, que pudiera consultarse en cualquier momento. Esta sala polivalente se puede utilizar, asimismo, para la realización de algunos talleres, charlas o cursos de formación.

– En el primer piso iría situado el centro de interpretación que nos permitiría conocer todo el proyecto y tener una visión integral del mismo. Puede apoyarse en un audiovisual que vaya explicando paso a paso la razón de ser de los pueblos marineros, su esencia, la herencia del pasado y el esfuerzo del presente por no olvidar las raíces que nos identifican. Se apoya en el objetivo básico de mostrar lo que somos hoy día, un reflejo de aquello que fuimos y que explica muchas de nuestras costumbres y conductas.
– En la planta superior se situarían las oficinas encargadas de gestionar el proyecto y un espacio cedido a una Asociación sin ánimo de lucro relacionada con el proyecto como sede de sus actividades.

4.2. Barco pesquero Playa de Ondarzabal

Construido en los astilleros Murélaga de Lekeitio hace 40 años, y hasta hace siete en activo para la pesca extractiva, el Playa de Ondarzabal es un ejemplo de embarcación de pesca tradicional, abierta al público en determinadas épocas del año para visitas guiadas gestionadas por el Albergue Trinkete Etxea, dentro de su programa Itsas Eskola-Escuela del Mar y por el propio ayuntamiento a través de la oficina de turismo (3.500 visitas en 2008). Se trata de una de las últimas embarcaciones de madera que hasta hace poco se hacía a la mar, y es un ejemplo de nuestro patrimonio más cercano en el tiempo. Constituye una original forma de conocer los diferentes artes de pesca y el modo de vida de los *arrantzales* a bordo, mediante una visita guiada de media hora de duración. El barco presenta problemas de accesibilidad, seguridad y mantenimiento, dadas sus características especiales (construido en madera y a flote en el muelle del puerto), pero es uno de los elementos de patrimonio a conservar con mayor cuidado, debido a la progresiva desaparición de los barcos de sus características de los puertos del mar Cantábrico.

[1] Centro Tecnológico experto en investigación y alimentaria.

4.3. Faro de Santa Catalina

Situado en un enclave natural destacado, ha sido uno de los primeros elementos que se ha puesto en valor en el proyecto. El Faro, junto con la atalaya, albergará un Centro de Interpretación de la Navegación, permitiendo a nuestros ciudadanos y visitantes conocer los fundamentos de la navegación desde la antigüedad (señales, luces, orientación, estrellas, avistamiento de ballenas,…) y sentir la sensación de nuestros marineros cuando veían la luz del faro que les conectaba con tierra firme. Para ello, se contará con la ayuda de la tecnología y los medios audiovisuales más punteros, incluyendo un simulador que permitirá experimentar la sensación comentada in situ. Será el primer faro visitable de Euskadi y se espera su puesta en funcionamiento como centro de interpretación a mediados de 2009.

4.4. Atalaya

La atalaya es el emplazamiento desde el que los arrantzales avistaban la aproximación de ballenas hasta sus costas. Situada en el monte Otoio, el edificio se encuentra hoy en un estado de conservación muy deficiente. Su uso se une al proyecto de rehabilitación del Faro. Se plantea utilizarlo como centro de interpretación de la figura del atalayero y su actividad, relacionada con el avistamiento de los bancos de peces o las ballenas. En el exterior se instalarán paneles de interpretación del paisaje y puestos con catalejos para observar las panorámicas, junto con un sistema de señales que permitirá interactuar con el faro en la divulgación de la comunicación en el medio marítimo, posibilitando la realización de talleres didácticos que complementarán la visita del faro.

4.5. Lagar de txakolí del Palacio Uribarri- Sosoaga y ermita de Santa Elena

El lagar de txakoli que se encontraba en los bajos del palacio Sosoaga está considerado como una pieza singular correspondiente al siglo XVII. Tal y como expresa el historiador y técnico de la Diputación Foral de Bizkaia, Alberto Santana, se trata de «una de las piezas más sobresalientes del palacio Sosoaga», dado que «es la prensa de txakoli más antigua que se conserva en Euskal Herria».

Según explica, el lagar merece plenamente la consideración de bien mueble de interés cultural. Añade que «una consideración en parte similar merecen las

carpinterías de cierre de vanos, aunque conservar el mayor número posible de las mismas en sus propios emplazamientos será siempre un acierto».

Dada su singularidad, el Ayuntamiento de Lekeitio ha dispuesto la rehabilitación de la ermita de Santa Elena (en desuso y con un emplazamiento privilegiado frente al parque municipal) para albergar el lagar y posibilitar la realización de una visita guiada en torno a este elemento y a su relación con la historia de Lekeitio, donde las viejas ordenanzas medievales prohibían el consumo del vino de Rioja que llegaba al municipio a través de la Ruta del Vino y del Pescado, si antes no se había terminado el txakolí local.

4.6. Astilleros tradicionales del Lea y astillero Mendieta

Conjunto de astilleros tradicionales para la construcción y reparación de embarcaciones de casco de madera. Sus estructuras, renovadas a finales del siglo XIX y principios del XX, han heredado el emplazamiento de las viejas instalaciones medievales. Los astilleros del Lea constituyen un conjunto de indudable interés histórico y patrimonial. Actualmente, en las riberas del Lea existen cuatro astilleros en diferentes estados de conservación, de los cuales únicamente uno de ellos se encuentra en activo, pero dedicado a la reparación y custodia de pequeñas embarcaciones. Todavía se pueden apreciar las plantillas y herramientas usadas para la construcción de embarcaciones. Sin embargo, el astillero más importante y singular es el de Mendieta. Con una estructura y cubierta de madera, presenta dos carros donde se varaban las embarcaciones. En sí mismo se puede considerar un pequeño centro de interpretación de la labor artesanal que muestra todo el proceso de construcción de aquellos barcos de madera, desde el planteamiento de sus planos, hasta el último detalle antes de su botadura. Su situación administrativa es una concesión del Departamento de Costas, y está catalogado como Patrimonio Industrial por el Departamento de Cultura. Presenta un estado de conservación muy deficiente, siendo necesaria una reparación en toda regla de cara a darle un uso adecuado al proyecto. En cualquier caso, es uno de los elementos estrella del proyecto, ya que está considerado por los expertos como único en su tipología y conservación en toda Europa.

El planteamiento que se hace para su puesta en valor parte de su mantenimiento y recuperación, tratando de afianzar la construcción y garantizar su conservación, para después llevar a cabo un proyecto que incluya talleres de recuperación de embarcaciones tradicionales, concentraciones de embarcaciones, cursos, visitas guiadas y formación relacionada con la construcción naval tradicional.

4.7. Molino de marea Marierrota

Edificado en 1555 a causa de una sequía, se trata de los restos de un molino de marea, situado en la ribera izquierda del Lea, en el municipio de Mendexa, pero muy cercano a Lekeitio, que se encargará de su gestión una vez recuperado. Disponía de unas instalaciones semejantes a las de los molinos fluviales pero con un gran dique de mampostería que se llenaba con la pleamar, para ir liberando el agua gradualmente al iniciarse la bajamar, poniendo en funcionamiento la maquinaria de la molienda. Funcionó hasta mediados del siglo pasado. En la actualidad se ha puesto en marcha el proyecto de recuperación de todos los elementos: diques y el propio molino, que servirá para interpretar el funcionamiento de esta estructura. También puede ser complementado con la instalación de placas solares con una función pedagógica, tras la recuperación del molino y los parapetos.

4.8. Plazuela de Arranegi y puerto

El entorno del puerto, sus calles y, especialmente la plazuela de Arranegi, es uno se los elementos emblemáticos que nos muestran la esencia marinera de Lekeitio. No sólo se trata del ambiente que se respira en las terrazas y tabernas, sino que se pueden observar in situ gran cantidad de las actividades pesqueras tradicionales: descarga del pescado cuando los barcos llegan a puerto, reparación de las redes de pesca, carga del hielo, preparación de las embarcaciones para faenar y, especialmente, la venta del pescado al fresco a pie del puerto. Una adecuada interpretación de estos elementos es indispensable para conocer la realidad de la pesca del Cantábrico.

4.9. Edificio de la actual cofradía de pescadores

Situada al final del espacio portuario, frente a la Comandancia de Marina, la actual cofradía de pescadores permite conocer de cerca una de las actividades más importantes relacionadas con la pesca: la subasta o venta del pescado. En la actualidad, se puede ver la venta en funcionamiento dentro del programa Itsas Eskola-Aula del Mar del Albergue Trinkete Etxea, por el que pasan 2.500 niños aproximadamente todos los años, y que permite dar a conocer todo el mundo relacionado con el mar y la pesca.

4.10. Antigua cofradía de pescadores de San Pedro

Edificio restaurado de propiedad privada que albergó en su día la Cofradía de Pescadores. Actualmente en desuso, se plantea la creación de un hotel temático de calidad, que aumentará la oferta hostelera de Lekeitio. Se encuentra situado frente a la plazuela de San Pedro, popularmente conocida como San Pedrope, donde se encuentra una imagen de Santo, frente a la cual se baila la *Kaxarranka* durante la festividad de San Pedro el 29 de junio.

4.11. Patrimonio religioso de Lekeitio

En 2007 se firmó un convenio con el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao, con el objetivo de difundir el abundante patrimonio religioso de Lekeitio. Este acuerdo, que sólo se ha puesto en marcha de momento en Bilbao además de en Lekeitio, pretende difundir el patrimonio religioso del municipio a través de la puesta en marcha de diferentes acciones: ampliación de los horarios de la basílica, visitas guiadas en horario de verano, visitas temáticas, visitas pedagógicas destinadas al público juvenil, edición de un libro sobre el patrimonio religioso de Lekeitio y una exposición temática sobre los elementos más destacables, muchos de los cuales están relacionados con el patrimonio marítimo. Un ejemplo de éstos son la colección de figuras de alabastro traídas desde Inglaterra, Holanda e incluso China por los marinos de Lekeitio como contribución al patrimonio religioso de Lekeitio.

Este acuerdo ha propiciado que el número de visitantes a la iglesia durante el verano de 2008 haya sido de 11.726, con una alta participación en visitas guiadas, en visitas a la exposición o visitas temáticas al retablo mayor.

4.12. Fábricas de conservas

Se plantea la organización de visitas guiadas a alguna de las industrias conserveras en activo. Una de las líneas estratégicas de mayor importancia en este proyecto es la colaboración con el sector privado (cofradía, conserveras o sector servicios), de manera que se sienta como un proyecto creado por todos, en el que participamos todos los sectores y que es motivo de orgullo para todos los ciudadanos de Lekeitio.

4.13. Ruta del Vino y del Pescado

Antigua ruta (hoy GR 38) que desde Ondarroa y Lekeitio atravesaba la comarca en dirección Sur para dirigirse hacia la Rioja Alavesa. Esta ruta está siendo objeto de un plan de dinamización para poner en valor sus elementos más destacados. Este plan incluye una señalización adecuada de todo el trazado y la creación de dos centros de interpretación en ambos extremos de la ruta que permitan dar a conocerla adecuadamente.

4.14. Actividades artesanales

Supone el apoyo a las artesanías vinculadas a la actividad pesquera, entre otras. Se plantea la realización de talleres de nudos marítimos, construcción de maquetas (de gran tradición en Lekeitio), de técnicas de conservación del pescado (embotar, salazón,…) o cursos de pesca con caña, con el objetivo de que no se pierdan estos saberse ancestrales.

4.15. Fiestas y tradiciones

Es el patrimonio tangible e intangible vinculado a la actividad marítima. Las fiestas de San Pedro, con la *Kilinkala* (tradición en la que la imagen de San Pedro se inclina sobre el puerto para bendecir las aguas) y la *Kaxarranka* (baile típico que se danza sobre un arcón de madera que antiguamente contenía los libros de la cofradía y que simboliza el cambio de poderes entre los mayordomos que los custodiaban), junto con los Gansos, son un claro ejemplo de tradición unido a fiesta. Otras actividades que actualmente se desarrollan son la *Hegaluzearen Astea*, feria del bonito de carácter bianual, el concurso de pesca de atún, la escenificación de la boda vasca o las regatas de traineras.

4.16. Gastronomía

Organización de actividades de promoción y difusión con carácter turístico y didáctico de productos alimentarios procedentes del mar. La tradición de las tabernas típicas de pinchos se mantiene en toda la localidad.

Destacan en este apartado las Jornadas Gastronómicas del Chipirón, llevadas a cabo en otoño, en colaboración con los restaurantes de Lekeitio. El pro-

grama incluye actuaciones tendentes a la difusión del producto: cocina en vivo en la calle, talleres para niños y sorteo de una cena entre los participantes.

4.17. Patrimonio intangible

El patrimonio intangible de Lekeitio es de una gran riqueza. Muchas costumbres y tradiciones se han mantenido muy arraigadas, siempre ligadas al mar y a la cultura marinera. La preservación de la memoria es uno de los retos a los que se enfrenta actualmente el municipio, ya que la creciente tendencia social globalizante y la modificación en las costumbres propician la difuminación de las costumbres y saberes ancestrales, en aras del conocimiento común e indiferenciado de la sociedad actual. En este sentido, el Ayuntamiento de Lekeitio, dentro del proyecto del Centro de Interpretación del patrimonio Marítimo, ha trabajado y está trabajando en las siguientes actuaciones:

– Edición de un libro de recetas tradicionales con la colaboración de las mujeres de Lekeitio. Las recetas están basadas en los productos que se consumían habitualmente en los hogares de Lekeitio. El valor añadido del proyecto es el uso del dialecto lekeitiarra para la trascripción de las recetas.
– En colaboración con Eusko Ikaskuntza, se va a recopilar la historia oral y fotográfica de los marinos-navegantes de Lekeitio y de sus familias, preservando las historias de las andanzas en ultramar junto con la vida cotidiana de sus mujeres para sacar adelante una familia en ausencia de sus maridos.
– Dentro del programa de sensibilización interna ante el patrimonio, se va a poner en marcha un concurso para los escolares de Lekeitio, con el objeto de que recopilen las historias y la memoria de sus antepasados, familias o conocidos, ligadas al mar. Se plantea un concurso en el que se ponga el valor la importancia de la labor realizada en la mar y su aportación a la cultura y a la sociedad actual.
– Recopilación y edición de un libro y un cd sobre el cancionero tradicional de Lekeitio, con la participación de las cuadrillas y grupos de Lekeitio, y en colaboración con la Coral de Bilbao.
– Recopilación y reedición de los libros anteriormente editados de palabras propias del dialecto de Lekeitio. Se trata de acepciones propias de nuestro euskera que son de gran interés para los visitantes que se acercan a conocernos.

– Realización de un estudio y recopilación de datos sobre el astillero Murélaga y sus trabajadores, siendo este el último astillero en activo del municipio. Entre sus paredes se ha construido gran parte de la flota del municipio, y su historia representa una de las actividades tradicionales de la zona.
– Realización de un estudio acerca de la vida y andanzas de personajes ilustres en Lekeitio: Diego Rivera, Isabel II, Emperatriz Zita… Se plantea trabajar la información para la elaboración posterior de rutas temáticas.
– Edición de un libro sobre la escuela Náutica y su valor histórico.
– Realización de las Jornadas sobre Patrimonio de Lekeitio, con el objetivo de difundir el conocimiento sobre el patrimonio de Lekeitio y estudiar experiencias de otros lugares.

5. CREACIÓN DE ACTIVIDAD ECONÓMICA Y EMPLEO

Las implicaciones del presente proyecto, en cuanto a la actividad económica se refiere, son de un alcance considerable:

– En primer lugar, se plantea la diversificación económica del municipio orientando la actividad hacia el sector de los servicios, que es el de mayor crecimiento actualmente, en detrimento del sector primario de la pesca, que actualmente se encuentra en declive.
– La tendencia hacia el turismo del municipio de Lekeitio se ha considerado como un aspecto estratégico clave de desarrollo económico en los diferentes planes estratégicos de actuación ejecutados, tanto a nivel municipal como a nivel comarcal (Plan de Desarrollo Económico de Lekeitio, Plan de Desarrollo Económico de Lea Artibai, Agenda Local 21, estudios sobre turismo…).
– Según los datos disponibles, casi la mitad de la población de Lekeitio trabaja fuera del municipio (debido a la ausencia de un tejido industrial estable, a las dimensiones reducidas del mismo y a la dependencia de la estacionalidad del sector terciario). Con este proyecto se pretende evitar la fuga de trabajadores que está convirtiendo a Lekeitio en un municipio dormitorio o de fin de semana, al crear puestos de trabajo estables en el tiempo y rentables económicamente.
– En los últimos años se ha creado varias empresas en el sector terciario, y la mayor demanda de información y asesoría de los promotores empresariales se refiere a dicho sector, mostrando iniciativas interesantes

cuyo éxito puede estar avalado en base a la existencia de un proyecto municipal a este nivel (empresas de servicios turísticos, hostelería, comercio…).

– La posibilidad de desestacionalizar la demanda permitirá mantener la actividad económica en el sector durante todo el año, a través de la oferta de un producto diferenciado que no depende del buen tiempo y las playas.
– En cuanto al desarrollo concreto del proyecto, la puesta en valor de los diferentes elementos lleva asociado un plan de usos y gestión, que necesariamente revierte en la creación de empleo directo. La cuantificación de dichos puestos es variable e irá aumentando a medida que se van poniendo en marcha las infraestructuras, pero en una estimación inicial los puestos a crear serían: un coordinador-gestor del proyecto general, personal administrativo para la gestión de los diferentes elementos (faro, atalaya, astillero, comandancia…), personal técnico para la gestión del centro de documentación en la comandancia, personal especializado encargado de la gestión turística de dichos elementos (guías, empresas de turismo receptivo…), personal especializado en la gestión didáctica del proyecto (coordinador de proyectos, monitores de talleres educativos), personal encargado del mantenimiento de las infraestructuras, vigilantes, personal de limpieza, y, con la apertura inicial de dos bares (taberna típica en la comandancia y bar en el faro), personal de hostelería.
– Respecto al empleo indirecto, un proyecto de estas características, uno de cuyos objetivos es aumentar el flujo de turistas, va a posibilitar el desarrollo del sector turístico y de la actividad económica a todos los niveles: a) posibilidad de crear empresas de servicios turísticos: Guías, empresas receptivas, empresas hosteleras, restaurantes, alojamientos, empresas de servicios deportivos-turismo activo…, b) mejora de la actividad comercial del municipio, hecho que ya se puede apreciar actualmente durante la estación de verano, y c) creación o expansión de otras empresas del sector servicios: Transportes, gestorías, empresas de organización de eventos…
– Otra consecuencia económica a considerar, de gran importancia en este proyecto, es la posibilidad que ofrece de establecer cauces de colaboración entre el sector público y el privado, implicando a todos los sectores (hostelería, comercio, conserveras y cofradía) en las diferentes actuaciones que se van a llevar a cabo. Que tanto el sector privado como la población de Lekeitio se impliquen en el proyecto y lo sientan como propio es una de las piedras angulares entre los objetivos a con-

seguir. Se pretende que bajo el paraguas de la marca «Lekeitio» se puedan identificar tanto los elementos patrimoniales que configuran el centro de interpretación, como las diferentes empresas que tienen su actividad en el municipio, trascendiendo la dimensión meramente pública del proyecto.

Por ultimo, respecto a la creación de actividad económica, el planteamiento propuesto se enmarca en un proyecto global cuyo desarrollo se va a llevar a cabo en fases a medida que la recuperación y puesta en marcha de los diferentes elementos patrimoniales se haga realidad. Una apuesta de esta envergadura puede suponer la creación de 30-40 puestos de trabajo directos, pero el grado de afectación al empleo indirecto y a la actividad económica global de Lekeitio es muchísimo mayor.

6. PARTICIPACIÓN CIUDADANA

Uno de los hitos del proyecto del Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo es la implicación de los habitantes de Lekeitio en el mismo. La actividad turística, en ocasiones, ha sido objeto de críticas, puesto que muchas veces no se entiende su contribución a la actividad económica general del municipio, y la masificación de visitantes en verano genera molestias a los vecinos, que ven su pueblo invadido por todos estos turistas.

El Ayuntamiento ha llevado a cabo grandes esfuerzos, tanto para difundir los objetivos y la realidad del proyecto, como para fomentar la participación de los ciudadanos en las actuaciones que se plantean, sobre todo aquellas que tienen que ver con el patrimonio intangible. El mayor obstáculo con que nos hemos encontrado ha sido el superar la idea de que se está «creando» algo ad hoc para los turistas, como si de un parque temático se tratara. Los criterios de autenticidad, experiencia y vivencia de la realidad sirven de base para todo el proyecto, y se trabaja desde el respeto a la realidad local.

Algunas actuaciones que se han llevado a cabo son:

– Realización de Jornadas de Puertas Abiertas, para que los ciudadanos de Lekeitio sepan qué es lo que se enseña en las visitas guiadas o actividades turísticas que se llevan a cabo en el municipio. Sintiéndose turistas por un día pueden apreciar el respeto desde el que se trabaja al interpretar el patrimonio.
– El libro de recetas tradicionales ha sido elaborado por un grupo de mujeres de Lekeitio.

– Varios grupos trabajan en la recopilación de canciones tradicionales y en la elaboración de un disco junto con un libro para publicarlas. Se espera que sean los propios grupos los que canten para poder hacer las grabaciones.
– Se plantea un concurso sobre patrimonio dirigido a los escolares de Lekeitio. Además, éstos han comenzado a acercarse a la oficina de turismo o al archivo municipal para recabar información sobre patrimonio para incluirla en sus actividades escolares.
– Los marinos de Lekeitio y sus familias son objeto de estudio a través del convenio con Eusko Ikaskuntza.
– Los pescadores del puerto contribuyen en el mantenimiento del barco Playa de Ondarzabal. Desde consejos acerca de reparación, hasta atrezzo para que esté más bonito y pueda hacerse una visita más interesante. Uno de los momentos cumbres en esta participación ha sido cuando uno de los marineros jubilados del barco colaboró en una de las visitas guiadas realizadas con ocasión de las Jornadas Europeas del Patrimonio Cultural en Bizkaia, contando sus experiencias a bordo del barco.

Poco a poco, la reticencias iniciales están siendo superadas, y muchos habitantes suman a su orgullo por el pueblo, el orgullo por enseñarlo tal y como es. Parte de este reconocimiento viene desde fuera; es decir, desde el momento en que nuestro proyecto comienza a ser conocido y apreciado en medios de prensa, o por entidades relacionadas con el patrimonio. Muchos ciudadanos han comenzado a interesarse por las actividades llevadas a cabo cuando han visto en prensa lo que se está planteando. Así, se considera de interés recoger las opiniones de los usuarios de los elementos patrimoniales identificados y de la población local (sector publico y privado) asociaciones culturales y deportivas, etcétera cara a su posterior utilización y gestión, así como de otro tipo de entidades como la Diputación Foral de Bizkaia, Asociación Vasca de Patrimonio Industrial, el Untzi Museoa-Museo Naval de Donostia, el Museo del Pescador de Bermeo, etcétera.

A la hora de plantear un modelo de gestión para el proyecto, una fórmula a tener en cuenta sería la creación de una Fundación, en la que un patronato pueda gestionar de manera adecuada todos los elementos que integran este proyecto. Además, en la Fundación pueden colaborar todos los grupos de interés antes mencionados, dotando de una mayor fuerza al centro de interpretación. La vocación sin ánimo de lucro de este tipo de entidades es un factor importante, ya que centra los esfuerzos del trabajo en la consecución del proyecto con la implicación de todas las partes, más que en el mero beneficio económico de una explotación de productos.

7. CONSIDERACIONES FINALES

El proyecto del Centro de Interpretación del Patrimonio Marítimo es un proyecto ambicioso y amplio. Mostrar nuestro pasado vinculado a la mar, a la riqueza patrimonial y cultural, en el respeto a la tradición y al legado que heredamos de nuestros antepasados, requiere de la apuesta de todos los agentes implicados, tanto públicos como privados. Todos aquellos elementos comunes a las villas marineras quedarán así como testigos de un pasado, no tan lejano, pero que el ritmo de la vida moderna tiende a difuminar. Y es por ello que la participación tanto de ciudadanos como de entidades relacionadas con el mundo de la mar es vital para poder llevarlo a cabo. Así, la labor municipal debe ir necesariamente acompañada de la implicación de todos estos grupos, de manera que el desarrollo local y la creación de actividad económica vayan de la mano del desarrollo cultural y social que supone el mantenimiento de un patrimonio que, de otra manera, corre un serio peligro de desaparecer.

La gestión turística del patrimonio natural y cultural de Zugarramurdi: motor del desarrollo local

Ainhoa Aguirre Lasa

Recursos Turísticos de Zugarramurdi

1. ZUGARRAMURDI: DATOS BÁSICOS PARA SU CARACTERIZACIÓN

El municipio de Zugarramurdi forma junto con los de Urdazubi-Urdax, Sara y Ainhoa la comarca transfronteriza de Xareta; limita al Norte con Francia, al Este con Baztan y Urdazubi y al Sur y Oeste con Baztan y dista 83 kilómetros de Pamplona, 50 de Donostia y 35 de Biarritz. Su superficie total es de 5,6 km² y la superficie urbana, de 67.033 m². Sus apenas 230 habitantes conforman una estructura demográfica recesiva con una tasa de crecimiento anual negativa, un índice de envejecimiento superior al 24% (la población mayor de 59 años representa casi el 32% del total, mientras que los menores de 20 se sitúa en el 10%). Aunque este perfil demográfico coincide o se aproxima a otros correspondientes a núcleos rurales en situación de recesión continua, Zugarramurdi ofrece una imagen dinámica debido a los innumerables visitantes que recibe a lo largo de todo el año atraídos por sus recursos y por la oferta de su hostelería y a la capacidad que tienen sus habitantes para organizar eventos que atraen a innumerables visitantes (*Zikiro Jate*, Encuentro de Marionetas, *Akelarre*). Sirva de referencia que en 2007 fueron más de 66.000 las personas que visitaron la Cueva de las Brujas en el término municipal de Zugarramurdi.

Uno de los elementos más atractivos de Zugarramurdi es su paisaje: el verdor de los prados en primavera o la gama de ocres y rojizos de los bosques de hayas y de los helechos en otoño conforman imágenes de gran plasticidad, que han sido repetidamente inmortalizadas por numerosos fotógrafos o pintores que, con su labor, han contribuido a generar una imagen bucólica de la localidad. La configuración del paisaje es propia de la Navarra Atlántica, por lo que se vincula muy estrechamente a la vocación ganadera de este tipo de

espacios; así los prados y pastizales ocupan el 72% de la superficie total, mientras que la superficie forestal se limita al 22%. Aún hoy el sector primario sigue teniendo un peso específico importante dentro de la estructura ocupacional de la localidad, si bien en los últimos años el sector servicios ha ido adquiriendo un mayor peso relativo. En relación con estas cuestiones hay que destacar el hecho de que su situación fronteriza ha favorecido la existencia de servicios de restauración y comercio, a los que a partir de los años 90 se han sumado otros establecimientos –básicamente casas rurales y restaurantes– que han sabido aprovechar la potenciación del turismo rural en Navarra y en el País Vasco francés, así como la capacidad de atracción del principal recurso turístico de la localidad, las Cuevas. No obstante, estas iniciativas no han sido suficientes para compensar la fuerte pérdida de población de los años 70 y 80, momento en el que muchos jóvenes de la localidad emigraron en busca de nuevas oportunidades laborales.

El gran reto de Zugarramurdi es lograr mantener su nivel de población actual, generando nuevas oportunidades de empleo y una calidad de vida equiparable a otras zonas a partir del mantenimiento de servicios y equipamientos básicos –educativos, sanitarios y asistenciales–, y de la consolidación del entramado social con la incorporación de la población más joven a través de iniciativas de tipo lúdico, deportivo y/o cultural.

2. RECURSOS DE ZUGARRAMURDI

2.1. Memoria histórica (S. XVII)

Aunque las Cuevas de Zugarramurdi constituyen un recurso natural de primer orden, que mereció en 1975 la declaración de «Paisaje Sobresaliente» por parte del ICONA, su gran capacidad de atracción debe asociarse a la difusión de los hechos históricos acaecidos en el siglo XVII. Una de las figuras claves en este proceso de recuperación de la memoria histórica de la localidad fue José Miguel de Barandiarán que, en 1935, descubrió un yacimiento de cerámica posiblemente del Neolítico y que dedicó parte de dilatada carrera profesional a estudiar el legado prehistórico de la vecina localidad de Sara. En sus investigaciones, al describir el conjunto kárstico de Zugarramurdi, habla de la galería llamada *Sorgin leze* –«cueva de brujas» en castellano–, nombre que se ha popularizado los últimos años y que ha generado innumerables historias y leyendas, hasta el punto de que algunos autores y cronistas hablan del «más afamado lugar de brujas del mundo entero». Esto mismo

manifiestan también algunos de los visitantes que se acercan a Zugarramurdi, por las historias y leyendas que han ido surgiendo en torno al proceso inquisitorial de 1610.

Es también una realidad que la vertiente esotérica y lúdica que acompaña muchas veces a esas leyendas y relatos genera fascinación y atrae a no pocos visitantes. Tanto es así que durante más de dos décadas, se ha celebrado en la Cueva de las Brujas una fiesta coincidiendo con la llegada del solsticio, y cuyo evento principal era la representación de un *Akelarre*. Los propios zugarramurdiarras decidieron darle fin a dicha fiesta en 2006, por la masificación del evento y el riesgo para la integridad física de organizadores y visitantes que ello suponía. Y es que, aunque en los últimos años se había limitado la entrada a la Cueva, el pueblo era incapaz de acoger a los miles de visitantes que se desplazaban hasta la localidad; visitantes que, en algunos casos se refugiaban en la fiesta como pretexto para divertirse rompiendo cualquier tipo de convención o límite socialmente admitido.

Suspendida esa fiesta, el 21 de junio de 2008, sábado anterior a la noche de San Juan, se celebró el primer *Sorginaren Eguna* o «Día de la Bruja». Una jornada lúdico-cultural también, con un variado programa que ofrecía desde charlas en el Museo, hasta un mercado en la Cueva pasando por un ritual de bendición de plantas o cuentacuentos para los niños. Visto el éxito de la fiesta, está previsto que esta fiesta se repita en años sucesivos.

Acerca de los hechos históricos, Zugarramurdi se ha hecho célebre por el proceso inquisitorial de 1610, que hemos apuntado anteriormente. El origen del proceso, que se llevó a cabo en Logroño, se sitúa en el relato de una joven, María de Ximildegui, acerca de sus sueños en los que aseguraba haber volado y haber visto a varias personas del pueblo participando en *Akelarres* (término que se habría acuñado posteriormente). Inicialmente el episodio se habría resuelto con la intervención del párroco, quien habría requerido a los culpables que descargasen sus conciencias, pero posteriormente intervino la Santa Inquisición, seguramente avisada por el abad del Monasterio de Urdax. Como resultado de la intervención de los inquisidores fueron encausadas 53 personas, que habrían sido conducidas a Logroño. Seis de ellas habrían muerto en el camino o en las cárceles. El 6 de noviembre de 1610 se celebró el Auto de Fe y como resultado del mismo 21 de los arrestados fueron acusados de delitos menores; 21, perdonados; y 11, condenados a la hoguera (6 en persona y 5 en efigie junto a sus restos mortales), habiendo sido quemados un día más tarde.

Zugarramurdi no fue el único pueblo de Navarra al que afectó esta fiebre brujeril, ya que existen documentos que prueban las vivencias de episodios

similares en al menos 64 localidades más. Pero Zugarramurdi, por la dimensión social que tuvo a nivel Europeo aquel Auto de Fé de 1610, se ha ganado el popular sobrenombre de «Pueblo de las Brujas» y sus cuevas el de *Sorginen Lezea* o «La Cueva de las Brujas».

2.2. Patrimonio natural: Sorginen Lezea

Tal y como ya hemos señalado el abrigo rocoso conocido como *Sorginen Lezea* o la Cueva de las Brujas se erige como un recurso natural de especial belleza. Aquí los visitantes tienen la oportunidad de recorrer un impresionante complejo kárstico superficial situado a menos de medio kilómetro de distancia del casco urbano de Zugarramurdi en dirección oeste, en el antiguo camino Zugarramurdi-Sara, que lo atraviesa parcialmente. La cavidad principal fue horadada por una corriente de agua, aún caudalosa en la actualidad, denominada la Regata del Infierno o *Infernuko Erreka* que la atraviesa conformándola como un amplio túnel cuyo eje se orienta de noroeste a suroeste, alcanzando una longitud de 120 metros, y una amplitud de 22 a 26 metros en su extremo oriental y unos 12 metros en su salida o boca occidental, así como una altura media de 10 a 12 metros. El conjunto se completa con dos galerías más altas, de orientación similar a la galería principal, que se abren a la misma.

En 1986 el Ayuntamiento de Zugarramurdi promovió la gestión turística de la Cueva para lo que ha acondicionado varios itinerarios, ha mejorado sus accesos y le ha dotado de un sistema de iluminación adaptado a su uso. Además la amplitud del recinto principal y sus buenas condiciones acústicas han permitido que se desarrollen ocasionalmente eventos culturales de especial relevancia (conciertos de orquestas sinfónicas, espectáculos de danza y música de cámara, festivales de música) que han venido a reforzar el carácter espectacular de este conjunto, generando una imagen muy atractiva.

Para la gestión de recurso, el Ayuntamiento optó por la contratación de una empresa, mediante un concurso público utilizando un modelo de gestión interesada, por un periodo de dos años, prorrogables dos más, según el cual la empresa adjudicataria se encargaría de la venta de entradas y de la limpieza de las instalaciones.

La visita es libre, si bien se han balizado varios itinerarios para facilitar el descubrimiento de los rincones más bellos y espectaculares. También existe la posibilidad de contratar visitas guiadas para grupos.

2.2.1. Evolución de visitantes

Año	Adultos	Niños	Grupos adultos	Grupos niños	TOTAL
1988	19.161	4.967	3.850	4.250	34.216
1989	23.938	7.822	7.450	2.350	41.560
1990	20.071	9.592	5.900	6.400	41.963
1991	25.200	4.300	6.100	4.950	40.550
1992	28.000	4.800	8.700	5.000	46.500
1993	35.100	5.900	5.650	5.400	52.050
1994	38.800	7.000	6.900	6.100	58.800
1995	38.291	7.313	7.250	7.300	60.154
1996	46.100	7.500	6.000	7.500	67.100
1997	42.920	7.300	7.750	6.500	62.570
1998	45.000	7.095	7.750	4.600	64.445
1999	(-)	(-)	(-)	(-)	
2000	(-)	(-)	(-)	(-)	
2001	49.766	6.534	2.805	1.375	60.480
2002	50.000	7.426	3.300	1.127	61.853
2003	48.700	7.300	3.190	1.017	60.207
2004	51.128	8.310	2.915	1.457	63.810
2005	50.500	8.300	6.205	1.714	66.720
2006	55.800	9.000	6.644	1.817	73.261
2007	50.942	9.188	4.308	1.604	66.042

Fuente: Empresa gestora de las Cuevas y Ayuntamiento de Zugarramurdi.

En cuanto a la procedencia de los visitantes hay que indicar que los datos son orientativos porque en períodos de máxima afluencia, precisamente

cuando más visitantes de otras comunidades se reciben, es muy difícil recabar información. Teniendo en cuenta esa salvedad, que puede distorsionar bastante la lectura, se puede señalar que predomina el visitante de zonas próximas: País Vasco, resto de Navarra y Francia, seguidos de los procedentes de Cataluña y Madrid. Más lejos se situarían los valencianos, riojanos y aragoneses. En agosto aunque carecemos de datos estadísticos podemos indicar que son mayoría los catalanes y madrileños, aunque cada vez están más presentes los valencianos.

2.2.2. Mejora continua

Uno de los factores que más han incidido en el progresivo crecimiento del número de visitantes es la disposición que ha mostrado el Ayuntamiento de Zugarramurdi en introducir elementos de mejora de forma progresiva para que la visita al recinto resulte más cómoda y gratificante. Inicialmente las labores se realizaron en *auzolan*, es decir, mediante un trabajo comunitario, centrado en este caso en la limpieza general de las cuevas, el cierre del perímetro, la adecuación de caminos de senderos y la instalación del primer sistema de iluminación, pero posteriormente ese tipo de labores se fueron encargando a profesionales del sector. Las actuaciones realizadas durante los más de 20 años de apertura al público de la Cueva se refieren a:

– Mejora del acceso a la Cueva, creando una pequeña área de acogida.
– Construcción de las escaleras de acceso a la galería principal.
– Colocación de barandillas y elementos protectores.
– Aseos públicos.
– Recuperación y adecuación de los hornos de cal de la galería central.
– Señalización e interpretación de varios itinerarios en el interior del conjunto kárstico.
– Creación de un sendero que conecta las cuevas turísticas de Sara, Urdazubi y Zugarramurdi llamada «Ruta de los contrabandistas».
– Instalación de un sistema de iluminación ornamental.

El Ayuntamiento ha invertido en todo este proceso de mejora unos 240.000 €, aunque se ha beneficiado de diversas ayudas del Gobierno de Navarra, la última de las cuales en el marco del Plan de Dinamización Turística Montaña de Navarra. En este sentido hay que destacar que el Departamento de Cultura y Turismo- Institución Príncipe de Viana siempre ha demostrado un especial interés en mejorar las infraestructuras de acogida y el recinto de la Cueva, conscientes de que se trata de un recurso turístico de

especial interés para Navarra. También hay que indicar que por su posición transfronteriza Zugarramurdi ha participación en varios proyectos dentro del marco que ofrece la iniciativa comunitaria Interreg en colaboración con el resto de entidades del territorio Xareta.

2.2.3. Influencia de la explotación de las cuevas en el desarrollo socioeconómico de Zugarramurdi

Recursos económicos generados

La gestión turística de la Cueva proporciona al Ayuntamiento de Zugarramurdi una importante fuente de ingresos que se han reinvertido en parte en la mejora continua del propio espacio, pero que han servido también para equilibrar las cuentas municipales y poder acometer diversos proyectos de infraestructuras y equipamientos básicos (arreglo del camino que une Zugarramurdi con Sara, saneamiento de varias zonas del pueblo, parque infantil…) posibilitando además que el Ayuntamiento haya decidido rehabilitar un edificio histórico en estado de ruina para ubicar en él el Museo de las Brujas.

Repercusión sobre el empleo

La gestión de la Cueva ha permitido que desde su apertura se crearan dos puestos de trabajo con carácter permanente. En la actualidad, la gestión conjunta de la Cueva, el Museo y una casa rural ha creado tres puestos de trabajo de forma estable y a jornada completa a las que se suma la figura de la gerente. Los domingos hay una cuarta trabajadora de apoyo y durante los meses de verano se incorporan dos trabajadores más como refuerzo. En la actualidad estos puestos los ocupan jóvenes tituladas y del entorno de Zugarramurdi.

Uno de los activos de este tipo de recurso, estacional y en el que las puntas de trabajo se producen cuando la mayoría de trabajadores disfrutan de tiempo libre, son precisamente los recursos humanos, por ello se ha hecho desde el principio un planteamiento orientado a la permanencia del personal y su motivación. Además de adecuar horarios y días de apertura al uso turístico, se ha tenido en cuenta las condiciones laborales del personal (horarios, vacaciones, compensación por días festivos) porque entendemos que un servicio de calidad debe apostar por una sostenibilidad en este sentido.

Repercusión sobre el tejido económico general

Además de los beneficios directos que ha generado la gestión turística de la Cueva hay que subrayar el hecho de que durante todos estos años Zugarramurdi ha alcanzado una importante repercusión mediática que atrae a numerosos visitantes. Además, el hecho de ser un pueblo fronterizo le hace beneficiarse de los flujos de turistas y visitantes que se generan en torno a los pueblos más cercanos de Lapurdi y que hace que, prácticamente durante todo el año los restaurantes y alojamientos de la localidad presenten un nivel de ocupación aceptable.

Por otro lado hay que indicar que a pesar de que Zugarramurdi es una localidad muy pequeña su población ha dado muestras de un gran dinamismo que se traduce en su tejido asociativo y en la organización de varios eventos de gran repercusión: *Akelarrea*, *Zikiro Jatea*, Teatro estable de marionetas, encuentros de marionetas, etcétera.

2.3. Recuperación del Molino harinero, hoy casa rural

Además de la Cueva y los hechos históricos asociados a la misma, Zugarramurdi cuenta con un interesante patrimonio edificado que se hace visible tanto en su arquitectura popular como en la presencia de importantes casas de carácter más noble de finales del siglo XVIII, a las que hay sumar varias construcciones ligadas al sistema productivo del antiguo régimen (el molino harinero y las caleras serían los más representativos).

A finales de los años 90 el Ayuntamiento de Zugarramurdi era muy consciente de que podía aprovechar la capacidad de atracción de la Cueva para emprender otros proyectos de recuperación patrimonial, dotándoles de uso turístico. Este planteamiento fue muy bien acogido por los responsables de Turismo de Gobierno de Navarra que ya entonces crearon una línea financiera para apoyar proyectos de recuperación del patrimonio edificado para su destino turístico, siguiendo modelos ya probados con éxito en Francia. Así, el Ayuntamiento cursó una solicitud de subvención sobre un presupuesto de ejecución cercano a los 120.000 €. En diciembre de 2000 se firmó el Protocolo de Colaboración entre el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Zugarramurdi para acometer las reformas necesarias y convertir un antiguo molino en casa rural-vivienda. La financiación por parte del Gobierno de Navarra ha cubierto el 85,6% del presupuesto.

Los trabajos de rehabilitación se ejecutaron a lo largo de 2001 y el molino obtuvo la licencia de apertura en 2002. No obstante una vez abierto se detectaron una serie de deficiencias (problemas de suministro eléctrico, deterioro de la pista de acceso, humedad) en el edificio que han motivado que los índices de ocupación sean bastante bajos. Estas cuestiones, no obstante, han sido abordadas y solucionadas por el Ayuntamiento, aunque las inundaciones de mayo de 2007 motivaron de nuevo que el molino tuviera que cerrarse durante unas semanas.

Respecto a su gestión, desde el Ayuntamiento se planteó la posibilidad de establecer un canon de arrendamiento pensando en que algún titular de otra casa rural le podría interesar su gestión. Viendo que esta vía no obtuvo respuesta, el Consistorio tuvo que contratar los servicios de limpieza y de atención a los turistas de forma independiente dando lugar a distintos problemas como han sido la falta de coordinación o las dificultades para realizar las reservas. Estos problemas se han resuelto definitivamente con la adscripción de la gestión de la casa rural a una sociedad de titularidad pública, creada en 2007.

Por último, cabe señalar que el Ayuntamiento de Zugarramurdi tiene cedida la gestión de la antigua posada mediante un contrato de arrendamiento que le reporta unos ingresos mensuales aceptables, al tiempo que se dota a la población de un servicio de restauración de calidad.

2.4. Patrimonio cultural: Museo de las Brujas, tienda, oficina de turismo y salas de uso polivalente

Con la intención de dar a conocer lo que sucedió en Zugarramurdi y su entorno a principios del XVII, el Ayuntamiento ha rehabilitado su viejo hospital, situado en el mismo pueblo en la salida hacia la Cueva, para instalar en él el Museo de las Brujas.

El proyecto nació en el seno del programa INTERREG, a partir de la reflexión realizada por los representantes de la comarca de la Xareta hace cerca de ocho años. El objetivo de esta iniciativa de cooperación entre municipios fue el de proponer los instrumentos que ayudaran al desarrollo social, económico y cultural de esta comarca mediante el uso y puesta en valor de sus recursos principales. Se trata, por tanto, de planificar los equipos y servicios para que el patrimonio sea un motor de desarrollo local.

Este espacio museístico, inaugurado en julio 2007, quiere ser un lugar donde perpetuar la memoria histórica y mostrar al visitante cómo era la vida

cotidiana de los vecinos de Zugarramurdi durante el periodo del proceso inquisitorial. Un homenaje a las personas, hombres y mujeres, que fueron víctimas de una situación social trasnochada, de una ola de pánico brujeril y de una Inquisición que necesitaba imponer su autoridad. Un espacio de duelo y recuerdo, un lugar donde contar interesantes historias, en su contexto, con sus matices de luz y oscurantismo, de forma rigurosa pero también amena y apasionante. Rompiendo con la imagen folklórica de las brujas, se quiere dar paso a esa otra realidad de unas mujeres y unos hombres acusados de cosas inverosímiles, envueltos en relatos fantasiosos, y finalmente quemados en una hoguera.

Detrás de todo esto, existe también todo un mundo de leyenda y de mitología, con *Mari* y *Aker* como protagonistas; en un contexto de fiestas y de ritos paganos; con una práctica arraigada de la medicina popular.

Además de la exposición permanente, este equipamiento cuenta con una oficina de turismo municipal colaboradora de la red de oficinas del Gobierno de Navarra, una tienda, un auditorio y un espacio bajocubierta que se prevé utilizar como sala polivalente.

Trabajos de investigación como los de Florencio Idoate, *aita* Barandiarán, Julio Caro Baroja, Gustav Heninngsen, José Dueso, J. Paul Arzac y Koro Irazoki, entre otros, sirven de base a este proyecto que aúna la necesidad de proteger su patrimonio y la explotación de un atractivo recurso turístico.

La ejecución es este proyecto ha supuesto un nivel de inversión de más de 1.800.000 euros, de los cuales el Ayuntamiento de Zugarramurdi ha asumido directamente cerca de 700.000 euros.

3. REFLEXIÓN ACERCA DE LA GESTIÓN DE LOS RECURSOS TURÍSTICOS: ZUGARRAMURDIKO GARAPENA S.L.

Precisamente la decisión de involucrarse en el proyecto del Museo de las Brujas ha motivado que el Ayuntamiento realizara una reflexión acerca del modelo de gestión más apropiado para los recursos turísticos del municipio.

Y es que la fase más compleja del proyecto ha sido su aplicación práctica. Se trata de poner en marcha todas las ideas y propuestas esbozadas hasta el momento y establecer los mecanismos adecuados para optimizar los recursos humanos, materiales y financieros destinados a un equipamiento patri-

monial singular, como pretende ser este Museo, y encontrar el modelo de gestión más adecuado para la consecución de los objetivos planteados.

El estudio de la realidad concreta de Zugarramurdi puso de manifiesto que para impulsar una iniciativa museística de estas características había que tener en cuenta (ineludiblemente) el papel fundamental que debía tener el Ayuntamiento, en tanto que administración más próxima a los ciudadanos, con una voluntad de promover la acción cultural, y como titular del proyecto.

Pero partiendo de la iniciativa municipal, se pensó en constituir un nuevo modelo de gestión que permitiera activar la confluencia y la colaboración de instituciones distintas, así como la participación de la sociedad civil.

Se ha tratado, pues, de dar respuesta a estos tres retos fundamentales:

– La necesidad de disponer de un instrumento ágil y moderno de gestión de los recursos humanos, materiales y financieros.
– La conveniencia de implicar diferentes instituciones y agentes en la gestión del proyecto.
– La posibilidad de promover la explotación económica de servicios culturales, educativos y turísticos.

La legislación actual permite la adopción de distintas formas jurídicas para la gestión descentralizada de los servicios públicos, y que pueden ser aplicados a distintos aspectos del campo del patrimonio: desde los organismos autónomos hasta los mecanismos de concesión, gestión interesada, etcéterea. La opción que consideramos más favorable para la gestión turística y cultural de Zugarramurdi (incluyendo la Cueva, el Museo, el molino y las distintas actividades culturales, educativas y turísticas) fue la creación de una sociedad mercantil de capital público, pero con la posibilidad de abrirse a la implicación del sector privado.

Buscando la profesionalización de la gestión se definieron los perfiles del director-gerente y de los informadores turísticos para, posteriormente, abrir los procesos de selección de ambos puestos. El personal contratado no es de la localidad pero sí de su entorno; ofrece un alto nivel de cualificación y ha asumido con ilusión el proyecto.

La recién creada sociedad se ha denominado Zugarramurdiko Garapena S.L. y su actividad principal es la gestión de los recursos patrimoniales. Se trata de una herramienta con autonomía suficiente y adaptada a las nuevas necesidades, que pretende activar el patrimonio y dinamizar el territorio de Zugarramurdi, y por extensión de Xareta.

5. FUTURO: ESTRATEGIA Y LÍNEAS DE ACTUACIÓN EN RELACIÓN CON EL DESARROLLO LOCAL

El turismo es cada vez más emoción, entretenimiento y educación. El uso más activo del tiempo libre por parte de la sociedad genera nuevas oportunidades de atracción de turistas, por lo que la visita a Zugarramurdi se plantea desde un punto de vista muy vivencial. De esta manera el visitante podrá sumergirse en los acontecimientos históricos que han hecho célebre a la localidad a través de un museo que incorpora instrumentos interpretativos de última generación y que se combina y complementa perfectamente con la experiencia de la visita al complejo kárstico de la Cueva.

Entendemos el museo como una institución que supera ampliamente la mera exposición. En ese sentido será necesario desarrollar todos los aspectos que tienen que ver con la colección, la animación cultural, las actividades y talleres pedagógicos, la programación de actos, las publicaciones o la comunicación y promoción del museo, así como la relación con la población local.

Durante los últimos años el turismo rural se ha presentado para algunos valles y comarcas de Navarra como la mejor oportunidad de desarrollo y aunque este planteamiento todavía no es del todo viable en otras zonas, sí es una realidad en el caso de Zugarramurdi. Esto se debe a que cuenta con un recurso natural de gran atractivo, a su situación fronteriza y a la propia implicación de la administración local apoyada por la sociedad civil.

La creciente afluencia de visitantes en las últimas décadas ha posibilitado la apertura de varios establecimientos hosteleros (cuatro restaurantes, nueve casas rurales y dos bares) a los que se sumará en breve un albergue turístico con capacidad para ochenta personas y servicio de bar y restaurante. Un proyecto innovador, este último, asociado al patrimonio natural y cultural de Zugarramurdi, propuesto por tres jóvenes de la localidad y que busca materializar nuevas fórmulas de cooperación público-privada para poder diseñar una oferta competitiva y diferenciada en el cada vez más complejo escenario del turismo rural.

Estos programas serán los que darán verdadera vida cotidiana al panorama cultural de Zugarramurdi. Las ideas y los contenidos detallados de los programas serán objeto de trabajo de los técnicos de Zugarramurdiko Garapena S.L. y necesitarán proyectos específicos para su diseño y puesta en funcionamiento.

Estas son algunas líneas de trabajo a desarrollar que se plantean:

– Programa de colección y documentación.
– Programas de difusión (información a los usuarios, comunicación y promoción…).
– Programas educativos.
– De animación social (talleres, charlas, representaciones…).
– De animación turística.

La clave del éxito de Zugarramurdi en el futuro dependerá en buena medida del equilibrio que se alcance entre la conservación de los elementos y valores de su patrimonio tangible e intangible y la gestión turística.

Es fundamental trabajar en la creación de productos sostenibles, atractivos y rentables; esto es, cuya gestión sea autofinanciable y permita seguir mejorando otros recursos del entorno. Productos, que en definitiva conformen a Xareta como un microdestino de turismo cultural, para lo que ya cuenta con variada oferta complementaria.

A la hora de planificar actuaciones también habrá que tener en cuenta factores como la calidad del servicio, el equilibrio territorial o la potenciación de la singularidad de Zugarramurdi, lo que le diferencia de otros municipios.

Por otro lado, no podemos quedarnos sólo en el nivel local, es importante trabajar en consonancia con la estrategia turística del Gobierno de Navarra, que ha apoyado el proyecto desde el comienzo, y entrar a formar parte de los productos que vaya diseñando así como participar activamente en los foros que se creen para mejora del sector.

Arenatzarte: un proyecto museístico al aire libre: la unión naturaleza-escultura

Iñigo Sarriugarte Gómez
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

1. ORIGEN DEL PROYECTO

El 12 de diciembre de 2007 se inaugura oficialmente el parque de las esculturas, Arenatzarte, en el municipio vizcaíno de Güeñes, como un nuevo marco para la dinamización cultural y económica de la comarca de Las Encartaciones. No obstante, el proyecto comienza a tomar forma mucho antes, siendo impulsado tanto por el propio ayuntamiento como por la sociedad gestora Turismo Encartaciones – Enkartur, con el propósito de relanzar e incentivar el turismo local y como catalizador para el desarrollo económico, social y especialmente cultural de la comarca.

La idea surge de las conclusiones que se obtienen del Plan Estratégico Turístico de Enkartur, elaborado en el año 2005, donde se establece que el parque botánico de Arenatza resulta un lugar inmejorable para crear una imagen de marca para el pueblo y la comarca entera, dando además una proyección lúdica y turística, al combinar los parámetros de la naturaleza y la cultura; en definitiva, un nuevo producto distintivo, que sea atrayente no sólo para el público del municipio, sino de la comarca y de otros lugares. A partir de estas conclusiones, el ayuntamiento de Güeñes empezó a trabajar conjuntamente con Enkartur, surgiendo como resultado Arenatzarte. Este proyecto ha contado con la subvención de la Viceconsejería de Turismo del Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y lógicamente del Ayuntamiento de Güeñes.

2. CARACTERÍSTICAS DEL LUGAR

Se trata de un espacio para uso cultural, que se armoniza con la riqueza botánica del parque local de Arenatza. La propuesta se articula en torno a

una convivencia armónica entre naturaleza y arte, sin que la presencia plástica transgreda la propia estética del espacio natural.

Dentro del parque de Arenatza, con una superficie de 1,5 hectáreas, se cuenta con más de una treintena de árboles singulares, algunos de éstos con casi cien años de existencia. Entre las especias exóticas, destacan el ciruelo japonés, el ciprés Leydandii, el cerezo japonés, la secuoya gigante, el liquidambar, la acacia del Japón, el alerce Dunkeld, la picea blanda, el árbol de la vida y el cedro del Himalaya, entre otros, que se distribuyen en varios paseos, con un espacio para juegos infantiles.

El parque se encuentra aledaño al ayuntamiento de Güeñes, una construcción de 1910, construido para Leandro Urrutia, un indiano que se enriqueció en México, lo que vuelve a aportar a este ámbito otro elemento de referencia cultural. Este edificio se caracteriza por un estilo afrancesado del Segundo Imperio, con notas modernistas y tribunas laterales de composición tridimensional, que se transforman en terrazas en el segundo piso. Por otra parte, los motivos vegetales se relacionan con el Art Nouveau. El edificio, conocido como el chalet Urrutia, se encuentra en la Llana de Arenatza, siendo realizado por el arquitecto Emiliano Pagazaurtundia, como residencia de veraneo para la familia Urrutia.

Igualmente, este ámbito natural cuenta con varios edificios de pocas dimensiones, pero de gran utilidad, como el «edificio de cristal», donde se realizan exposiciones, así como otros dos espacios, siendo uno de ellos dedicado al merchandising y oficina de turismo, y el otro, la «casa del jardín», orientado a la creación de diferentes talleres artísticos, aunque con la primera exposición al aire libre, dedicada a Koldobika Jauregi, también ha sido habilitada para la instalación de diferentes piezas y pinturas.

Este marco esta especialmente relacionado con una concreta política expositiva al aire libre, siendo el primer artista en mostrar su obra el guipuzcoano Koldobika Jauregi, seguido por Ángel Garraza, los hermanos Roscubas y otros artistas futuros que les acompañarán. Con cada exposición plástica en Arenatzarte, el Ayuntamiento de Güeñes adquirirá la pieza más emblemática de la muestra, tal y como ya se ha realizado con los anteriores artistas, de acuerdo al asesoramiento de un comité de expertos de La Caixa y la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), lo que está originando la creación de una colección propia, que será expuesta de manera permanente en el parque. Incluso, se baraja la ampliación del parque hacia una de las zonas laterales, lo que permitirá ampliar el espacio para la exposición de nuevas piezas y ubicar un lugar concreto para la exhi-

bición de su colección permanente. También, se pretende crear un concurso para el cambio del mobiliario urbano del parque (bancos, papeleras…).

3. ACTIVIDADES REALIZADAS[1]

Arenatzarte ante todo busca ser un espacio de encuentro y reflexión sobre el arte y el territorio, siendo un ejemplo de esto la exposición *Imágenes de Land Art*, celebrada de junio a septiembre de 2008. En el edificio de cristal, se mostraron diversas intervenciones artísticas en la naturaleza, mediante material fotográfico, videográfico y textos, destacando nombres tan relevantes como Hamish Fulton, Richard Long y Dennis Oppenheim, entre otros. Esta exposición pertenece a los fondos del FRAC, un organismo que gestiona la colección de arte contemporáneo del Gobierno Francés, procediendo la colección de la sede de Burdeos, lo que ha sido posible gracias a la colaboración que mantienen las facultades de Bellas Artes de Bilbao y Burdeos con el Ayuntamiento de Güeñes.

Junto a la inauguración de esta exposición internacional, también se han expuesto hasta finales de octubre las piezas ganadoras de los *Proyectos de intervenciones en el espacio público de Las Encartaciones*, concurso de esculturas, que el Consistorio de Güeñes puso en marcha en noviembre de 2007 y que ha consistido en la presentación de un proyecto artístico ideado para ocupar el espacio público de Güeñes. Los ganadores de este primer certamen fueron tres jóvenes estudiantes de Bellas Artes de la UPV/EHU: Jon Stone, Eriz Moreno y Cristian Villavicencio, quienes recibieron un premio metálico de 3.000 euros para producir la obra. Se pretende que esta propuesta tenga una continuidad anual, para ello ya se está trabajando en las bases de una segunda edición.

Muchas de las actividades que se han realizado en este marco, se han originado a partir de la colaboración entre el Ayuntamiento, Enkartur y la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, caso de los *Encuentros de Arte y Naturaleza*, con un taller pictórico que ha tratado de descubrir la interacción del arte y la naturaleza. En esta misma línea, encontramos el *I Campus de verano*, durante los días 26 y 27 de junio, organizado en colaboración con la

[1] Para la realización de esta apartado, se ha contado con la amable colaboración de Koldo Alberto Urien Badillo (Primer Teniente de Alcalde de Güeñes), Itziar Fernández de la Fuente (Responsable de Prensa del Ayuntamiento de Güeñes) y Claudio Olea (Técnico Responsable de Arenatzarte).

Facultad de Bellas Artes, con una validez académica de 20 horas. Este programa fue coordinado por José María Herrera, Vicedecano de la Facultad de Bellas Artes, con la realización de conferencias versadas en la vinculación del arte con la naturaleza, la imagen y la visión de los paisajes desde el arte, entre otros aspectos.

Igualmente, en colaboración con la anterior entidad académica, destacan los *Cursos de pintura para la tercera edad*, a modo de puerta de iniciación en el arte a través de un curso de pintura que se impartió en septiembre y los *Talleres escolares*, durante los meses de octubre y noviembre, taller de iniciación a la escultura y la pintura dirigido a los centros educativos del municipio y del resto de la comarca de las Encartaciones, Enkarterriak en vasco.

Pero, no obstante, esta colaboración va más allá con la materialización del proyecto Ikas-Art, donde se han sumado también, además de las habituales entidades, el Ayuntamiento de Balmaseda. Se trata de una Feria de Arte Universitario Internacional en colaboración con todas las universidades de Bellas Artes del Estado y haciendo una invitación especial a la Universidad de Burdeos, con el objetivo de impulsar a los artistas noveles, siendo un nuevo referente cultural para cada año. Para ello, del 5 al 9 de noviembre del presente año, la comarca de Enkarterriak acogerá un total de 14 Universidades del Estado, con los decanos de las Facultades de Bellas Artes de Altea, Barcelona, Bilbao, Cuenca, Granada, Madrid, Málaga, Murcia, Pontevedra, Salamanca, Sevilla, Valencia, Tenerife y Teruel, más la Universidad de Burdeos.

El centro neurálgico de Ikas-Art es Arenatzarte, pero debido a su importante volumen expositivo se extenderá a otros puntos como el núcleo de Sodupe, dentro del municipio de Güeñes, al igual que a Balmaseda.

Con un presupuesto estimado para su puesta en marcha de 180.000 euros, Ikas-Art contará con 6.000 metros cuadrados de superficie expositiva, abierta a todo el público, contando en el municipio de Güeñes con dos áreas de 2.000 metros cuadrados cada una. La primera situada en el parque Arenatzarte en donde se presentarán todos los trabajos de escultura y la segunda en el núcleo de Sodupe, en el que se podrán ver obras relacionadas con las nuevas tecnologías. Por su parte, en la villa de Balmaseda, se instalará otra carpa de 2.000 metros cuadrados, en el que se concentrarán el dibujo y la pintura. En cada una de estas tres carpas, cada Universidad dispondrá de 100 metros cuadrados para poder mostrar el trabajo llevado a cabo por sus estudiantes.

Por otra parte, otras propuestas artísticas han sido las *colonias de arte*, con niños de edades comprendidas entre los 9 y los 14 años, participando en dos colonias con actividades de iniciación a la escultura y a la pintura durante dos semanas de julio. También, se ha celebrado *Cine al aire libre* con la llegada del verano.

El *Concurso internacional de vestidos de papel de Güeñes* se celebra siempre con motivo de las fiestas de La Cruz, en el mes de septiembre, tanto en la categoría de adulto como infantil. Todos los trabajos se elaboran partiendo del papel. De hecho, este evento se lleva realizando desde hace más de cuarenta años, en clara relación con la tradición de la industria papelera que había en la zona. Desde sus inicios, este acto cultural ha estado vinculado a la costura, siendo la mayoría de los participantes modistas o gente aficionada a esta técnica, ya que nunca se ha admitido ni el pegado, ni el grapado, ni cualquier otro sistema que no fuese el cosido. En las últimas décadas, entró en un período de cierta crisis, motivada por la escasez de concursantes, no obstante, en la edición del 2005 se consigue relanzar el certamen, con la realización de otras actividades, como exposiciones de vestidos de papel, que habían concursado en ediciones anteriores o el desfile de trajes procedentes del Museo de vestidos de Papel de Mollerussa (Lleida). Con el objetivo de preservar este evento cultural, se constituye la asociación Soineko, Güeñesko Paper-Jantzien Lagunartea. Posteriormente, en el año 2006, se trae por primera vez una selección de trajes en papel mediante la exposición *El papel de la moda a través de la Historia*.

Arenatzarte se convierte en una especie de referencia para la moda y el diseño de vestidos en papel, generando una mayor proyección y reclamo turístico para Las Encartaciones. De hecho, para la última edición, celebrada ya en Arenatzarte, se ha confeccionado desde la asociación, en colaboración con el ayuntamiento y Enkartur, una extensa programación en la que destacan un gran desfile de 28 vestidos de papel de la creadora Carmen Solá. También, se han podido contemplar los trabajos de tres creadoras noruegas, pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes del Departamento de Moda y Diseño de la Universidad de Oslo, que presentaron seis trabajos elaborados también a partir del papel, lo que demuestra el interés de las autoridades locales por la internalización de los eventos y las actividades que se realizan en Arenatzarte. A este interesante programa, se añade, en el «edificio de cristal» una interesante exposición del 12 de septiembre al 5 de octubre, con la muestra «Balenciaga obras maestras». La exposición, que ha sido realizada por Roberto Comas, muestra fieles réplicas en papel de las mejores creaciones de la historia de Balenciaga.

4. UN PROYECTO ARTICULADO BAJO INTERESANTES POSIBILIDADES TURÍSTICAS

4.1. Introducción

El hecho de vivir en zonas urbanas ha conllevado un mayor interés por la naturaleza y por todas aquellas expectativas que se producen dentro de este entorno. Las actividades al aire libre, tanto desde el marco de la educación como del turismo, son una de las actividades más demandadas por los ciudadanos en la actualidad, de ahí que cualquier proyecto relacionado con el medio ambiente pueda atraer parte de esta demanda.

Tal y como se está ya realizando en Arenatzarte, se trata de conjuntar dos de sus pilares más sólidos: generar programas centrados en cuestiones de didáctica artística y creación de programas de educación en medio ambiente, de este modo, la unificación de estos dos campos permite ofertar propuestas de interés para un amplio sector social, destacando especialmente los escolares y los turistas. Además de abordar cuestiones artísticas (explicación de procesos plásticos), estéticas (relación del eje arte-naturaleza) y medio ambientales (estudio de las características arbóreas del parque), se posibilita la recreación de otras actividades culturales y lúdicas dentro del propio espacio, siendo sus principales características la diversión y el disfrute.

Son numerosos los espacios naturales, que se acercan a este tipo de iniciativas, como las realizadas en Huesca o el último ejemplo en la Dehesa Montenmedio, en Vejer de la Frontera (Cádiz) en la Fundación MNAC. También, destacan a nivel internacional propuestas como las realizadas en Soonsbeek Park (Holanda), la Selva de Dean (Inglaterra), la ciudad de Münster (Alemania) y con motivo de la Documenta en los jardines que rodean los museos y en la ciudad de Kassel (Alemania), etcétera. Estas iniciativas han servido para generar la afluencia de un turismo selecto, minoritario, de carácter claramente cultural, que acude a estos lugares con objeto del disfrute artístico, así como para la realización de cursos, simposiums y congresos. En todos estos ámbitos, se ha jugado especialmente con los pilares del arte y el medio ambiente, ampliándose su oferta posteriormente, ya que la amplitud de iniciativas y de apertura de proyectos e ideas mantienen la posibilidad de prolongar la existencia de estas áreas, tal y como lo está realizando Arenatzarte con la fructífera relación que mantiene con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

Estos espacios, como Arenatzarte o el Bosque de Oma en Bizkaia, entre otros, intentan ante todo no poner en peligro ni contradecir aquellas políticas

relacionadas con los Espacios Naturales Protegidos, pero ni siquiera la propia estética del lugar, lo que en muchos casos requiere que las obras o las intervenciones que se vayan a realizar in situ mantengan una absoluta armonía estética con el entorno.

Afortunadamente, este tipo de proyectos artísticos en el medio ambiente se están beneficiando de las nuevas variantes que se están dando dentro del sector del turismo, ya que en general desde la década de los 90 se aboga por la recuperación, diversificación y búsqueda de nuevas ofertas y destinos dentro del sector turístico. En este sentido, estas propuestas pueden ser perfectamente planteadas y estudiadas como nuevos y originales proyectos turísticos, tal y como se ha planteado desde Enkartur para Arenatzarte. En este sentido, las tendencias vacacionales registran nuevos hábitos, entre estos tenemos que la duración de las vacaciones suele ser más reducida, el incremento de una serie de viajes marcados por su corta duración, la necesidad de cubrir opciones de esparcimiento y búsqueda de nuevas sensaciones para los turistas, la importancia de los viajes interregionales y entre la misma provincia, etcétera. Estos aspectos anteriores benefician la recepción de turistas hacia estos nuevos enclaves artísticos. A su vez, el turista espera tener experiencias más interesantes, viendo y consumiendo un tipo de cultura que pueda salirse de los habituales recorridos culturales, es decir, se buscan experiencias con productos culturales novedosos y renovados, que no sean los de siempre y es aquí donde estos espacios proporcionan una nueva posibilidad a esta demanda.

La demanda de nuevos recursos culturales, la nueva idiosincrasia social, las consecuencias del turismo de masas y la toma de conciencia respecto al medio ambiente han creado un clima favorable para el afianzamiento de formas de turismo más individualizadas, especializadas en la cultura y respetuosas con el medio ambiente.

El turismo continúa evolucionando hacia nuevas formas de economía y beneficios, con objeto de cubrir las necesidades de ocio que tiene el consumidor, de ahí el auge del turismo rural y cultural. Continuamente, se intenta especializar la oferta turística, tanto por la aparición de nuevas motivaciones en la demanda, como por el agotamiento de los modelos turísticos tradicionales. En este sentido, Arenatzarte se puede incluir dentro del marco de un turismo activo, marcado por una serie de características relevantes: 1. Contraposición a la vida cotidiana, es decir, propuesta cultural y visual que no es habitual en el propio entorno vital o urbano; 2. Articulación imagen-producto; 3. Posibilidad de visita individual o grupal; 4. Evidencia de la relación calidad-visibilidad; 5. Actividad que permite el crecimiento personal.

4.2. Arenatzarte y su relación con el turismo rural

Igualmente, este proyecto podría tener una relación con el turismo y el desarrollo rural. Tenemos que observar que el turismo rural es un término amplio que comprende no sólo las vacaciones en el medio natural, sino cualquier otra actividad en el campo, en definitiva, es un término que recoge toda actividad turística en el medio ambiente. De hecho, el turismo rural satisface la demanda de espacios abiertos para la práctica de una amplia gama de actividades lúdicas, recreativas y culturales. A su vez, la actividad turística rural asume el creciente interés por el patrimonio natural y cultural de la zona.

Aparte de los habituales productos que se ofrecen en el turismo rural, como agroturismo, turismo de aventura, turismo deportivo, también tenemos el turismo cultural, donde se puede incluir con toda claridad de intenciones este tipo de proyectos, ya que en definitiva la sensibilidad de estos proyectos culturales se mantienen cercanos al sentir del medio ambiente y alejados de lo que representa el ámbito urbano. Por otra parte, estos proyectos pueden crear empleo y el incremento de ingresos locales, con el mantenimiento y la mejora de servicios y actividades locales, la creación necesaria de infraestructuras adicionales y de servicios, etcétera.

Realmente, Arenatzarte resulta un acicate más para la zona, siendo un apoyo a la infraestructura turística de la comarca. Resultaría de gran interés generar una afluencia controlada y bien dirigida hacia este lugar, como otro punto de interés artístico, además de las habituales visitas-estrella, como al Museo Guggenheim, al Museo de Bellas Artes de Bilbao y al Bosque de Oma. Estamos hablando de turistas que pernoctan en Bilbao, con la intención prioritaria y única de ver su oferta cultural.

Este proyecto tiene que ser visto como un elemento más de atracción dentro de un organigrama de mayores posibilidades comarcales a nivel turístico. Por otra parte, desde un punto de vista mediático, Arenatzarte puede ser el revulsivo que más consiga atraer al turista a la comarca de Las Encartaciones, con objeto de que el visitante acceda a otros lugares de interés en Güeñes, como la iglesia de Santa María (con fusión de elementos góticos y renacentistas), el palacio de la Quadra-Salcedo (mansión de estilo neoclásico construida sobre un viejo palacio del siglo XVI), la Casa Torre de La Quadra del siglo XIV, entre otros. No obstante, los puntos de interés y atractivo turístico en Las Encartaciones resultan mucho más amplios y diversificados, caso de la fábrica de boinas «La Encartada», la iglesia de San Severino y la ermita de San Roque, entre otros, en la localidad de Balmaseda.

4.3. Relación con el turismo cultural

Cualquier intervención artística en el medio ambiente, como Arenatzarte, el Bosque de Oma o el proyecto de Tindaya en Canarias, se puede enmarcar perfectamente como un producto novedoso, original y peculiar del turismo cultural y educativo. De hecho, el turismo cultural aboga por las relaciones del valor humanístico del turismo, extendiéndose a lugares y monumentos. Greg Richards (1996: 22) emplea la definición de MacCannell y Cohen al explicar que la cultura es el objetivo de los turistas buscando autenticidad y sentido a través de sus experiencias turísticas. En otras palabras, la cultura es transformada a través del turismo en producto, como también otros mecanismos sociales. Para Reisinger (1994: 25), el turismo cultural es un estilo de turismo especial basado en la extensión y la participación en nuevas y amplias experiencias culturales, sean estéticas, intelectuales, emocionales o psicológicas. Por otra parte, según Howard Hughes (1987: 205), las estrategias para el desarrollo del turismo futuro incluyen un producto turístico centrado en la cultura.

En la lista proporcionada por ECTARC (1996) en 1989 se dan los tipos de lugares o atracciones que más atraen a los turistas culturales:

– Lugares arqueológicos y museos.
– Arquitectura (ruinas, famosos edificios, ciudades enteras).
– Arte, escultura, artesanía, galerías, festivales, eventos.
– Música y danza (clásico, folk, contemporáneo).
– Drama (teatro, films, dramas).
– Estudios de lengua y literatura, tours, eventos.
– Festivales religiosos, peregrinaciones.
– Culturas completas (folk o primitivo) y sub-culturas.

En este sentido, Arenatzarte abarcaría la mayoría de los puntos anteriores con todas las actividades que se han realizado hasta el momento, ya que la política que se plantea es la diversificación cultural, siendo no sólo un espacio para el arte y el medio ambiente, sino que sea un espacio capaz de recoger todo tipo de eventos y expresiones culturales.

Igualmente, la organización United Nations World Heritage Convention Concerning Protection of the World Cultural and Natural Heritage (Nuryanti, 1996: 337) recoge tres componentes principales:

– Monumentos: trabajos arquitectónicos; trabajos escultóricos y pictóricos monumentales; elementos arqueológicos; cuevas, etcétera.

– Grupos de edificios.
– Lugares: trabajos de hombres o trabajos combinados por el hombre y la naturaleza, y áreas que incluyan lugares arqueológicos.

Nuevamente, Arenatzarte vuelve a tener capacidad para involucrarse en los anteriores puntos.

Siguiendo el esquema planteado por John Swarbrooke (1996: 449), Arenatzarte mantendría las siguientes características dentro del turismo cultural:

– Fuente cultural tangible.
– Fuente conscientemente dirigida para atraer turistas culturales.
– Turismo cultural basado en atracciones modernas y eventos nuevos creados.
– Cultura basada en la cultura de la zona, relación con la idiosincrasia local, caso de los certámenes de moda.
– Puede ser fomentado tanto para un turismo independiente, como para paquetes turísticos.
– De carácter tanto internacional como doméstico.
– Cultura como elemento destacable de este producto turístico.

Arenatzarte proporciona una oportunidad a los ciudadanos para extender su conocimiento sobre un nuevo patrimonio; presenta nuevos recursos turísticos; permite aplicar este recurso como una nueva fuente de ingreso y empleo; permite desarrollar un mapa diferenciado con distintos puntos de gran interés cultural; permite ampliar la estación turística, ayudando a evitar una industria turística centrada únicamente sólo en la época estival; contribuye en el mejoramiento de los espacios urbanos y medios ambientes naturales de su entorno a través del control y mantenimiento de la zona.

Por otro lado, el consumo del turismo cultural de Arenatzarte o el Bosque de Oma se beneficia de una serie de características de los turistas:

– La búsqueda del escape de la monotonía y el encuentro con un sitio nuevo. La ruptura con la rutina (diferente localización y contexto social). En definitiva, lo que un visitante busca en una atracción es una cualidad diferente de lo que constituye su vida diaria.
– Nivel educativo alto. Estas personas consumen más cultura, caso de visitas a museos, especialmente aquellos con más formación académica.
– El nivel del status socio-económico está relacionado generalmente con la posesión de cultura. El consumo del turismo cultural está situado principalmente entre la nueva clase media.

– Los turistas más jóvenes pueden ser un segmento importante del mercado del turismo cultural. Los turistas más jóvenes están mejor educados y mantienen un nivel cultural más alto que sus padres.

Ciertamente, el aspecto económico resulta un factor principal a la hora de convencer a las autoridades locales para desarrollar el turismo cultural. De hecho, la importancia económica del turismo ha creado un medio competitivo, en el cual las regiones compiten por el mercado turístico y sus beneficios turísticos. En este sentido, el estudio llevado a cabo por Ted Silberberg (1995: 363) confirma el interés por atraer cada vez más al turista cultural. En un estudio realizado en Canadá y USA, se indica un tipo de canon concreta con la persona que consume turismo cultural:

– Gana más dinero y gasta más dinero en vacaciones.
– Gasta más tiempo en un área en vacaciones.
– Le resulta más accesible permanecer en hoteles o agroturismos.
– Es más accesible a la hora de comprar.

4.4. Relación con el turismo sostenible

Los proyectos artísticos medio ambientales también se pueden estudiar dentro de las nuevas tendencias de gestión turística, caso del turismo sostenible. De hecho, esta modalidad turística significa la permanencia de las características del lugar, para ello, se requiere una acción integrada con el entorno, el aprovechamiento óptimo de los recursos existentes, la preservación y mejora del entorno y todo aquello que permita un proceso sostenible y duradero, en contra del modelo o concepto de la máxima rentabilidad en el espacio y tiempo, que responde a la clara especulación y en una mayoría de casos al modelo convencional del turismo de sol y playa.

Con una propuesta de sostenibilidad, se intenta armonizar los intereses del medio ambiente, el turismo y la comunidad local, en este sentido se relacionan tres elementos: naturales/ecológicos, antrópicos/sociales y económicos. Estos elementos deberían fomentar los siguientes aspectos: revitalización de las economías locales, uso duradero de los recursos, calidad de diseño y gestión, integración en la población local, desarrollo planificado y controlado que implique no masificación, bajo impacto, etcétera.

La importancia de los nuevos productos turísticos, como por ejemplo Arenatzarte o el Bosque de Oma o cualquier proyecto de land art en la naturaleza y en el medio rural, resulta un hecho probado por la continua deman-

da existente. Por este motivo, un plan estratégico de turismo debe ser un instrumento al servicio de una zona determinada, que defina las condiciones generales de desarrollo armónico del territorio en un plazo amplio de tiempo. Se trata de estructurar los objetivos y las políticas, de manera que enmarquen las prioridades de las actuaciones públicas, se superen las barreras que frenan la explotación del potencial turístico y permitan desarrollar las nuevas oportunidades de negocio, evitando, de esta manera, un crecimiento descoordinado y reactivo de la demanda.

Con este tipo de proyectos artísticos, se deben mantener unos objetivos a largo plazo de ejecución en la que los habitantes y las administraciones públicas propongan las diferentes pautas de desarrollo para el territorio. Cualquier proyecto que quiera asumir competencias sostenibles debe conseguir la participación de todos los agentes comerciales en la dinamización y desarrollo del Plan Estratégico para que estos asuman ser los motores del desarrollo de una comarca. Por ejemplo, en el caso del Bosque de Oma, no se dieron los suficientes pasos para generar unas relaciones más fructíferas entre los diferentes agentes públicos, sociales y políticos, lo que ha imposibilitado la creación de mayores beneficios para la zona.

En general, las instituciones locales y competentes deben desarrollar y mejorar las condiciones de esta zona de manera que se cree un escenario adecuado para el aumento de la recepción turística.

Por otra parte, en una planificación estratégica, se busca una imagen competitiva y de marca y, en este sentido, Arenatzarte puede ser una imagen de marca para la comarca de Las Encartaciones, para la propia Bizkaia y a su vez una imagen turística para Euskadi. Esta imagen de marca se caracteriza por la suma de creencias, ideas e impresiones que tiene la gente de un lugar, y por lo tanto este tratamiento puede ser un elemento clave para el desarrollo local. A su vez, esta imagen de marca es la suma del producto que se ofrece, como oferta turística, más la propia política de acción que se realice en torno a este desarrollo.

En este sentido, el funcionamiento de un plan estratégico en una determinada zona permite mantener una postura de ventaja competitiva, con una competencia externa, ya que claramente se apoyará en las ventajas o cualidades distintivas mediante la imagen de marca, que constituyen un valor para el consumidor y, a su vez, en una ventaja de competencia interna.

En resumidas cuentas, un proyecto de intervención artística debería mantener y respetar una serie de requisitos básicos o en su caso impulsar los siguientes elementos:

– Mantener un equilibrio, lo más óptimo posible, entre los sistemas ecológicos, socioeconómicos y culturales de la zona, propiciando al mismo tiempo un proceso de desarrollo;
– Aportar, a ser posible, a la población local una fuente de ingresos suplementarios, lo que conlleva una mayor implicación local en las decisiones de inversión en sectores hosteleros, tiendas, visitas con guías, etc;
– Contribuir a la diversificación de las actividades económicas, mediante el incremento de la oferta de servicios y de productos locales, que son en sí mismos factores complementarios a la principal oferta de una atracción turística.

5. BIBLIOGRAFÍA

HUGHES, H. (1987) «Culture as a tourist resource -a theoretical consideration», *Tourism Management*, vol. 8, n. 3, pp. 205-216.

NURYANTI, W. (1996) «Redefining cultural heritage through post-modern tourism», en ROBINSON, M., EVANS, N. and CALLAGHAN, P. (eds), *Managing cultural resources for tourism*, Sunderland (Great Britain), Centre for Travel and Tourism, Business Education Publishers, pp. 335-348.

REISINGER, Y. (1994) «Tourist-Host Contact as a Part of Cultural Tourism», *World Leisure & Recreation*, vol. 36, n. 2, pp. 24-28.

RICHARDS, G. (1996) «The Scope and Significance of Cultural Tourism», en RICHARDS, G. (ed.), *Cultural Tourism in Europe*, Oxon, Wallingford, Cab International, pp. 21-38.

SILBERBERG, T. (1995) «Cultural tourism and business opportunities for museums and heritage sites», *Tourism Management*, vol. 16, n. 1, pp. 361-365.

SWARBROOKE, J. (1996) «Culture, Tourism and the Sustainability of Rural Areas in Europe», en ROBINSON, M., EVANS, N. and CALLAGHAN, P. (eds), *Managing cultural resources for tourism*, Sunderland (Great Britain), Centre for Travel and Tourism, Business Education Publishers, pp. 447-470.

De finca indiana a parque temático: *Karpin Abentura* o cómo introducir el turismo en un enclave ganadero

Nuria Cano Suñén[1]

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. «EL CARPÍN»: DE FINCA INDIANA A PARQUE TEMÁTICO

Antaño conocido como «El Palacio», «El Palacio de don Urbano», «El Palacio del Barbero» o «La casa del ingeniero» y hoy más comúnmente denominado «El Palacio de El Carpín», este monumental edificio constituye uno de los ejemplos de arquitectura indiana más conocidos del Valle de Carranza[2] (Paliza, 2004: 74), dando nombre a toda la finca en la que se haya, así como desde hace unos años, al centro de recuperación de animales y al parque temático sobre la evolución de las especies que se levantan en ella.

«El Palacio de El Carpín» perteneció a la familia de Urbano Peña Chávarri (1852-1941), indiano de segunda generación que habiendo estudiado ingeniería de caminos, canales y puertos en Londres, diseñó, proyectó y dirigió las obras, culminadas en 1911, de la mansión y del jardín de recreo circundante para uso residencial propio. La finca ocupa en total unas quince hectáreas, que incluyen zonas ajardinadas con diseño formalista, áreas boscosas, praderas y árboles frutales. El resultado fue una monumental y lujosa casa

---

[1] Doctoranda en el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea y realizando su tesis bajo la dirección de la catedrática de Antropología Social Dra. Teresa del Valle Murga. Dicha tesis está siendo financiada por el Gobierno Vasco a través del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación. nuria_cano@hotmail.com

[2] Karrantza, Valle de Carranza o Karrantza Harana son las tres denominaciones válidas para este municipio vizcaíno (el más occidental y de mayor extensión de toda la provincia) situado en la comarca de las Encartaciones. El municipio está constituido por aproximadamente unos 40 núcleos de población (en función de cómo se contabilicen éstos), que unas veces son denominados como «barrios» y otras como «pueblos». En el artículo yo opto por la nomenclatura de «pueblo».

con treinta y dos habitaciones, capilla, sacristía, gimnasio perfectamente equipado y todo tipo de detalles, rodeada por una inmensa extensión de terreno que contenía un gran estanque con embarcadero, pista de tenis y demás comodidades para el disfrute ocioso de la finca, además de invernadero, gallinero, establo, caserío y otros elementos infraestructurales destinados a la supervivencia de una finca relativamente alejada de cualquier núcleo urbano (Paliza, 1989: 57; 2004: 74-79).

Pero la historia del edificio y la finca resultó muy marcada por la Guerra Civil, pues la casa fue utilizada sucesivamente como guardería, cuartel del ejército republicano y hospital. Tras tantos avatares, vicisitudes y abandonos posteriores todo el conjunto sufrió muchísimo y gran parte del mobiliario y de las obras de arte de la casa fueron expoliadas (Paliza, 1989: 62). Respecto al jardín, la desidia y el tiempo fueron haciendo mella en él, y aunque no resulta fácil recomponer su estado original, sí que es posible imaginar buena parte de sus ornamentos estructurales, de los que quedan múltiples vestigios entre las prestaciones que dan nuevo uso a la finca.

Sobre el año 1993 la Fundación Xabier Maiztegi, institución sin ánimo de lucro dedicada a la protección de los animales, se plantea trasladar su centro de recuperación y exhibición de fauna ibérica situada en Garay (Bizkaia) a la finca «El Carpín», puesto que sus instalaciones, de dimensiones mucho más reducidas, se habían quedado pequeñas. El objetivo del centro es el de recoger animales heridos, enfermos o abandonados para tratar de curar y poner en libertad a los más posibles y trasladar a las dependencias de la exhibición, con intención didáctica y de sensibilización, a aquellos cuya independencia resulta inviable pero que tienen posibilidades de sobrevivir en el centro.

La finca de Carranza parece reunir las características necesarias para el desarrollo de los objetivos que se plantea la Fundación: superficie suficiente e incluso ampliable, vegetación arbórea importante, entorno naturalizado con grandes pendientes y relieve accidentado, teniendo además el incentivo de encontrarse en una zona económicamente deprimida (INFORLUR, 1993). La gran cantidad de robles centenarios, encinas, fresnos, tilos, abetos, tejos, pinos, madroños, espinos, laureles, árboles frutales y, como en toda buena finca indiana, especies exóticas como eucaliptos, palmeras, magnolios o camelias, combinados con las infraestructuras ya existentes, aunque en la mayoría de los casos muy deterioradas, convierten a la finca en un lugar interesante para el proyecto.

La Mancomunidad de las Encartaciones se muestra interesada por la idea de la Fundación y en 1993 adquiere la finca, que se encontraba en un mani-

fiesto estado de abandono, para establecer allí el centro de recuperación. Sin embargo, no sería hasta 1995 cuando se inaugure como tal. Quedaba mucho trabajo por hacer: las edificaciones, las zonas ajardinadas, el bosque y las praderas se hallaban en buena parte invadidas por zarzales, segmentos de los muros que circundaban la finca se encontraban en estado ruinoso y era necesario arreglar caminos y levantar los servicios básicos para albergar a los animales y recibir a los visitantes.

Las obras para la recuperación y rehabilitación de la finca son financiadas por diferentes entidades administrativas públicas (Departamentos de Agricultura, de Medio Ambiente y de Educación de la Diputación Foral de Bizkaia, Mancomunidad de las Encartaciones y Ayuntamiento de Carranza), que ven en el proyecto una manera de revitalizar y dar a conocer a la comarca de las Encartaciones y a un municipio como Carranza, alejado de núcleos urbanos y con una dependencia fuerte de un sector ganadero en situación crítica.

A partir del año 2003, y ya bajo la gestión de la empresa *Iniciativas Ambientales*, al centro se le añade una nueva área temática denominada «la evolución de las especies», en la que dinosaurios y otros seres animados complementan la visita a los animales de verdad.

El resultado final es una curiosa combinación entre finca lujosa venida a menos, centro de recuperación de animales y parque temático. Muchos de sus viejos elementos han sido rehabilitados para otros usos: la cochera hace ahora de bar-restaurante, los establos de museos y baños, y las antiguas praderas, huertas y gallineros aparecen con jaulas de animales y tableros indicativos. Todo ello tiene como testigo al viejo Palacio abandonado, que va siendo rehabilitado poco a poco y que sigue resultando imponente a pesar de su patente deterioro.

2. Y LA MULTIFUNCIONALIDAD LLEGÓ A CARRANZA

Las cosas han cambiado mucho en Carranza a lo largo del siglo XX. La gente recuerda cómo antes había diversos animales en casi todas las casas, incluidas algunas pocas vacas. Mirados con ojos actuales, los pueblos eran sucios y pobres. Todos los días había que sacar al prado a las vacas de la parte baja de la casa, que hacía de establo, y volverlas a entrar. El trasiego de animales, su boñiga esparcida y mezclada con charcos nos hace imaginar una vivencia del espacio diferente a la actual. Tampoco hay que caer en ex-

cesivos bucolismos y miradas románticas hacia el pasado. Éstas quedarían desmentidas por los comentarios de quiénes vivieron épocas anteriores: «que no vuelva aquello, por favor, era un vida muy dura y muy sacrificada» –es el comentario generalizado de los mayores del lugar.

Hoy en día en los propios pueblos es difícil ver vacas, gran parte del vecindario está ya jubilado y las explotaciones, mucho mayores e intensivas, han sido en buena medida alejadas de los núcleos urbanos. El relevo generacional se hace muy difícil, casi quimérico. Poca gente quiere seguir con el negocio familiar ganadero, que es rechazado por la dureza de la actividad. Ésta se considera muy esclava en comparación con la jornada laboral estándar urbana, y con otras maneras de vida aparentemente más cómodas, percepción incluso alentada por el núcleo familiar en el que se reitera lo duro y poco valorado de la profesión.

El medio rural carranzano, como tantos otros, se ha visto afectado profundamente, sobre todo desde los años 60, por transformaciones económicas que superan la escala de lo local. La capitalización y modernización del campo, la introducción de la tecnología en los sistemas de producción agroalimentarios, la mejora de los transportes y las comunicaciones, los nuevos procesos de transformación, comercialización y distribución de los productos, la paulatina supresión de las barreras aduaneras y la apertura de los mercados, los procesos migratorios y los avatares económicos han abocado al cambio en el comportamiento de las familias. Las funciones del espacio rural dependen cada vez más de los intereses externos, del mercado y de la sociedad de consumo; se han diversificado las estrategias de supervivencia; ha variado la percepción colectiva del entorno vivido; y la organización sociológica del espacio ha cambiado dando lugar a nuevas estructuras y a nuevos problemas como pérdida de renta agraria, despoblación, envejecimiento o deterioro ambiental (Abad, 2002; Arnalte, 2002; Cabero, 1998; Gómez, 2005; Martínez Montoya, 2000, 2001; Mata, 2002; Regidor, 2002).

Los procesos y cambios han sido rápidos, vertiginosos incluso, sobre todo en las dos últimas décadas, y son de tal calado que superan la capacidad de reflexión y de adaptación de las familias que tienen que decidir qué hacer con su actividad según la coyuntura económica. Desprovistas de excesivo margen real para la toma de decisiones, estas familias son demasiado vulnerables al poder de los mercados globalizados, de hechos ocurridos muy lejos y de poderes fácticos que se antojan remotos pero que inciden fuertemente en la marcha diaria de su explotación. Las subidas y bajadas de los precios de la leche y de los cereales al margen de aciertos o desaciertos propios en el

manejo del negocio y la entrada en escena de enfermedades, como la de las vacas locas, catalizadoras de la crisis del sector vacuno, dan al traste cada día con la capacidad de maniobra de los ganaderos, de manera que el número de éstos que continúa en el sector es cada vez menor y más envejecido.

Estos problemas someramente señalados más arriba podríamos definirlos como los desajustes y contradicciones que ha provocado la globalización y la política agraria de la Comunidad Económica Europea (actual Unión Europea) y cuya discusión llevaría a alargar innecesariamente este artículo. Sin embargo, se hacía inexcusable apuntarlos en cuanto que el fin de la política productivista, que primaba el volumen de producción como herramienta para competir en unos mercados mundiales regulados, dio paso en los noventa a un cambio en el paradigma: lo que bien se puede denominar el «postproductivismo» agrario (Halfacree, 1997). En el municipio de Carranza, al igual que en las zonas rurales de otros estados europeos periféricos, este reajuste llegó cuando ni siquiera se había culminado el ajuste productivista anterior.

El fin de la política agraria de precios mínimos garantizados va dando paso a la concepción del medio rural como pluriactivo, multisectorial y multifuncional susceptible de diversos usos y proveedor de alimentos, ocio, espacios naturales, paisaje o patrimonio (Malagón, 2002: 8-9). Una de las principales características de esta nueva noción de ruralidad es que las sociedades industrializadas, con la ciudad como paradigma, han encontrado en lo rural, en ocasiones idealizándolo, la gran reserva de símbolos que han cuasidesaparecido de la urbe: lo natural, lo verde, el paisaje, lo arcaico, el silencio, la soledad o la solidaridad. A su vez, estas imágenes se han asociado de forma recurrente con los orígenes y raíces fundacionales de nuestra cultura (Areitio y Alberdi, 2004: 103; Cabero, 1998: 10).

Los procesos de reestructuración productiva y globalización socioeconómica en curso están asociados a importantes transformaciones que definen una nueva lógica territorial en la que los distintos ámbitos espaciales se aprestan a activar sus propios recursos para no quedar al margen o poder competir con éxito en un mundo cada vez más interconectado. De esta manera empiezan a revalorizarse y a identificarse recursos alternativos, generalizándose cada vez más la tesis de que todo proceso de desarrollo requiere la utilización imaginativa, racional, equilibrada, dinámica y sostenible de todos los bienes patrimoniales, ya sean éstos de carácter monetario, humano, físico-ambiental, cultural o territorial. Consecuentemente el territorio pasa de ser considerado un agente pasivo o mero soporte físico de los procesos de desarrollo a constituir un agente activo y dinámico que contribuye, además,

a la generación de ventajas competitivas, acuñándose los conceptos de equilibrio y desarrollo territorial (Ojeda y Silva, 2002: 69).

Los nuevos usos de la vieja finca indiana de «El Carpín» se enmarcan dentro de este nuevo concepto territorial y los nuevos procesos de desarrollo. Si el proyecto interesó a la Mancomunidad de las Encartaciones y a la Diputación Foral de Bizkaia fue porque suponía aprovechar con otra lógica un territorio marginal tradicionalmente ganadero. La reutilización pública de este espacio, hasta entonces privado, le brindaba a Carranza la oportunidad de atraer al visitante urbanita a su valle y con ello seguir acomodándose paulatinamente a la mirada multifuncional de su territorio como proveedor de ocio.

3. DE OVEJAS Y VACAS A DINOSAURIOS Y VISITAS GUIADAS

Karpin Abentura está dividido básicamente en dos zonas, con nombres que las hacen comercialmente atractivas: «Animalia», que es la parte dedicada a los animales vivos y responde a la idea original de la Fundación Xabier Maiztegi, y «Terrasauro» y «Gastornisland» en el que, a modo de parque temático, figuras gigantes animadas imitan la forma y sonidos de dinosaurios y otros grandes mamíferos y aves que sobrevivieron a los primeros. Todo ello está acompañado de figuras humanas de exploradores que explican didácticamente la forma de vida de los extintos dinosaurios.

De hecho su transformación en 2003 de simple centro de recuperación y exhibición de animales a parque temático multiplicó las visitas, aunque el conjunto sigue enfrentándose al problema de la estacionalidad y aglomeración en ciertos fines de semana claves, como Semana Santa.

La tímida explotación turística del valle había ya comenzado tres años antes con la apertura al público de la cueva de Pozalagua por parte del Ayuntamiento de Carranza. La gruta había sido descubierta a finales de 1957 tras una grieta abierta por una explosión en la cantera «Dolomitas del Norte», que dejó al descubierto la cavidad. Desde su descubrimiento resultó de gran interés para la espeleología y la investigación, dada la profusión de grandes espacios recubiertos de estalactitas excéntricas. Esta peculiaridad fue una de las principales razones para que en la década de los noventa fuese adaptada al turismo, iluminándola artificialmente y habilitando una pasarela metálica para acotar y guiar su visita, tratando de aprovechar el tirón turístico que han conseguido otros territorios mediante sus cuevas.

Al tiempo se descubrió también la «Torca del Carlista», una rareza del subsuelo que tras una bajada vertical de 154 m. revela una gran sala subterránea de 450 m. de largo, 250 de ancho y 110 de alto (Paliza y Díaz, 1989). El Ayuntamiento, dentro de sus planes expansivos y decidido a incrementar el potencial turístico de Pozalagua, pensó en abrir dicha torca, de acceso restringido a especialistas espeleólogos, al turista común mediante la construcción de un túnel acristalado desde la antigua cantera o incluso desde la misma cueva de Pozalagua. Pero una vez iniciadas algunas obras para sondear el terreno y tras varios contenciosos judiciales, finalmente, en febrero de 2006, el juzgado de Balmaseda ordenó su paralización por presunto delito ecológico, al encontrarse el conjunto en una zona protegida LIC (Lugar de Interés Comunitario) por la Unión Europea.

Esta negativa resultaba incomprensible para el Ayuntamiento que, aunque acató la sentencia, no alcanzaba a comprender cómo se podía dejar pasar la oportunidad de abrir al público una singularidad tal, que bien podría haberse convertido en un gran impulso para el desarrollo rural del valle.

Cabe preguntarse si sería lícito arriesgarse a malograr una rareza natural del valle a cambio de obtener unas rentas que, por otro lado, tampoco están garantizadas, mucho menos a medio y largo plazo. ¿Sería coherente, además, hacerlo cuando el Ayuntamiento propone la visita conjunta de la cueva de Pozalagua y del parque *Karpin Abentura* como oferta turística estrella bajo el lema «Disfruta de manera natural»?

En este sentido Ojeda se pregunta qué es el desarrollo rural y cómo debemos de medirlo: ¿en rentas?, ¿en equidistribución?, ¿en autoconocimiento?, ¿en autoestima? Para él debería de entenderse como un despliegue cualitativo de potencialidades, definidas en función del logro de una serie de metas económico-sociales-culturales. Una sociedad que no logre una cierta renta *per cápita* real y equidistribuida es poco probable que llegue a estar desarrollada. Pero si se viese empujada a conseguir determinados indicadores de crecimiento a costa de otros componentes del desarrollo como las libertades, el conocimiento, la autoestima o el respeto a sus patrimonios, también podría ser dudoso afirmar que se encuentre desarrollada. Para este autor los propios patrimonios deben apreciarse como valores intrínsecos y no sólo como productos vendibles, integrándose en las iniciativas propias de forma respetuosa. Parafraseando al poeta Antonio Machado afirma que «todo necio confunde valor y precio» (Ojeda, 2004: 276-277).

Consideraciones éticas aparte, y a pesar de que actualmente hay ocho instalaciones de alojamiento, lo cierto es que Carranza se encuentra con di-

ficultades para poder hacer del turismo, hoy por hoy, uno de sus focos dinamizadores. Sus mayores retos giran en torno a la estacionalidad, las reticencias de la población ante el turismo y el logro de una mayor diseminación de la oferta turística.

El problema de la estacionalidad es algo común a todos los proyectos turísticos y provoca visitas demasiado localizadas en el tiempo y en el espacio. Sí que el valle es visitado a lo largo del año fundamentalmente por aficionados a la caza, la micología o la montaña, pero ni su mirada ni su comportamiento es turístico, por lo que no dejan rentas en forma de uso de servicios o consumo propiamente dicho.

Además la población sigue siendo reticente a la convivencia con el turismo y un tanto escéptica sobre si realmente éste puede formar parte de la estructura económica del valle de manera estable, más allá de beneficios puntuales para algunas personas o en determinados momentos del año. La idiosincrasia carranzana sigue estando ligada a las actividades agroganaderas aun cuando son cada vez menos los que siguen manteniendo su explotación con planes de futuro.

Por último las infraestructuras principales de turismo, la cueva de Pozalagua y *Karpin Abentura*, se encuentran ubicadas en la misma zona, más o menos unidas por la carretera principal. Así pues son muy pocos los visitantes que se animan a conocer el resto del valle, ya sea para disfrutar de la naturaleza y los paisajes o para conocer sus pueblos. Dinero real de estas infraestructuras sólo parece redundar en sus bares y restaurantes próximos y en la gasolinera de Ambasaguas (pueblo de paso entre ambos puntos turísticos). Un día de masiva afluencia al *Karpin Abentura* no es raro encontrarse los bares de Concha (capital del municipio) medio vacíos u ocupados exclusivamente con gente del pueblo.

Conscientes de las dificultades para atraer turistas al interior del valle y poder aumentar el gasto en pernoctaciones o restauración, las autoridades municipales se hayan inmersas en la puesta en marcha de otros proyectos como son «Kobenkoba», «la mina Ángela» y «el parque temático de Armañón». Proyectos que, según voy a repasar brevemente, se van retrasando por resultar demasiado ambiciosos, por problemas presupuestarios o por falta de apoyo de otras instituciones supramunicipales:

El parque temático «Kobenkoba» sobre la prehistoria parece seguir siendo la gran esperanza del Ayuntamiento para ampliar y diseminar por el valle su oferta turística. El plan consistiría en acondicionar las galerías de una

cueva abandonada, antaño utilizada para actividades extractivas, para albergar un museo interactivo con muñecos animados similares a los del *Karpin Abentura*. Aunque fue ya anunciada su inminente apertura en el año 2005, el proyecto parece esperar no se sabe muy bien si permisos, financiación, planes de futuro o todo ello a la vez.

Otro proyecto que también se mantiene a la espera es el de la apertura de la mina Ángela para mostrar vestigios de la actividad minera en el valle, además de otras formaciones geológicas de valor que allí se encuentran. En realidad en el año 2006 ya se realizaron visitas guiadas, pero la experiencia no dejó de ser piloto y, tras un breve periodo de funcionamiento, la iniciativa quedó en suspenso *sine die*. Como testigo y esperando tiempos más favorables, sigue quedando en el pueblo de Ambasaguas, junto a la carretera hacia Concha, un cartel de madera que invita al visitante a acercarse a la mina.

Por otro lado, dentro del Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural de Armañón, declarado como tal en septiembre de 2006, está prevista la construcción de un parque temático –según la denominación del Ayuntamiento– que dé a conocer el área natural de Armañón, su subsuelo kárstico y sus cuevas. Según los planes, dicho parque contaría con un centro de interpretación y un museo sobre la tradición fabril del valle y se ubicaría en la antigua fábrica de extracción de dolomitas, junto a la cueva de Pozalagua. A modo de reclamo se ubicaría en la parte alta de la fábrica un mirador con «catalejos multimedia» que al enfocar hacia un punto del valle ofrecería información sobre el mismo y, en el sótano, en una cueva artificial, se instalarían mecanismos multimedia que mostrasen de forma virtual el mundo subterráneo de Armañón.

Este tipo de iniciativas demuestran preocupación por sacar el municipio adelante y una actitud positiva, activa y abierta ante el discurso de la multifuncionalidad del mundo rural. Pero, no obstante, quizá no sea correcto reducir esta voluntad a la creación de nuevos centros turísticos o a buscar financiación de entidades europeas o supramunicipales para el inicio de los proyectos. Una infraestructura turística no se acaba el día de la inauguración, sino que es ahí donde inicia su andadura y donde comenzarán los retos para sacarla adelante. Estará necesitada de un plan que le dé sentido y vigorice para que no la haga caer en el olvido y que justifique también el gasto realizado ante una población que, ya de por si escéptica, podría alegar que el dinero bien se pudiera haber invertido en otras necesidades más acuciantes. No es suficiente, pues, con proyectar nuevas ideas y rellenar papeles y permisos para obtener las subvenciones correspondientes y acudir después a los medios de comunicación para

anunciarlas. De por sí la apertura de una infraestructura turística no garantiza la vigorización de una determinada zona si no se toman otras medidas estructurales o si no existe un plan bien hilvanado. Si no, lo que ocurre es que se va sembrando el territorio de testigos mudos como la caseta abandonada de turismo a la entrada del pueblo de Ambasaguas, que a juzgar por su deteriorado aspecto, debió de tener un pasado –no muy lejano– mejor.

Además, al tiempo que se proyectan grandes parques temáticos, museos o centros de interpretación, se llevan a cabo actuaciones municipales cotidianas que hacen dudar de que el turismo forme parte de planteamientos integrales, sosegados, críticos y globales para todo el municipio.

En este sentido se toman decisiones sin demasiada coherencia con la imagen turística que se quiere ofrecer. Ejemplo de ello es la apertura en 2005 de una fábrica de productos lácteos junto a la carretera principal que da una impresión al visitante bastante alejada de lo que en realidad es el valle. O el proyecto que se está barajando de abrir una planta depuradora de purines justo al lado de uno de los establecimientos hoteleros más antiguos, con más solera, tradición y encanto de todo el valle, como es el Balneario de El Molinar. ¿No habría sido posible encontrar otras ubicaciones, igualmente factibles, más apropiadas, meditadas y acordes con la apuesta turística del Ayuntamiento?

En síntesis, apostar por la multifuncionalidad y abrir nuevas vías económicas no se consigue sólo a base de habilitar infraestructuras turísticas, centros de interpretación o museos, y editar folletos y guías. Quizá es verdad que en el mundo de la «espectacularización» (Prats, 1997) en el que vivimos todos esos elementos sean necesarios como reclamo al visitante potencial, pero es imprescindible también que no queden ahí como acciones puntuales, sino como complementarias al resto de políticas del valle, diseñando estrategias de actuación a medio y largo plazo. Y mucho mejor si cuentan con la participación y la complicidad de la ciudadanía.

4. LAS BAMBALINAS DEL *KARPIN ABENTURA*. UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN

Antes de que la Mancomunidad de las Encartaciones adquiriera la finca, una pequeña parte de «El Carpín» fue segregada quedando en manos de un particular que ahora mantiene en ella una explotación de eucaliptos. Este hecho no dejaría de ser anecdótico si no fuese porque esa parte contiene un

vestigio muy especial de la vieja finca original: la ruina de un viejo estanque de algo más de mil metros cuadrados, rodeado de maleza y viejos muros que se van cayendo con el paso del tiempo. En este espacio es todavía posible adivinar la existencia de un viejo embarcadero, de pérgolas para dar cobijo, de la estructura de un vallado ya inexistente e incluso de una pequeña piscifactoría en el propio estanque. Todo ello construido a base de materiales nobles que sólo el completo abandono ha sido capaz de hacerles mella.

Una valla metálica divide ahora esa parte de la finca segregada del *Karpin Abentura*. A no ser que un día este rincón se incorpore al parque o se le dé algún tipo de uso, ningún visitante foráneo adivinará su existencia, escondido como está entre malezas, muros a medio caer y eucaliptos. Este espacio quedará reservado, en el mejor de los casos, a algún lugañero o caerá en el olvido con el paso de las generaciones.

Estos dos lugares diferentes dentro de lo que fue la finca original, el *Karpin Abentura* y la parte segregada, sugiere una reflexión sobre la diferente experiencia que suponen ambos espacios. No desarrollaré la idea en toda la complejidad y profundidad que merece porque superaría las pretensiones de este artículo, pero justifico la importancia de someterlo aquí a discusión bajo el propósito de revisar la vivencia de estos dos espacios tan diversos, incluso opuestos, y que, salvando las distancias, puede tener paralelismos con otros espacios museísticos.

En la ruina del estanque nada está previsto de antemano. Se penetra en un lugar que no está ni indicado, ni señalado, ni explicado. Cada paso es un descubrimiento en sí mismo, plagado de interrogantes, de desconciertos y de sorpresas. Es un encuentro multisensorial (Edensor, 2005, 2007). Son importantes los sonidos imprevistos de las ramas, de la maleza y de pequeños animales, y es necesario tener cuidado para no tropezar con matorrales, rastrojos y piedras o para no perder el sentido de la orientación. Es posible ir descubriendo las viejas canalizaciones de agua construidas en piedra de gran calidad, a medio esconder entre la tierra, e intuir qué pasó allí en otro tiempo. Cuando se alcanza el estanque no hay nada ni permitido ni prohibido: es posible cortar maleza, mover, pisar o tirar piedras caídas o hacerlas impactar contra algún pequeño charco acumulado dentro del estanque, buscar con algún palo los agujeros de la vieja estructura metálica que debió rodearlo, cortar o comer flores y frutos silvestres si es época. Es un lugar sin normas, libre para actuar e imaginar.

En cambio el *Karpin Abentura* es un lugar codificado y ordenado donde no hay demasiado margen para la improvisación. Hay que seguir más o menos

el recorrido sugerido, que se comprende e interpreta fácilmente con ayuda de carteles indicativos. La certidumbre es la norma. En la parte de «Terrasauro» los sonidos artificiales, metálicos y cíclicos imitando a los dinosaurios, acompañan la visita como para dar emoción. Incluso se indica cuál es el lugar más idóneo para tomar la mejor fotografía del valle de Carranza. No hay demasiado margen para inventar y explorar, no es posible introducirse en aquellos lugares donde se indica «prohibido el paso», hay que seguir la senda marcada y utilizar los baños y espacios comunes públicos de manera correcta y apropiada.

Estas maneras diferentes de ser de estos dos espacios contiguos implica una tensión difícil de resolver de cara a una posible futura gestión.

La ruina del estanque sólo parece tener dos destinos: el de su domesticación y acondicionamiento para su utilización en el *Karpin Abentura* o el de su desmoronamiento y olvido definitivo. En el caso de su adhesión al parque perdería gran parte de su carácter multisensorial, anárquico y, paradójicamente, aventurero. Pero en el caso de que el parque no lo recuperara, sencillamente desaparecía.

Introducirlo en el circuito de la visita restaría la espontaneidad e imprevisión que caracteriza actualmente a este espacio, pero es evidente que tal y como está no es posible abrirlo al público. No es sólo una cuestión de seguir las normas de seguridad e higiene, que por supuesto deberían cumplirse, es que incluso los visitantes lo rechazarían. Lo harían porque el espacio turístico es precisamente un campo normativizado en el que se realizan una serie de tareas, donde existe una peculiar manera de comportase, y donde unos ciertos derechos y obligaciones subyacentes e implícitos se reproducen, se esperan y son deseados pues dotan de certidumbre a dichos espacios: determinados modos de andar, de escuchar, de mirar, de recoger la información suministrada, de relajarse. Y todas estas tareas son prácticas necesarias y útiles para el visitante (Edensor, 2006: 32).

Los profesionales de la conservación saben bien de la tensión que supone el tener que decidir si conservar una ruina como tal o huir de purismos e integrarla a otro elemento para que resulte útil, aunque haya que alterar su estructura. Los museos están también inmersos en procesos de multisensorialización, tratando de abrirse a la imaginación y participación de quien los visita. Pero no siempre es fácil. Una se pregunta si sería posible alguna forma de diálogo entre la ruina del estanque y el *Karpin Abentura* para llegar a integrarla sin «espectacularizarla», sin hacerle perder su carácter espontáneo y de descubrimiento, pero que a la vez la rescatara de la ruina y la convirtiera en lugar de disfrute para el público.

5. BIBLIOGRAFÍA

ABAD, C. (2002) «Sobre la modernización de la agricultura española: de la agricultura tradicional hacia la capitalización agraria y la dependencia asistencial», en Gómez, C. y González, J. (eds.) *Agricultura y sociedad en el cambio de siglo,* Madrid, Universidad Nacional Educación a Distancia, pp. 81-142.

AREITIO, C. y ALBERDI, J.C. (2004) *Los modelos y políticas de desarrollo rural*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco.

ARNALTE, E. (2002) «Ajuste estructural y cambios en los modelos productivos de la agricultura española», en GÓMEZ, C. y GONZÁLEZ, J. (eds.) *Agricultura y sociedad en el cambio de siglo,* Madrid, Universidad Nacional Educación a Distancia, pp. 391-426.

CABERO, V. (1998) «Los paisajes rurales. Contrastes y procesos de transformación», en MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (ed.) *En Paisaje y medio ambiente,* Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 72-92.

EDENSOR, T. (2005) «The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space», *Environment and Planning D: Society and Space,* 23, pp. 829-849.

——, (2006) «Sensing tourism», en MINCA, C. and OAKES, T. *Travels in Paradox: Remapping Tourism,* Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, pp. 23-46.

——, (2007) «Sensing the ruin», *Senses & Society,* 2, 2, pp. 217-232.

GÓMEZ, C. (2005) «Crecimiento económico y desarrollo sostenible en el medio rural. ¿Utopía o realidad?», *Revista de Desarrollo Rural y Cooperativismo Agrario,* 9, pp. 9-20.

HALFACREE, K. (1997) «Contrasting roles for the post-productivist countryside. A postmodern perspective on counterubanisation», en CLOKE, P. and LITTLE, J. (eds.) *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, Londres, Routledge, pp. 70-93.

INFORLUR, S.L. (1993) *Anteproyecto para la creación del Parque Ecológico «Bizkaia» en la finca «El Carpín» (Carranza),* Berriz, Mancomunidad de las Encartaciones.

MALAGÓN, E. (2002) «La multifuncionalidad en las políticas de desarrollo rural en la C.A.P.V.», en LÓPEZ, E. (ed.) *La Multifuncionalidad de los*

Espacios Rurales de la Península Ibérica. Actas del IV Coloquio Hispano-Portugués de Estudios Rurales, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

MARTÍNEZ MONTOYA, J. (2000) «La identidad reconstruida: del lugar a la comarca», en FERNÁNDEZ, K. (ed.) *La cosecha pendiente. De la intervención económica a la infraestructura cultural*, Madrid, Los libros de la Catarata, pp. 113-130.

——, (2001) «La nueva ruralidad: de la comunidad a lo local», *Inguruak*, 30, pp. 205-215.

MATA, R. (2002) «Paisajes y sistemas agrarios de España», en GÓMEZ, C. y GONZÁLEZ, J. (eds.) *Agricultura y sociedad en el cambio de siglo*, Madrid, Universidad Nacional Educación a Distancia, pp. 3-62.

OJEDA, J.F. (2004) «El paisaje –como patrimonio– factor de desarrollo en las áreas de montaña», *Boletín de la A.G.E.*, 38, pp. 273-278.

OJEDA, J.F. y SILVA, R. (2002) «Efectos de la implantación del modelo agroambiental y postproductivista en la Sierra Morena Onubense», *Estudios Geográficos*, LXIII, 246, pp. 69-100.

PALIZA, M. (1989) «La arquitectura residencial en Carranza desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX», *Ondare*, pp. 37-85.

——, (2004) *Guía de la arquitectura indiana en Karrantza y Lanestosa*, Bilbao: Diputación de Bizkaia (Servicio de Patrimonio Histórico), Ayuntamiento de Karrantza y Ayuntamiento de Lanestosa.

PALIZA, M. y DÍAZ, M.S. (1989) *El valle de Carranza*, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.

PRATS, L. (1997) *Antropología y Patrimonio*, Barcelona: Ariel.

REGIDOR, J. (2002) «La agricultura española en la Unión Europea: entre la integración y la reconversión», en GÓMEZ, C. y GONZÁLEZ, J. (eds.) *Agricultura y sociedad en el cambio de siglo*, Madrid, Universidad Nacional Educación a Distancia, pp. 231-264.

Se suele afirmar que hay dos tipos de patrimonio cultural. Uno, «eterno», «riguroso», «irremplazable» o «global»; el otro, «contingente», «flexible»; «sustituible» o «local». El primero es de la «humanidad»; el segundo, de la «comunidad». Los trabajos que se presentan en esta publicación, describen y analizan procesos de activación de ese segundo tipo de patrimonio: los intereses y las valorizaciones que han conducido a la patrimonialización o puesta en valor de unos bienes culturales; qué agentes han intervenido en ese proceso; por qué, para qué y cómo lo han llevado a cabo. Se interesan más por el *modus operandi* que por el *opus operatum*. Escritos por profesores, investigadores, especialistas y técnicos, los trabajos de esta publicación presentan un conjunto de experiencias europeas y americanas, mostrando un panorama diverso y complejo del campo patrimonial y museístico, así como distintas aproximaciones en función de la posición que ocupa cada autor respecto a los bienes culturales.

En definitiva, esta obra ahonda en la perspectiva descriptiva y analítica en torno a los patrimonios culturales y los museos, iniciada en el 2006 con la publicación *Museos, memoria y turismo*, y continuada por *Patrimonios culturales y museos: más allá de la Historia y del Arte*, en el 2007, y por *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos*, en el 2008, todas ellas publicadas en esta Editorial.

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE ETA IKERKETA SAILA
KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN, UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN
DEPARTAMENTO DE CULTURA

Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa
Kultura eta Euskara Departamentua
Departamento de Cultura y Euskera

ICOM ESPAÑA

OIASSO irun

kutxa
gizarte ekintza
obra social

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

eman ta zabal zazu
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea
Balioen Filosofia eta Gizarte Antropologia Saila
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

eman ta zabal zazu
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea
Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza
Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa

ISBN: 978-84-9860-059-9

Fotografías de la portada: Rehabilitación del caserío Igartubeiti. Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa.
Construcción del Museo Romano Oiasso / Oiasso Erromatar Museoa.