

PATRIMONIO CULTURAL:

Ética, capacidades
y sostenibilidad

Ester Alba Pagán
Ximo Revert Roldán
(Coords.)



Universidad
Internacional
de Andalucía

El paradigma de la sostenibilidad nos hace comprender que nos hallamos en un ámbito sistémico de convivencia e interdependencia (con otras personas y comunidades, con el entorno natural que transitamos y habitamos) donde la cultura y el patrimonio forman parte esencial del desarrollo humano. Esta sistemática no puede, no debería, prescindir de los bienes comunes del patrimonio cultural para alcanzar logros de sostenibilidad, de equidad, de justicia social. Por ello, hemos querido abordar el hecho patrimonial de gentes desde las diversas disciplinas que se conjugan en el sistema cultural en el que vivimos. Disciplinas como el derecho, la filosofía, la antropología, la arqueología, la historia del arte, la pedagogía, o la arquitectura toman voz a través de las autoras y autores de esta publicación. Las aportaciones finales de jóvenes investigadoras/es muestran la diversidad de enfoques, de técnicas, de metodologías con las que abordar estos bienes comunes del patrimonio para ponerlos a disposición de una ciudadanía cosmopolita en el siglo XXI.

PATRIMONIO CULTURAL:

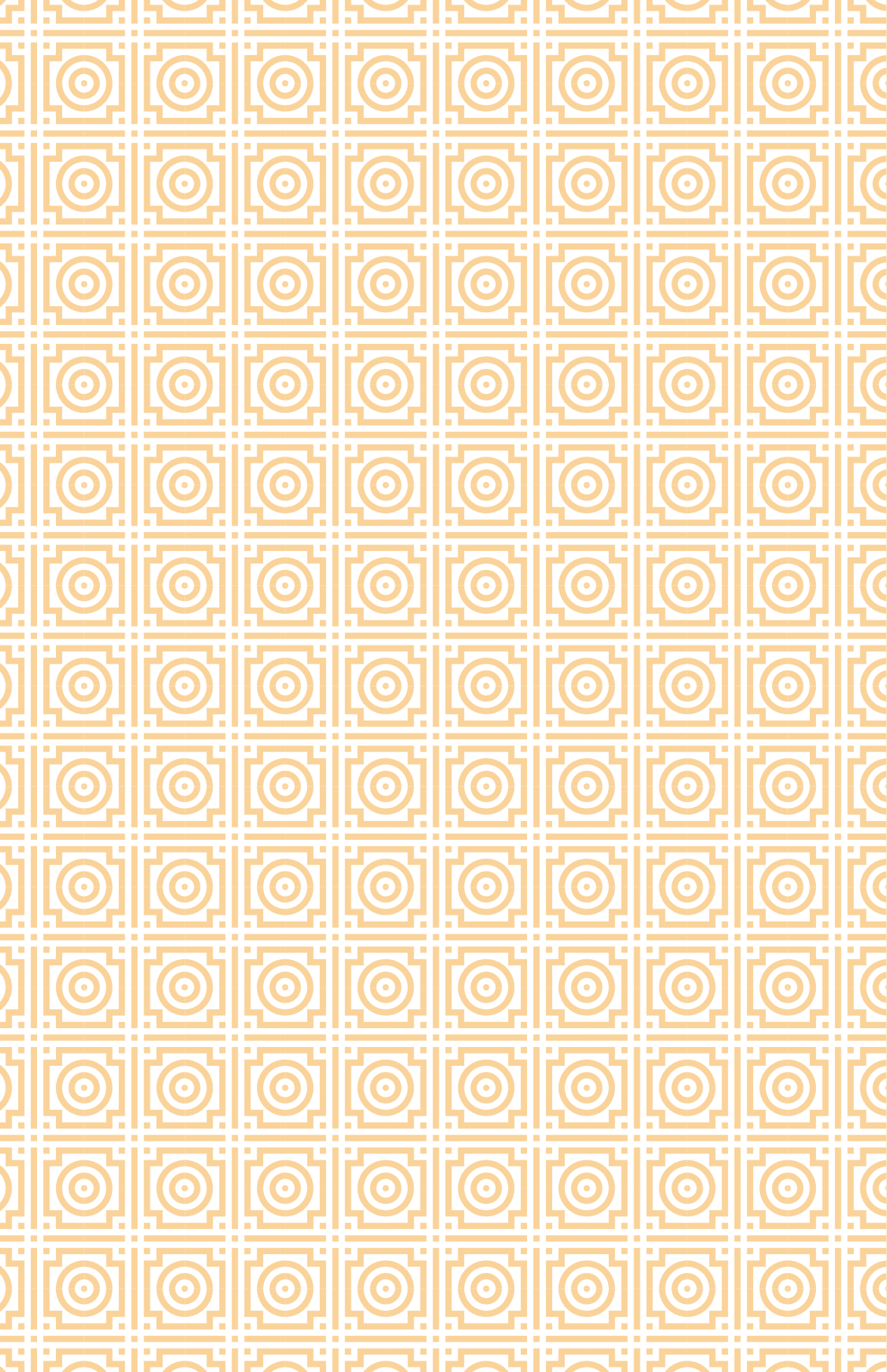
Ética, capacidades
y sostenibilidad

Workshop Internacional de Patrimonio Cultural, Baeza - 2023

Patrimonio, ética y sostenibilidad.

Bienes comunes culturales ante la Agenda 2030,

Sede Antonio Machado de Baeza, 17-19 de julio.



Patrimonio Cultural: ética, capacidades y sostenibilidad

Ester Alba Pagán
Ximo Revert Roldán
(coords.)



Universidad
Internacional
de Andalucía

EDITA:

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA (2024)

Sede Antonio Machado de Baeza
Palacio de Jabalquinto
Plaza de Santa Cruz s/n
23440 Baeza. Jaén

Sede de La Cartuja - Rectorado
Monasterio de Santa María de las Cuevas
Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja
41092 Sevilla

publicaciones@unia.es
<https://www.unia.es>

- © De la coordinación: Ester Alba Pagán y Ximo Revert Roldán
 - © De los textos, autores/as que se indican
 - © De imagen de cubierta: Ximo Revert. Gigantes de la "Festa Grossa de València: Festivitat de El Corpus". 2010
- Cubierta y maquetación: Jorge Torvisco

Fecha de la edición: 2024

ISBN: 978-84-7993-417-0 (edición PDF web)

ISBN: 978-84-7993-416-3 (edición papel)

DEPÓSITO LEGAL: J 449-2024



Universidad
Internacional
de Andalucía

Índice

Presentación	13
Ester Alba y Ximo Revert (coords.)	

Sistema cultural ¿Cuarta columna de un desarrollo sostenible? (Chispazos. Y fallos del sistema)	27
Jorge Fernández León	

1. Todo el mundo está en su sitio. ¿Está nuestra agenda cultural en su sitio?	29
2. La cultura y su acierto o su fallo de sistema	33
3. Desvíos y desatinos	35
4. Una iluminación reciente.	36
5. Aburridos. A punto de convertir su cansancio en odio muchas veces	38
6. Ultima parte. Tormentas digitales, propuestas y peregrinaciones . .	39
7. ¿Hay remedio, encontraremos camino?	40
Bibliografía.	42

Itinerarios culturales de la democracia	43
João Teixeira Lopes	

1. Democracia cultural.	46
2. Itinerarios de lo posible.	47
3. La calidad es un consenso provisional y no se puede escapar al debate.	47
4. Comparte el pastel y aprende la receta	49
5. Olvida los buenos modales	49
6. El espectador está activo	50
7. Las instituciones promueven las zonas fronterizas	51
8. Los espacios públicos cobran protagonismo.	51
9. Abrir los bulevares de la ciudad intercultural	51
10. Más allá del consumo y el entretenimiento	53
Bibliografía.	55

Derecho Internacional Público y diversidad: el patrimonio cultural como recurso jurídico ante agresiones a la vida de las gentes. 57

Beatriz Barreiro

1. Introducción	59
2. Cuestiones previas sobre el Derecho Internacional.	59
2.1. El principio del consentimiento	60
2.2. La cuestión de la eficacia	65
2.3. Humanización y cultura	67
2.3.1. ¿Genocidio cultural?	68
2.3.2. Los avances en el Derecho a Participar en la Vida Cultural (DPVC).	71
3. Diversidad y Desarrollo en contextos de Patrimonio Mundial	73
3.1. Los Endorais y la Convención de Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.	74
3.2. Diversidad y Desarrollo en contextos de Patrimonio Inmaterial: El caso del Zwarte Pete.	76
4. Conclusiones	80
Bibliografía.	81

Immigration museums: between migratory phenomenon, memory, heritage and identity 85

Andréa Delaplace

1. Cultural heritage and museums today.	87
2. Migration Museums as museums that tells plural narratives	88
2.1. The museum as an actor in the construction of the social memory of immigration: national narratives in Europe and America	91
2.2. Analysis of permanent exhibitions: New scenographies, old paradigms	97
2.3. What speech about immigration? A questioning of the permanent exhibitions	102
Bibliografía.	110

Ética, museos y patrimonio 113

Manel Miró Alaix

1. La ética y los museos	116
2. Los dilemas éticos de los museos en el siglo XXI	122

3. A modo de conclusión.128
Bibliografía.130

Museos y feminismo: procesos colectivos de reconstrucción de un imaginario activo131

Ester Alba Pagán

1. La nueva definición de museo del ICOM: la inclusión y la perspectiva de género133
2. Los museos y el patrimonio cultural de las mujeres: el debate deontológico y la ética museal144
3. A modo de epílogo: cuando el museo no es suficiente156
Bibliografía.160

El patrimonio cultural en procesos de regeneración: los objetivos del desarrollo sostenible.165

Mar Gaitán

Introducción167
1. Desarrollo sostenible168
2. Acercando el Desarrollo Sostenible al Patrimonio Cultural.170
3. El patrimonio en procesos de regeneración: el caso de las organizaciones basadas en colecciones.176
3.1. Nuestras colecciones importan, sistematización de herramientas accesibles para las OBC178
4. Conclusiones181
Bibliografía.183

Enhancing Cost-effective Cultural Heritage recording and Dissemination: The evolving Challenges of 3D Computer Graphics187

Paulo Bernardes

1. Introduction189
2. Heritage going digital: a retrospective189
2.1. Principles of Computer-based Applications in Heritage191
2.2. Digital data acquisition techniques193
2.3. 3D Representation197
3. Visualization Strategies.200

4. Using photogrammetry in two distinct studies201
4.1. Archaeological Elements in Mountain Landscapes: Terras de Bouro (Portugal).203
4.2. A rock art survey experience: the RARAA project206
5. Conclusion210
Acknowledgments.211
References212

El patrimonio como capacidad colectiva. Dignidad, imaginación, ciudadanía217
Gustavo Pereira	

1. El patrimonio cultural como comprensión colectiva220
2. Criterio normativo.224
3. Patrimonio, imaginación y cultura democrática.226
4. Virtudes, emociones y patrimonio.231
5. Conclusión236
Bibliografía.238

Hacia un mapeo situado de sostenibilidad desde capacidades con patrimonio cultural241
Ximo Revert Roldán	

1. Sostenibilidad y patrimonio cultural243
2. Caminando hacia un patrimonio capacitante246
3. Sobre el prospecto: cómo posicionarnos, cómo debemos proceder... .	.248
4. Desde un patrimonio habilitador de capacidades255
5. Funcionando con patrimonio <i>ODSeable</i>259
Bibliografía.268

Innovación en la difusión del patrimonio: el paisaje cultural de Erice (Sicilia)271
Maurizio Vitella	

Bibliografía.282
-----------------------	------

Aportaciones de investigación en patrimonio cultural

Gibellina and Contemporary Arts. Landscape, Public space and Identity beyond the ruins	285
Cristina Costanzo	
Turismo urbano-cultural y patrimonio histórico. La extraña pareja . .	291
David de la Osada Saurí	
Museo y Universidad: Sinergias culturales para alcanzar los ODS a través de las exposiciones	299
Manuela García Lirio	
Museos diocesanos: identidad, memoria y futuro	305
Fabio Francesco Grippaldi	
La iglesia de San Francesco Saverio en Palermo entre elecciones tipológicas y roles legitimadores	315
Girolamo Andrea Gabriele Guadagna	
Crealab. Arte para el futuro: el género, la sostenibilidad y la migración a través de la cocreación	333
Arabella León Muñoz	
Arxiu Valencià del Disseny: Patrimonio y transferencia de conocimiento por un diseño sostenible	339
C. Rafael Martínez-Martínez	
La preservación del artefacto fotográfico	347
Alejandra Nieto Villena, Álvaro Solbes García	
Riletture. Nuevas miradas a las colecciones de artes decorativas en Sicilia	355
María Roca Cabrera	
The Madonie and its artistic heritage between the 14th and 18th centuries	363
Salvatore Anselmo	

Las bibliotecas comunitarias: asociacionismo, práctica social y territorial. El caso de la Biblioteca comunitaria de Camp de Túria383
Emilio José Silvestre Talaverano	
Nuevas tecnologías de imagen para la conservación sostenible del patrimonio del diseño389
Álvaro Solbes García	
Responsabilidad-capacidad-respuesta. Experiencia docente para un planeta y un patrimonio en riesgo397
Clara Solbes Borja	
La vía ucraniana. Patrimonio, decolonización y resistencia cultural . .	407
Aneta Vasileva Ivanova	
Implementación de tecnologías 3D de alta resolución en la gestión del patrimonio Científico, Natural y Cultural.417
José Antonio Villena Gómez, Natalia Conejero-Ortega y Anna García-Forner	
Proyecto Claustrat. Una propuesta integradora de análisis y desarrollo sostenible del patrimonio conventual de Toledo.425
Francisco José Aranda Pérez, David Martín López, Sandra Rodríguez de la Rubia Pérez	

Presentación

Ester Alba y Ximo Revert

Universitat de València

Habilitar foros de expresión donde puedan fluir las propuestas, reflexiones, interacciones, emociones o intersubjetividades en torno al hecho patrimonial de las gentes, sigue resultando necesario. Sobre todo, si podemos convocar a voces procedentes de maneras de sentir, vivir y participar de la vida cultural (y del patrimonio) con puntos de vista diversos, de procedencias distintas, y de ámbitos profesionales y disciplinares poliédricos. Especialmente en tiempos en los que la relación entre patrimonios y gentes van acometiendo su proceso decolonizador, deshegemonico, accesible, inclusivo, despatriarcado, en busca de respuestas a una sostenibilidad en la que nos va la vida. Esa respuesta nos lleva a abordar una ética de nuestras consideraciones y de nuestra agencia que abra las puertas a una democratización efectiva, y, sobre todo, transformadora, de las prácticas culturales inequívocamente multidireccional, participada, deliberativa, sistémica, diversa y cosmopolita, reduciendo la brecha que A. Xantakhi (Relatora de NN.UU. para los Derechos Culturales) identifica como la distancia existente entre los derechos culturales que poseemos y los resultados de la gobernanza que viene practicándose en muchos Estados (incluidos los opulentos) en el mundo.

Hablar de ética y sostenibilidad del hecho patrimonial de gentes supone también ir más allá de aquellos valores que sustentan la mercantilización del objeto/expresión patrimonial para comprender qué hacen y qué podrían hacer las gentes con el patrimonio que está a su alcance, con el patrimonio que son capaces de crear o con el que se les niega. Hablamos de valores



que no cotizan en bolsa, que sustentan la vida, que estimulan la agencia, que espolean la creatividad, que inducen a la reflexión crítica, que ayudan a proponer innovaciones (sociales, productivas, artísticas o ecoambientales) y que permiten desarrollar proyectos de vida personal y colectivamente, transformando lo que duele, lo que excluye, lo que no funciona, lo que discrimina, lo que engendra temor, lo que funciona tan extractivamente que anula voluntades, depreda el entorno y nos enajena: en definitiva, transformando lo que atenta contra la dignidad humana.

Los textos que aquí se recogen son expresión de inquietudes, de maneras de hacer y de formas de acercarnos a comprender qué hay de sostenible en la identificación, conservación, difusión y uso del patrimonio cultural con el que nos podemos manejar. Abordar los temas de patrimonio más allá de su sentido instrumental al que estamos acostumbrados y liberarnos del utilitarismo con el que tendemos a usar el patrimonio, requiere reposicionar el enfoque y desobturar el objetivo. En estas páginas encontramos dilemas, opciones y caminos emergentes que van de la teoría a la práctica, y viceversa. Necesariamente este abordaje debe plantear razones de gobernanza bajo la consideración de las expresiones del patrimonio como bienes comunes. Por ello se conjugan en esta publicación las reflexiones observadas desde diversas disciplinas: la antropología, el derecho, la historia del arte, la filosofía, la arqueología, a las que se podrían sumar en futuros encuentros las voces de la geografía, la arquitectura, el trabajo social, la economía, la física, las ciencias de la comunicación, o la pedagogía. Desde cualquier lateralidad disciplinar, tan solo se ha tratado de partir de la consideración, inicial y general, de que tenemos derecho al patrimonio (a usarlo y a crearlo), y que ese patrimonio debe formar parte de nuestra sostenibilidad.

Este planteamiento inicial con el que han sido convocadas las voces de investigadores, expertos, académicos, gestores culturales y del patrimonio, ha sido el de comprender el patrimonio no tanto en su aportación a la sostenibilidad, sino en considerar el hecho patrimonial de gentes como parte constitutiva e intrínseca de esa misma sostenibilidad desde un enfoque sistémico. La humanidad, y sus comunidades y pueblos, son cada vez más conscientes del aporte que la existencia y disfrute de bienes comunes culturales tiene para preservar su desarrollo digno. Comprender los bienes del patrimonio (tangibles o intangibles) como parte del remanente de bienes comunes a nuestra disposición, como dotaciones que nos habilitan a lograr

PRESENTACIÓN

y mejorar nuestros funcionamientos valiosos y capacidades, debe empoderar a las gentes para constituir su propio proyecto de desarrollo humano sostenible personal y colectivamente con patrimonio. Pretendemos así conjugar las dinámicas patrimoniales como una dimensión insoslayable de cualquier política pública que pretenda no dejar a nadie atrás. Los vestigios del pasado y el ejercicio de la memoria dejan así de ser un “país extraño” en palabras de D. Lowenthal, para ser parte activa a través de las gentes, en la sistémica de la sostenibilidad.

Se nos reconozca o no, la capacidad cultural y patrimonial del ser humano sigue generando espacios de diversidad y creatividad con los que conformar y mantener nuestras diversas maneras de sustentarnos en el medio donde decidimos anclarnos. Ante un modelo de desarrollo necesariamente cuestionado, se extienden los procesos colectivos e institucionales a favor de una regeneración de la manera de entender y usar el patrimonio cultural que identificamos o que podemos generar.

Esta regeneración pasa por reformular normas y legislaciones en torno al hecho patrimonial que vivimos en su dimensión local y global; tiene que ver con la revisión del patrimonio dado frente al patrimonio escogido por una ciudadanía que se siente motivada por valores que incorporan la ecodpendencia, la diversidad de géneros y las relaciones interculturales de reconocimiento mutuo en paz; debe nutrir el arraigo en la comunidad de gentes de procedencia diversa, la inclusión de sensibilidades diferentes, y conjugar como parte de la solución en las necesidades de un desarrollo humano sostenible de personas, comunidades y pueblos.

Algunas de las cuestiones que hemos puesto sobre el tablero de este encuentro interdisciplinar son ¿Cómo participa el hecho patrimonial de cada comunidad en su desarrollo, en la calidad y armonía de sus deliberaciones, en su manera de atenuar las amenazas de factores y sistemas que les impiden prosperar? ¿Qué podemos obtener de muchas manifestaciones y expresiones de lo que consideramos patrimonio para hacer más eficaz el cumplimiento de la Agenda 2030? ¿Cómo eliminamos fronteras mentales desde el reconocimiento del patrimonio cultural de “el otro”? ¿Qué mecanismos de habilitación genera el patrimonio cultural en la ciudadanía? ¿Qué hay de ético en la gestión del patrimonio cultural por parte de nuestras instituciones? ¿Qué claves necesita nuestra educación en la sostenibilidad? ¿Qué paisajes y procesos culturales podemos reconstruir como

entornos de acogida e intercambio de soluciones creativas para un desarrollo humano sostenible? ¿Qué capacidades humanas, personales y colectivas conjugamos en el hecho patrimonial de cada comunidad y cómo podemos proyectarlas hacia un desarrollo humano con justicia social? ¿La percepción y conocimiento de las cosas del pasado, a través de sus manifestaciones patrimoniales, contribuyen o desgastan nuestros derechos y aspiraciones a un desarrollo humano en paz y sostenible?

En 2018 Larsen & Longan publicaban un estudio sobre las nuevas directrices sostenibles referidas para el Patrimonio Mundial. El análisis de la relación entre desarrollo sostenible y patrimonio se hace urgente y necesaria: desde lo local y en lo global. La implementación de la Agenda 2030 no puede prescindir de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible. Un número creciente de aportaciones teóricas y creativas están poniendo de manifiesto la importancia de mejorar la estrategia de la implementación de los ODS con cultura, con patrimonio. Generar una mentalidad de sostenibilidad global desde lo local se hace más eficaz con cultura y con los referentes patrimoniales que hemos ido conservando. La interpretación de este patrimonio quizá necesite un discurso y una gestión renovadas que no solo alimente nuestros conocimientos, sino que fomente en nosotros una cultura de sostenibilidad y nos ayude a analizar las motivaciones e intereses de lo que domina sobre lo dominado. La gestión de ese patrimonio cultural no puede ser ajena a los retos de la sostenibilidad, y se está sumando ya a fórmulas de administración y gestión de los recursos, las instalaciones y las colecciones, medioambientalmente más respetuosas y socialmente más integradoras e inclusivas: también más permeables a la mezcla, a la creativa contaminación cultural de otras sensibilidades y otras alteridades.

Educarnos para una conciencia local y global sobre los retos que tenemos para alcanzar un desarrollo humano sostenible, justo socialmente y respetuoso con el medio, tiene en la cultura y el patrimonio un aliado eficaz. Sin embargo, las últimas décadas evidencian un claro abandono de las humanidades en la formación integral de la ciudadanía. El patrimonio mejora la calidad de nuestra educación, de la misma manera que el sistema educativo de naciones y Estados no debería renunciar a educarnos para comprender y usar ese patrimonio. El cultivo de las humanidades en la enseñanza resulta crucial para adquirir una cultura de sostenibilidad perdurable.

PRESENTACIÓN

De igual modo, la creciente movilidad humana constituye en sí mismo una necesidad de reconocimiento de la dignidad de las personas en su anhelo por prosperar y alcanzar cotas de desarrollo humano en equilibrio con el entorno que le rodea. Uno de los propósitos de los análisis aquí vertidos, van dirigidos precisamente a identificar aquello en lo que el patrimonio cultural, la creatividad humana, la herencia global de sus frutos, tiene más como entendimiento y como fusión, que como lucha de civilizaciones.

La tecnoddependencia y el extractivismo humano al que estamos sometidos tiene en el patrimonio cultural algo de liberador, de común y de creativo a la hora de regenerar comunidades humanas desde el patrimonio que somos capaces de considerar o en el que somos capaces de reconocernos. Ante la desbordante brecha digital y el acecho a las condiciones de vida digna, el patrimonio puede conjugarse como resorte resiliente de una sostenibilidad perdida o por reinventar. La ciencia y las artes nos permiten explorar e innovar: el patrimonio cultural nos permite aprender y actuar desde soluciones ya contrastadas que quizá en su día, fueron sostenibles, y ahora pueden seguir siéndolo.

El cuestionamiento de ciertas referencias culturales, a menudo generadas por la necesidad de los Estados de fundamentar un imaginario nacional, va expandiéndose ante el avance de discursos que se generan fuera ya del ámbito oficial y que reconstruye comunidades (a veces virtuales) con poder de comunicación y presencia en la esfera pública. La disolución de algunos patrimonios dados puede tener que ver con la revisión ética del argumentario y los intereses desde los que se instituyó aquella referencia cultural asimilada, y ahora cuestionada. Como un disco de vinilo o una cinta de casete, las cosas del patrimonio cultural tienen su cara A y su cara B. Incluso, seguramente, disponen de más caras que no han sido contempladas en el formato. En todo caso, extraer de esa mina patrimonial a nuestro alcance mucho de su potencial de sostenibilidad no está exento de expresiones que evocan valores poco acordes con la dignidad humana. Es lo que sucede, como nos recuerda R. Devan (2023) con muchos referentes conmemorativos de personas, hechos y personajes que presiden el espacio público pero que ya no concuerdan con las aspiraciones cosmopolitas, pacíficas y no discriminatorias de muchas gentes en la sociedad global del siglo XXI.

Asumir el cosmopolitismo, la diversidad cultural y el derecho a participar en la vida cultural tiene que ver, como nos invita en estas páginas J.

Fernández León, con reconocernos inmersos en un sistema cultural en el que instituciones y Estados deban proveer garantías para el ejercicio pleno de nuestros derechos culturales amparado en un marco legislativo. Esto implica transformaciones en las formas de funcionar de las administraciones y entes de gobernanza. Pero también supone comprender y experimentar disidencias, disrupciones, y alteridades. Recuperar la alianza entre educación y las artes, cultivando así el propio sentido de humanidad que nos constituye, podría ser parte de una solución ante los retos que, como la inteligencia artificial, se ciernen sobre nosotros.

Se hace así urgente abordar qué entendemos y la dimensión del alcance de practicar una democracia cultural, como nos propone el sociólogo Joao Teixeira desde la Universidade do Porto (Portugal). Nuestros comportamientos culturales también incluyen negatividades antisistémicas que reivindican, no sólo acceder a la cultura que nos ofrece el poder establecido, sino también poder participar en la decisión de cómo y a qué destinamos los escasos recursos disponibles para ejercer cultura. En su texto, la Carta de Porto Santo toma relevancia para poner de manifiesto que la institucionalidad cultural no puede ya seguir reproduciendo vías culturales unívocas que mantengan la desigualdad y la diferenciación social. En ella se apuesta por comprender que las esferas y los públicos culturales son diversos, y deben concitarse en ámbitos que posibiliten el diálogo, redefiniendo las normas de procesos de co-creación. Las políticas públicas deberán aspirar, en aras de esta democracia cultural, a crear espacios de frontera, de transformación, con zonas de contacto donde el conflicto (vital, cultural, patrimonial) es parte de un proceso de aprendizaje compartido. Teixeira expone reflexiones y prácticas ineludibles ante la conformación de sociedades interculturales y su dialéctica.

Esta disposición intercultural en un entorno globalizado pero situado en un territorio y comunidad concretas, nos lleva a reflexionar sobre el marco jurídico internacional público a la hora de tratar la diversidad y las dialécticas patrimoniales entre comunidades con sensibilidades, referentes patrimoniales y valores diferenciados. Las páginas escritas por Beatriz Barreiro, profesora de Derecho Internacional Público de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, España) contienen una reflexión sobre el concepto, tan vigente todavía, de genocidio cultural en los ámbitos donde confluye una cultura dominante sobre otra marginalizada. A través de dos casos

concretos argumenta cómo el Derecho Internacional Público puede contribuir al sostenimiento de vida de las gentes desde su arraigo y valores culturales ante hegemonías culturales dominadoras.

En este orden de temas a tratar, la voz de Andrea Delaplace (Université de la Sorbonne, París, Francia) pone el foco en los retos que las instituciones museísticas tienen por delante a la hora de tratar el patrimonio que custodian para una población migrante asentada en el territorio, cuya memoria ha sido poco atendida por el discurso oficial. Plantea si es posible hacer visible y considerar un patrimonio de los procesos migratorios y sus gentes cuando sus protagonistas, a menudo, conviven sin documentación y en condiciones de marginalidad, y cuando su evidencia cuestiona el relato nacional triunfante.

Desde la institucionalidad, principalmente desde los museos, el ICOM realizó su proceso de revisión para definir internacionalmente aquello que entendemos por museo. Los textos del arqueólogo Manel Miró (Barcelona, España) y de la profesora Ester Alba (Universitat de València, España) profundizan desde la ética y el enfoque de género en torno a la función, proyección y gestión de los museos en el siglo XXI. Miró observa los dos paradigmas de funcionamiento de instituciones museísticas: el museo templo y el museo foro. Sobre estos modelos aplica el análisis de diversas variables: cómo gestionan el patrimonio que custodian, cómo es y funciona su plantilla o equipo humano, cómo aplican criterios de calidad museológica, de qué manera conforman sus colecciones, cómo responden a la diversidad de gentes y sensibilidades, cómo afrontan la igualdad de género, y en definitiva, cómo incorporan criterios de sostenibilidad. La profesora E. Alba ahonda en esta cuestión desde un enfoque feminista visibilizando todo el afán por reconstruir un discurso histórico y artístico, unas colecciones y la visualización de aquellas mujeres, que, con su agencia activa en el mundo de las artes, han sido difuminadas y relegadas en los diversos ámbitos de gestión de muchos museos (políticas institucionales de adquisición, exhibición y comunicación o discurso). A partir de un amplio registro bibliográfico, su aportación pone de relieve las voces y sensibilidades que no solo exigen políticas inclusivas, sino equidad en las instituciones culturales remarcando la necesidad de un giro conceptual y práctico en la gestión de museos y el quiebro de formas de significación y de representación que, a ojos de la ciudadanía del siglo XXI, resultan desfasadas e injustas.

Una de las cuestiones planteadas, a todos los autores y autoras que aquí intervienen, es cómo manejarnos como sociedad con los bienes comunes del patrimonio cultural ante ese imaginario global de sostenibilidad determinado por Naciones Unidas llamado Agenda 2030. Una de las aportaciones es la de la mexicana Mar Gaitán, que participa en un programa del ICROM (Italia) para generar herramientas prácticas que involucren la gestión y tratamiento de colecciones en el paradigma de la sostenibilidad a partir de los enunciados y objetivos de la Agenda 2030. La pretensión de las herramientas que postula establecen una relación necesaria y circular entre la comunidad patrimonial, la institución museística y los elementos que constituyen la colección buscando el equilibrio entre las partes en beneficio de las gentes locales y visitantes. Ya en 2017, la misma Universitat de València, puso en marcha un taller interestamental donde profesores, personal de servicios universitarios y estudiantes, en una dinámica de horizontalidad y con el texto de la Agenda 2030 casi acabado de proclamar, se propuso identificar en la ciudad referentes culturales patrimoniales cuya existencia y conocimiento nos acercaran a los Objetivos de Desarrollo Sostenible. Un encuentro entre pasados sostenibles y presentes por sostener en los que pudimos identificar centenares de referencias que nos hablaban también de logros, metas conseguidas, libertades, ampliación de oportunidades y desarrollo, décadas y siglos antes de aquel septiembre de 2015 cuando 193 Estados se pusieron de acuerdo en una Agenda 2030 que sin embargo no trató las culturas ni el patrimonio como parte de la solución y logros de sostenibilidad (Revert, 2019).

La gestión, comprensión, difusión y adhesión de las gentes al patrimonio cultural puede tener en las herramientas tecnológicas un importante aliado. Así nos lo permite observar el texto del arqueólogo portugués Paolo Bernardes. Las posibilidades que estas técnicas ofrecen para investigar y comprender el patrimonio van en aumento, abriendo un extenso campo de prácticas que acercan mucho más nuestra manera de acceder y aprehender las bondades de un patrimonio con el que forjar sostenibilidad a la vez que nos facilitan el camino para innovar desde la sustancia creativa, cognitiva e histórica de cada referencia patrimonial.

Procedente de la Universidad de la República de Uruguay, la participación del profesor y filósofo Gustavo Pereira aporta una de las claves desde donde elaborar procesos, comportamientos y generar aptitudes usando

PRESENTACIÓN

el patrimonio cultural en dirección a la sostenibilidad. En su alocución que aquí se presenta, Pereira retoma el concepto de igual dignidad humana para reinterpretar referentes del patrimonio y resignificarlos. Comprende la capacidad colectiva de generar patrimonio por parte de la sociedad como vía para generar capacidades individuales irreductibles con las que poder ponderar y medir nuestro desarrollo humano sostenible.

En este sentido, se presenta aquí una posible metodología para conformar políticas públicas intersectoriales en las que el patrimonio deja de ser un recurso “para”, y se presenta como “parte misma” de la sostenibilidad que queremos alcanzar. En este paradigma, la mercantilización del producto/objeto patrimonial queda atrás para convertirse en habilitación y parte constitutiva de la sostenibilidad de los seres humanos en armonía con el entorno ecosocial. Nos referimos a la aportación del profesor de Historia del Arte y doctor en patrimonio cultural por la Universitat de València, Ximo Revert, que plantea el ejercicio comunitario y legitimado de un mapeo de funcionamientos relevantes y de capacidades con patrimonio cultural situado en la propia comunidad local y el territorio, donde desarrolla lo que él llama el “hecho patrimonial de gentes”: es decir, el campo de relaciones dialécticas en el que una comunidad y cada uno de sus ciudadanos se desenvuelven con el patrimonio que está a su alcance para optar a posibilidades, maneras de funcionar en la vida y proyectar su desarrollo personal y colectivo no solo mejorando su bienestar, sino alcanzando libertades, derechos, y compromisos, que nos permiten evaluar el estado social de las cosas como sostenibilidad efectiva.

Con la aportación del profesor de la Università degli Studi di Palermo (Italia), Maurizio Vitella, esta publicación se abre a las experiencias de investigación y aportaciones de decenas de universitarios que han querido contribuir a los debates y a la puesta en común de ejemplos donde el patrimonio cultural se presenta de manera poliédrica en su contribución al progreso de las gentes. El recorrido por estas aportaciones nos lleva al resultado contrastado y concreto de experiencias de investigación que van de la conservación preventiva, a la difusión del patrimonio, pasando por la implementación de tecnologías avanzadas, iniciativas comunitarias, bibliotecas, archivos, la gestión de patrimonio universitario, turismo urbano, o la reconstrucción de un paisaje patrimonial con arte contemporáneo, espacios

para la co-creación, o la recuperación de patrimonio religioso desde diversos enfoques.

En definitiva, se recogen aquí, testimonios de una sostenibilidad con patrimonio integrado que se está forjando. Hablamos en gerundio porque somos conscientes que el ejercicio de una democracia cultural tiene que ver más con el proceso y nuestra participación, que con el resultado. Por ello, quizá tenga sentido reproducir aquí la expresión final de la treintena de personas reunidas en la Sede Antonio Machado de Baeza de la Universidad Internacional de Andalucía aquellos días de julio de 2023.

Entendemos el patrimonio cultural como expresión de capacidades colectivas orientadas a la autonomía y la libertad individual y al progreso social, siempre a través del diálogo activo, la inclusión y la participación. Se constituye, así, como posibilitador de logros valiosos de las personas y las comunidades en el marco de los Derechos Humanos.

A esta declaración conjunta, debatida y consensuada, le pusimos por nombre “El espíritu de Baeza”: se trataba del sano ejercicio de sustantivar cosas para que la sensibilidad, la imaginación y la memoria también las puedan acoger en su seno.

Como directores del Workshop Internacional de Patrimonio Cultural, Baeza-2023, no queremos dejar de agradecer su participación y su dedicación a muchas personas que han hecho posible este encuentro científico. En primer lugar, a los integrantes del Comité Científico internacional por su asesoramiento, por las indicaciones realizadas a cada ponencia y comunicación, por sus orientaciones:

- **M. Adriana Giusti**
Profesora Dept. Architettura e Design. (Politecnico di Torino, Italia)
- **Mohamed Habib Saidi**
Director del Instituto de Patrimonio Cultural y de la Unidad Mixta de Investigación (UMR) Capitales y Patrimonio (Université de Laval. Canadá)
- **Carlos Fortuna**
Profesor de la Facultad de Economía e Investigador Permanente en el Centro de Estudios Sociales (Universidade de Coimbra. Portugal)
- **Margarita Sánchez Romero**
Catedrática de Arqueología (Universidad de Granada, España)

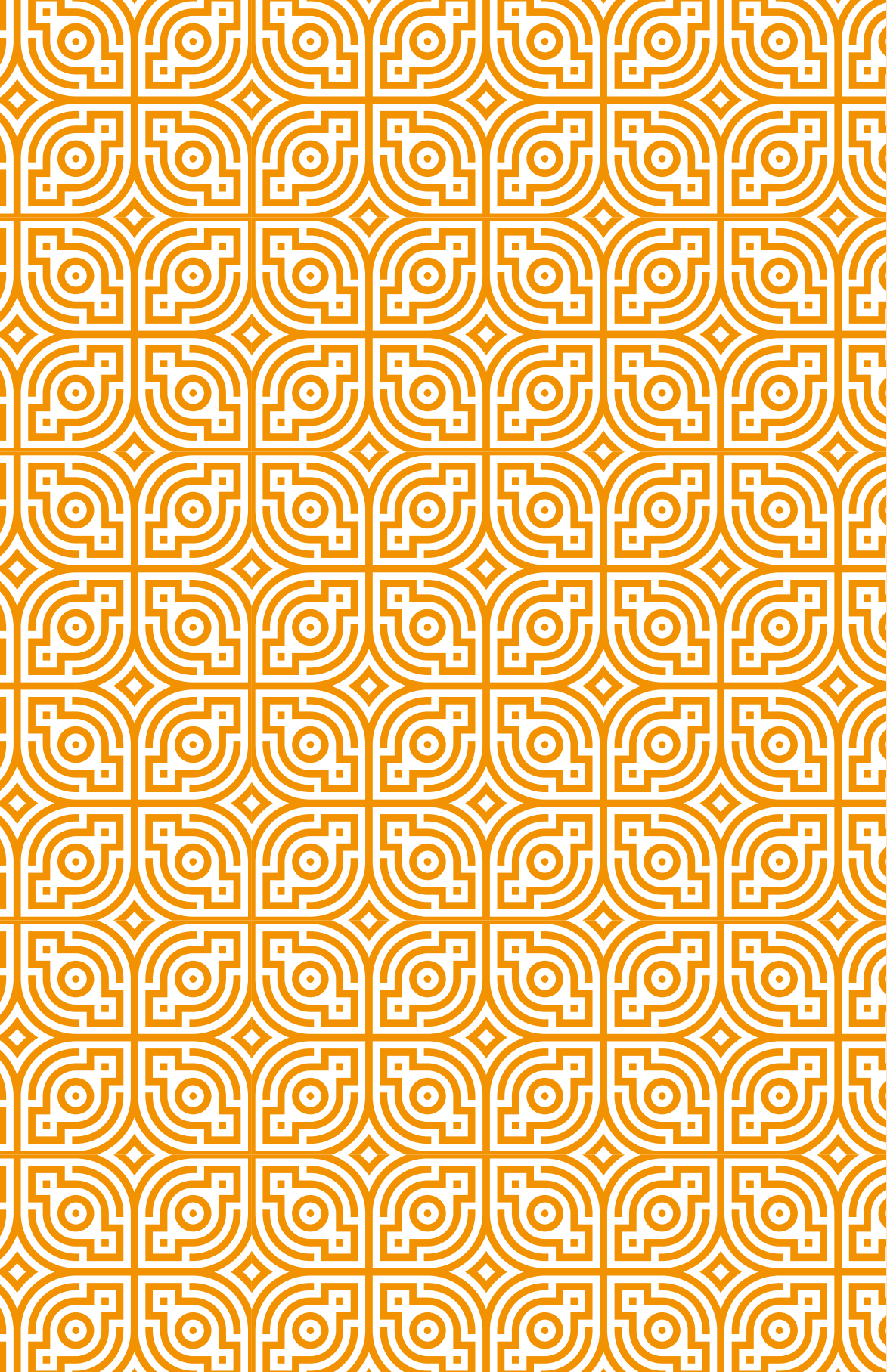
PRESENTACIÓN

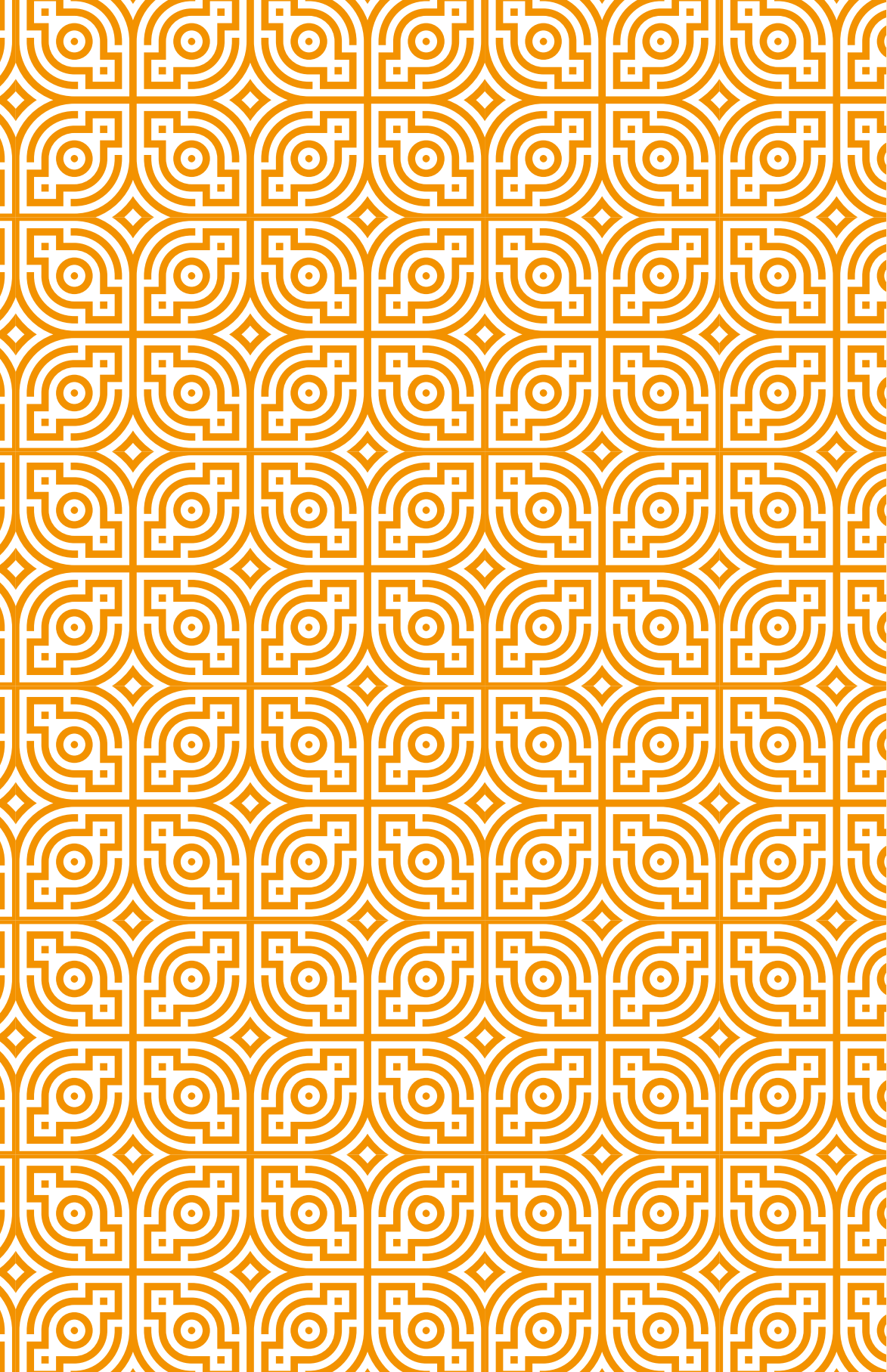
- **Frédéric Jimeno**

Comité d'Histoire de la Ville de Paris. Prof. Historia del Arte (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia)

A todo el equipo de gestión universitaria de la Universidad Internacional de Andalucía con sede en Baeza, con especial afecto a quien tanto ha facilitado las gestiones, trámites y seguimiento que requiere la organización de un encuentro de este nivel, D. Antonio Ortega. También a Ana Esther Martínez, estudiante de Historia del Arte que asumió el reto de hacer seguimiento y relato de cada sesión.

Y cómo no, a la voluntad de política pública académica de la UNIA, en su vocación por hacer de esta sede de Baeza, patrimonio mundial desde 2003, el pequeño altavoz de tantas y tantas iniciativas académicas sobre patrimonio cultural: gracias a su director de la sede en Baeza, José Manuel Castro; a su Vicerrector Dr. Antonio Villar; y a su Rector, José Ignacio García Pérez. Todos ellos han posibilitado vertebrar esta iniciativa para que arribe a buen puerto. Ese puerto no puede ser otro que volcar y transferir a la sociedad el trabajo de sus aulas.





Sistema cultural ¿Cuarta columna de un desarrollo sostenible? (Chispazos. Y fallos del sistema)

Jorge Fernández León

Red Española de Desarrollo Sostenible (REDS)
jorge.fernandezleon2018@gmail.com

Licenciado en filología inglesa, master en investigación cultural. Consultor cultural. Patrono de la Academia de España en Roma, de la Fundación Interarts, miembro de R.E.D.S. y del Comité Científico de LABORAL Centro de Arte. Consejero Asesor de la revista Periférica del Observatorio de Políticas Culturales de la Fundación Alternativas.

Ha sido director de la Fundación Municipal de Cultura y del servicio de comunicación del Ayuntamiento de Gijón, director de Presidencia y Viceconsejero de Cultura del Gobierno del Principado de Asturias, asesor artístico de SEACEX, jefe de estudios del Postgrado de Gestión Cultural de la Universidad de Oviedo//Ministerio de Cultura, "Cultura y territorio". Autor del libro "Centros Culturales para el siglo XXI en España. Consenso y conflicto". Ha coordinado dos ediciones del Festival cultural FACYL en Salamanca.



Resumen

Estamos en un momento espaciotemporal de inminencias, en el que la complejidad creciente no puede rendirse ante la avalancha de una cultura memética, impulsada por el capitalismo de la vigilancia y alentada con la vuelta del miedo como catalizador de conciencias y emociones.

El texto se inicia con una visión del sistema cultural, y su enunciado en dos normas autonómicas recientes para la cultura española. Llamamos sistema cultural a un conjunto interconectado de creencias, prácticas, instituciones, símbolos, valores y normas compartidos por un determinado grupo de personas dentro de una sociedad. Son mecanismos dinámicos y evolucionan con el tiempo, influidos por la historia, la geografía, las religiones, las lenguas, las tecnologías y las interacciones con otras culturas.

Pero, en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas y pese a estos avances parciales y valiosos que consolidan los derechos culturales, no se están produciendo avances significativos ni parece que la disposición de los gobiernos sea la de abordar en serio su cumplimiento para la fecha prevista de 2030.

A partir de las leyes aprobadas por los Parlamentos de Navarra y de Canarias y de un ejemplo de construcción del relato cultural situado, creado por el artista británico Jeremy Deller, se proponen varios escenarios: Uno es la conveniencia de situar como prioridades de debate y acción para la continuidad de las políticas públicas relativas a la cultura, tanto la institucionalidad cultural como los derechos culturales. Y se enuncian algunas de las incógnitas resultantes de la llegada de la inteligencia artificial a la esfera cultural y el patrimonio.

Palabras clave

Sistema cultural; instituciones culturales; ODS; fallo del sistema; derivas.

Abstract

We are in a spatiotemporal moment of imminences, in which the growing complexity cannot surrender to the avalanche of a memetic culture, driven by surveillance capitalism and encouraged by the return of fear as a catalyst of consciences and emotions.

The text begins with a vision of the cultural system and its enunciation in two recent cultural Laws passed by autonomous Spanish parliaments. A cultural system is an interconnected set of beliefs, practices, institutions, symbols, values, and norms shared by a particular group within society. They are dynamic mechanisms that evolve, influenced by history, geography, religions, languages, technologies, and interactions with other cultures.

However, in the framework of the UN's Sustainable Development Goals and despite these partial and valuable advances that consolidate cultural rights, there is no significant progress, and governments do not seem to be prepared to seriously tackle and address the target date of 2030.

Based on the laws passed by the parliaments of Navarre and the Canary Islands, and an example of the construction of a situated cultural narrative created by the British artist Jeremy Deller, several scenarios are proposed: The desirability of placing cultural institutions and cultural rights as priorities for debate and action in order to ensure continuity in public policies on culture. Some of the unknowns resulting from the arrival of artificial intelligence in the cultural sphere and heritage are also stated.

Keywords

Cultural system; cultural institutions; SDGs; system failure; drifts.

Los demás animales no necesitan propósito alguno en su vida. Siendo, como es, una contradicción para sí mismo, el animal humano no puede vivir sin propósitos. ¿Tan inconcebible nos resulta que el objetivo de la vida sea sencillamente ver?

John Gray. *Perros de paja*.

1. Todo el mundo está en su sitio. ¿Está nuestra agenda cultural en su sitio?

Buenos días y gracias por invitarme a estar aquí. Gracias a quienes promueven este taller, gracias a quienes han hecho posible que pueda acompañaros. Y gracias por darme voz en una conversación entre iguales, en un tiempo especialmente excitante, quizá por su carácter constitutivamente transicional.

Dice Néstor García Canclini¹ que lo característico de la creación es la inminencia. Y siento que estamos en un momento espaciotemporal de inminencias, en el que la complejidad creciente no puede dejarse abrumar, no puede rendirse ante la avalancha de una cultura memética, impulsada por el capitalismo de la vigilancia y alentada con la vuelta del miedo como catalizador de conciencias y emociones.

Propondré para iniciar la conversación un resumen amplio del asunto del título, el sistema cultural, y su detallada presencia en las dos normas autonómicas más relevantes de las últimas décadas para la cultura española. Ese resumen puede ampliarse y mejorarse simplemente con ir al texto de la Ley canaria, de la que se trata y a la que enseguida haré mención.

Mis palabras incluirán algunas certezas y muchas preguntas. Pero la oportunidad de ocupar el sitio de Alfons Martinell, me permite a la vez seguir sus huellas y hacerlo de manera rizomática, merodear y derivar.

1. GARCÍA CANCLINI, Nestor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid. Katz. 2011.

Frente a la idea que Sloterdijk² formula sintéticamente de que la manufactura de la mentira ha invadido nuestra realidad, con la promesa de que cualquiera puede rellenar su propio vacío, no importa con que toxicidad, debemos sostener que aún es posible comunicar verdades liberadoras frente a las guerras de los falsarios.

Primero una breve precisión, para fijar el marco de esta deriva: ¿De qué hablamos cuando hablamos de un sistema cultural? Llamamos sistema cultural a un conjunto interconectado de creencias, prácticas, instituciones, símbolos, valores y normas compartidos por un determinado grupo de personas dentro de una sociedad. Esto es, nuestra manera de vivir, interactuar y entender el mundo. Los sistemas culturales son dinámicos y evolucionan con el tiempo, influidos por la historia, la geografía, las religiones, las lenguas, las tecnologías y las interacciones con otras culturas.

Los sistemas se articulan en principios y convicciones fundamentales que guían el comportamiento y conforman las percepciones. Sus prácticas culturales engloban las costumbres, tradiciones, ceremonias y rituales, abarcando desde comportamientos cotidianos hasta acontecimientos y celebraciones. Y se hacen patentes en sus instituciones, las estructuras que ayudan a regular el comportamiento, hacer cumplir las normas y mantener el orden social.

Las instituciones pueden incluir el gobierno, la familia, la educación, la religión y los sistemas económicos. Todo sistema cuenta con un conjunto de códigos simbólicos y se expresa en sus propios lenguajes y normas: banderas, iconos religiosos o monumentos nacionales, así como la lengua y los dialectos, son sus mecanismos expresivos. Las normas son códigos formales e informales que rigen nuestro comportamiento, definen lo apropiado o inapropiado.

Los sistemas culturales a los que aspiramos en occidente son porosos y reflejan perspectivas, creencias y prácticas diversas. El estudio de los sistemas culturales nos permite comprender la complejidad de nuestras sociedades y el modo en que construimos significados e identidades. La cultura no es un medio para trascender las limitaciones humanas o alcanzar la perfección, sino un reflejo de nuestros impulsos diversos y a menudo

2. SLOTERDIJK, PETER, *Crítica de la razón cínica*. Madrid. Siruela. 1983.

contradictorios, inmersos en un entorno contingente y sujeto a cambios, influido por factores históricos, sociales y ambientales.

Pero hoy, a la vez, la cultura, en su expresión institucional y regulatoria, -y me permito en esta descripción de la importancia del marco y las normas del sistema cultural, seguir casi al pie de la letra las ideas del profesor Prieto de Pedro-, es uno de los conceptos que mueven el Estado democrático, con rango propio y con una legislación extensa y especializada que aspira a cubrir todas sus manifestaciones y contenidos y forma parte del núcleo central de muchos textos constitucionales y del derecho internacional, incorporada como un derecho universal desde la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 y los pactos internacionales de derechos civiles y políticos y de derechos económicos, sociales y culturales.

Posteriormente distintos textos y documentos internacionales consolidan su papel en la formación de comunidades democráticas (Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (Unesco, 2001), Pacto Internacional que incluye el derecho de toda persona a participar en la vida cultural (2009), informes periódicos y sectoriales a cargo de la Relatora Especial en la esfera de los derechos culturales a partir de 2010 o la Convención de la Unesco sobre la protección y la promoción de la diversidad cultural. Su protección incorpora a la cultura entre los derechos de naturaleza fundamental de las constituciones.

Las garantías de esos derechos radican así en los poderes públicos conforme a principios de universalidad e igualdad de acceso, objetividad, pluralismo y servicio público. Es tarea del estado la de generar, promover e impulsar las condiciones y dotar de las garantías para un acceso universal y para la libertad de creación y prácticas culturales. Un derecho cultural que fije la arquitectura de las instituciones culturales y atienda los problemas del acceso desigual a la cultura de grandes sectores de la sociedad. Y para dotar a esas instituciones de garantías la legislación es fundamental: marcos que fijen su naturaleza, fines, medios, recursos y procedimientos de actuación, gestión y gobierno.

En España hay algunas iniciativas en esta misma dirección en el ámbito autonómico, como las aprobadas por los parlamentos navarro y canario, en las que se combinan los derechos con las articulaciones específicas de los sistemas públicos de cultura.

La ley navarra, aprobada en 2019, determina el marco de los derechos culturales tanto en cuanto a los sectores en que se ejercen como una delimitación general de los mismos, organizada a partir de los principios de

los textos internacionales que definen esos derechos: La universalidad y el reconocimiento de la diversidad cultural y de la libertad de toda persona de elegir su identidad cultural y de decidir si participa o no lo hace y cómo ejerce su papel en la vida cultural. Avanzamos pues desde el derecho a la cultura hacia los derechos culturales, facilitando su ejercicio en cuanto derechos humanos y el acceso universal a la cultura y a las creaciones artísticas y la participación en la vida cultural, recogiendo el objeto, sus principios inspiradores y su ámbito de aplicación, enumerando esos derechos y encomendando a los poderes públicos la garantía de su práctica, asegurando la inclusión de personas y grupos vulnerables y la igualdad de género y la capacidad de participar en los procesos de toma de decisiones culturales de interés general. En materia de acceso se contempla, tanto el acceso físico como el acceso virtual y a través de las formas de mediación cultural a los centros y equipamientos culturales, a los bienes del patrimonio cultural material e inmaterial (patrimonio documental, museos y colecciones, libro y bibliotecas). También contiene disposiciones sobre el ámbito audiovisual, la música y las artes en vivo, el ecosistema cultural y creativo y los equipamientos culturales.

Dedica apartados a la libertad de creación artística y literaria, a la investigación científica y a la tarea de las administraciones públicas, autonómicas y locales en materia de cultura, así como a sus actuaciones en el sistema cultural, la protección y el acrecentamiento del patrimonio, el acceso a la cultura y el impulso y promoción de la creación y difusión artística, así como a la responsabilidad de velar por la efectividad de los derechos que se definen y por su adecuado cumplimiento. Se crea un Consejo de la Cultura y las Artes y se definen sus funciones y composición como órgano consultivo y asesor de la Administración en materia de cultura, se contempla el mecanismo de su financiación, de subvenciones y ayudas, la difusión del mecenazgo cultural y la creación de fondos y mecanismos crediticios para iniciativas culturales y de mecenazgo.

La ley navarra³ establece también que se crea un portal digital de la cultura y que se deberá aprobar, en el plazo de un año, cartas de servicios en las que se detallarán las prestaciones de los servicios.

3. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2019/BOE-A-2019-1541-consolidado.pdf>

La ley del sistema público de cultura de Canarias⁴, nacida desde los mismos principios generales, se diferencia de la de Navarra en que se centra en la determinación y condiciones de las organizaciones que garantizan esos derechos y principios, estableciendo el principio del sistema cultural. Una de sus premisas centrales es la articulación del conjunto de administraciones del sector público y de sus instituciones culturales como una red de colaboración, cooperación y coordinación.

No es pues estrictamente una ley de derechos culturales sino de las garantías que aseguran su ejercicio y su efectividad. Considera la organización administrativa al servicio de un Estado democrático como una instancia proactiva en la garantía de los derechos fundamentales. Esto significará que para su pleno ejercicio se habrán de producir cambios en la configuración de las administraciones públicas y de sus aparatos culturales, incorporando en el articulado del sistema una relación de obligaciones mínimas en garantía de determinados derechos y principios que se comprometen a cumplir. El reconocimiento de la condición de sistema cultural supone su equiparación con los sistemas tributarios, educativos, sanitarios, etc., centrales en la vida democrática de nuestras comunidades. Y certifica la función social de la cultura, su trascendencia de la cultura en la construcción individual y colectiva.

La importancia de esta norma estriba precisamente en el hecho de que el objeto de la ley es la creación y regulación de un sistema público de cultura, así como la determinación de sus principios y del horizonte de valores y objetivos de interés universal e incluyente hacia los que las administraciones e instituciones del sector público han de orientar el desarrollo de sus competencias. Un sistema que intenta modelar las condiciones y recursos en que se desarrolle y perviva ese complejo entramado que convive, muchas veces contradictoriamente, en la esfera de la cultura.

2. La cultura y su acierto o su fallo de sistema

He recibido, con sorpresa y responsabilidad, el encargo de participar en esta sesión. Y en mi caso, por mi experiencia profesional mucho tiempo vincu-

4. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2023/BOE-A-2023-12083-consolidado.pdf>

lada a la política ejecutiva de gobiernos e instituciones culturales, sumo mi aportación a esta conversación en torno a si la institucionalidad y a los sistemas culturales pueden aportar mayor sentido a una participación ética en la toma de decisiones que afectan a las relaciones culturales entre comunidades e individuos en un mismo espacio público. Respondo así, desde la política cultural de los derechos universales, a la pregunta general de estos Encuentros Internacionales en torno a si la cultura y la educación, desde y para el patrimonio, contribuyen a generar arraigo, cohesión e inclusión en entornos interculturales en el marco de la idea de bienes comunes culturales y la Agenda 2030.

Y, apurado por los límites del tiempo, sin citar por tanto trabajos abundantes en la materia salvo dos, las distintas investigaciones abordadas por el profesor Pau Rausell al que bien conocen y la excelente publicación reciente titulada “La cultura es mala para ti”, he de decir que, como ocurre con el caso del cumplimiento del calendario de los ODS, todos los datos apuntan a que las políticas culturales de las instituciones aún no han logrado en este campo, como en tantos otros, ni de lejos sus objetivos enunciados.

Una cita más para remachar el clavo ardiente. A nuestra amiga y maestra Gemma Carbó: En la publicación reciente de la OEI “La educación artística da un paso al frente”⁵ nos recuerda que “La mochila cultural es cada vez más determinante como factor de exclusión social. Por ello, la escuela y la etapa obligatoria son fundamentales, pero también lo es cualquier espacio cultural. Así lo demuestra la Encuesta de Necesidades y Participación Cultural en Barcelona (2020)⁶ cuando dice que *hemos fracasado como sociedad y como instituciones públicas en el desarrollo del derecho a la educación en las artes y la cultura. Muestra cómo el código postal, la familiarización con las artes, el género y el nivel educativo condicionan tus oportunidades educativas culturales. Pero también que las necesidades son transversales: todo el mundo pide y querría pedir más oportunidades.* Aciertos y/o fallos del sistema que ya son evidentes.

5. JIMÉNEZ, Lucina; CARBÓ, Gemma; LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián; MORAES, Paula Ariane da Silva, Aláez, Irene (coord.): *La educación artística da un paso al frente*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (ed.) (2023).

6. https://barcelonadadescultura.bcn.cat/wp-content/uploads/2020/04/EncuestaCultura2019_Informe_ES.pdf

3. Desvíos y desatinos

Esta mañana hemos podido oír a algunas de las personas que más están haciendo para crear nuevas condiciones para un diálogo político distintos del que hasta ahora venimos soportando en materia de políticas culturales.

Tanto las presentaciones de Jesús Prieto como la de Beatriz Barreiro y Andrea Delaplace han abordado con su maestría habitual los marcos a los que yo, de forma mucho más sintética, me voy a atrever a acudir para apostillar de nuevo la importancia de esos abordajes transversales, para los que los ODS son un sostén institucional, más allá de sus limitaciones y posibles desatinos.

Y digo desatinos cuando debería decir desvíos. Pero desvíos del interés que no conducen a descubrimientos sino a pérdidas. El reciente informe de su secretario General a la Asamblea General del Consejo Económico y Social de Naciones Unidas, que será debatido por esta dentro de unos días, en torno al cumplimiento de las tareas señaladas en los diecisiete objetivos⁷, es lo bastante demoledor como para no dejar lugar a demasiada duda.

Ni se están produciendo avances significativos ni parece que la disposición de los gobiernos en su inmensa mayoría sea la de abordar en serio su cumplimiento, aunque sea imperfecto para la fecha prevista de 2030. Pocas luces pues en el estado de la cuestión.

A partir de la somera presentación que acabo de referir de los casos de éxito inicial de las leyes aprobadas por los Parlamentos de Navarra y de Canarias en estos últimos dos años en materia de derechos e instituciones culturales, y partiendo de un ejemplo de construcción del relato cultural situado, creado por el artista británico Jeremy Deller, este aperitivo de nuestra sesión de hoy se abre con tres preguntas para la conversación.

La primera será doble y nace de una convicción: la conveniencia creciente de situar hoy como prioridades de debate y acción para la continuidad de las políticas públicas relativas a la cultura tanto la institucionalidad cultural como los derechos culturales.

Y la tercera enunciará algunas de las incógnitas resultantes de la llegada de la inteligencia artificial a la esfera cultural y el patrimonio.

7. <https://unstats.un.org/sdgs/files/report/2023/secretary-general-sdg-report-2023--ES.pdf>

4. Una iluminación reciente

He visto y revisto una pieza magistral de Jeremy Deller tres veces. Deller es un reconocido artista británico. Su pieza de museo y a la vez documental, *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992*,⁸ es un material patrimonial contemporáneo de una fuerza extraordinaria. Por su densidad analítica y su contemporaneidad. Y a la vez un ejemplo de cómo una obra artística puede encontrar una tan fuerte utilización educativa y cultural que no me resisto a compartir aquí. El documental (2018) trata sobre el impacto político y sociocultural de la *rave* y el *acid house* en el Reino Unido en los 80 y 90 y puede encontrarse en Youtube (el propio Deller ha enlazado allí la película en su Twitter/X).

Documenta la aparición del *acid house* en los clubes gays negros de Chicago, (a partir del impacto de la música importada del grupo alemán Kraftwerk y de las nuevas herramientas de manipulación del sonido como la Roland TB-303) y su llegada a la cultura de los *Sound Systems* ingleses, los nuevos hippies y la popularización de la cultura del club que culminó en una movilización sociocultural similar a las huelgas mineras frente a las políticas *neoon* del gobierno que presidía con mano de hierro M. Thatcher. La brillantez de esta pieza, que recomiendo vivamente, reside en cómo enlaza de forma convincente elementos hasta formar un marco y documenta el nexo entre la creación crítica y la gran movilización sociocultural de jóvenes, minorías y clase trabajadora, crucial en las décadas de posguerra, pero que ha estado significativamente ausente desde principios de nuestro siglo XXI. Ese proceso que Mark Fisher denominaba modernismo popular.

En un largo artículo crítico publicado en 2019 en el blog *Modernism Unbound*,⁹ el crítico John Lindblom señalaba que “...la *rave* era la culminación de un modernismo popular de posguerra, vinculado con fenómenos culturales progresistas como el *post-punk*, en los que la estética de vanguardia actuaba como catalizador social que se extendía y movilizaba a través de la cultura popular y diversos estratos sociales de formas fundamentalmente incompatibles con los relatos

8. <https://www.youtube.com/watch?v=Thr8PUAQuag>

9. Puede consultarse en <https://modernismunbound.com/reviews/everybody-in-the-place-an-incomplete-history-of-britain-1984-1992-by-jeremy-deller/>

*negativos de lo popular teorizados por gente como Adorno (es decir, como algo que tiene cualidades determinadas, en términos de **popular** frente a **serio**)”.*

Deller elige para su documental rodar y editar a partir de una conferencia ante estudiantes que inician sus estudios superiores. De hecho, en la significación de la obra, las reacciones de los estudiantes y las discusiones en la sesión de trabajo son tan importantes como la historia y las imágenes de archivo que Deller va presentando. Los estudiantes se muestran realmente interesados, pero al tiempo expone muestras de un cierto empobrecimiento de la imaginación social y cultural entre los jóvenes del capitalismo tardío. Este momento deviene en crucial para mostrarles que otras realidades son posibles y que la gente luchaba por ellas no hace tanto tiempo. La pieza muestra cómo, con todas sus limitaciones, la educación puede seguir desempeñando un papel decisivo para que las nuevas generaciones comprendan mejor su posición histórica en el sistema y para darles un sentido de agencia no sólo para actuar, sino para transformar interviniendo en la modificación de las condiciones de su propio entorno. Y aborda con precisas elipsis las contradicciones de los estudiantes en el presente (la mayoría de los participantes no son blancos), que se identifican como londinenses más que como británicos y rara vez salen de la ciudad por miedo al distanciamiento o incluso al racismo. La idea de ir contra la autoridad les parece muy lejana debido a la presión de estar bajo escrutinio de sus identidades autodefinidas y todos se muestran más bien conformistas.

Deller señala que, mientras que la música pop fue la forma cultural dominante a finales del siglo XX, los medios sociales han asumido ahora ese papel, medios que son todo conformidad y cuyo actual dominio cultural es, por tanto, un índice de estancamiento cultural. En su artículo Lindblom recuerda las palabras del crítico Simon Reynolds al contrastar su adolescencia con la de los jóvenes nativos digitales: mientras que su juventud fue alimentada por intereses como el arte moderno, la vida extraterrestre y el espacio exterior, todo eso ya no parece tener interés para la mayoría de nuestros adolescentes, inmersos en los espectáculos ligeros de las redes sociales y las realidades virtuales.

5. Aburridos. A punto de convertir su cansancio en odio muchas veces

Cuenta Boris Groys¹⁰ como ante uno de los eslóganes de la era soviética en los años 20, “Es la hora. ¡¡¡Adelante!!!”, los novelistas Ilf y Petrov parodiaban esta llamada a la celeridad con el contraeslogan “¡Camaradas. Duerman más rápido”. Aunque, como ahora parece, mucha gente hubiera preferido dormirse en el pasado y despertar en la culminación del progreso, tras la llegada del futuro radiante.

La escritora y crítica Chris Krauss¹¹ relata una conversación entre el artista conceptual Stefan Brügemann y Malcom McLaren, eminencia del nihilismo postpunk, en la que el primero le comenta al segundo estar obsesionado con el capitalismo y el fracaso. “Pero no para criticarlo, sino para celebrarlo, aunque ello resulte muy vacío, pero por eso mismo me atrae”. Porque el aburrimiento, mantiene, Krauss, no solo puede ser la chispa del odio sino la precondition de todos y cada uno de los movimientos culturales significativos. Un aburrimiento constantemente identificado con la actitud de la mayoría de la gente joven pero que puede ser tan solo el preludio de estallido en busca de información significativa.

Y aquí está una de mis preguntas, relacionadas: ¿Es verdad que las condiciones sociopolíticas que antes permitían a los jóvenes ser artística y colectivamente subversivos les están siendo arrebatadas lenta pero constantemente?

Restablecer estas condiciones es una tarea ingente, y lo que *Everybody in the Place* señala es el papel crucial que desempeñan tanto la cultura como la educación en dicha tarea, invocando realidades diferentes, opuestas a las que hemos llegado a aceptar como verdaderas.

¿Pueden una cultura y una educación que consideren elementos del patrimonio material e inmaterial apropiados para las nuevas generaciones, no solo para las nuestras, disrumpir estos procesos de aburrimiento?

10. GROYS, Boris. “Camaradas del Tiempo”. En *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires. Caja Negra. 2014.

11. KRAUSS, Cris. *Twelve Words, Nine Days*. En *Where Art Belongs*. Semiotext(€). MIT Press. 2011.

6. Última parte. Tormentas digitales, propuestas y peregrinaciones

En 2018, Cathy O'Neil publicaba en español su conocida obra "*Armas de Destrucción Matemática. Como el Big Data incrementa las desigualdades y amenaza la democracia*"¹²

Las conclusiones del exhaustivo trabajo de análisis del funcionamiento del *big data*, ya entonces, no eran precisamente alentadoras.

En el camino, hemos sido testigos de la destrucción causada por las armas de destrucción matemática (ADM). Prometiendo eficiencia y equidad, distorsionan la educación superior, aumentan el endeudamiento, estimulan el encarcelamiento masivo, golpean a los pobres en casi todas las coyunturas y socavan la democracia. No sería descabellado pensar que la respuesta lógica es desarmar estas armas, una por una.

El problema es que se alimentan mutuamente. Los pobres tienen más probabilidades de tener un más difícil acceso a un buen crédito y vivir en barrios de alta delincuencia, rodeados de otros pobres. Una vez que el universo oscuro de las ADM digiere esos datos, los inunda con anuncios depredadores de préstamos de alto riesgo o escuelas con fines de lucro. Envía más policías para arrestarlos y, cuando son condenados, les impone penas más largas. Estos datos alimentan otras ADM, que califican a las mismas personas como de alto riesgo o blancos fáciles y proceden a bloquearles el acceso a puestos de trabajo, al tiempo que aumentan sus deseos de acceder a todo tipo de seguros imaginables. Esto hace que su calificación crediticia se hunda creando una espiral de modelización. Ser pobre en un mundo de armas de destrucción matemática es cada vez más peligroso y caro.

Las mismas ADM que abusan de los pobres también colocan a las clases acomodadas de la sociedad en sus propios silos de marketing. Los llevan de vacaciones a Aruba y los ponen en lista de espera en Wharton (...) La forma edulcorada, tranquila y personal de esta orientación impide que los ganadores de la sociedad vean cómo los mismos modelos destruyen vidas, a veces a sólo unas manzanas de distancia del café.

Pero desde la llegada tan anunciada de la IA, todo va a otra velocidad. La pasada semana, exactamente el día 12 de julio, una compañía de nombre de muñeco, Mubert, anunciaba que con su programa de IA había

12. O. NEIL, Cathy. *Armas de destrucción matemática*. Madrid. Capitán Swing. 2018.

generado para su catálogo musical 100 millones de canciones, cifra que iguala aproximadamente a la totalidad de la música registrada previamente existente. ¿Cuánto tardará en generarse un patrimonio digital que iguale al actualmente registrado en el mundo? Y ¿Quiénes serán sus propietarios y usuarios? Podríamos seguir con las preguntas durante toda la sesión de esta tarde.

7. ¿Hay remedio, encontraremos camino?

Estas propuestas que Gemma Carbó recoge en el texto al que antes hice mención, me sirven casi de colofón a esta larga introducción a la conversación:

Para recuperar una ética posible del valor del patrimonio, comprender su sentido y transformar los peligros en retos, el sistema cultural habrá de asentarse como un marco de lo común que cuente con una protección legislativa. Y eso requerirá una profunda transformación de la actual sensibilidad política.

Es necesaria una política que apueste por incrementar la presencia en ámbito curricular de las enseñanzas artísticas, así como incorporar a los planes de estudios otras disciplinas y lenguajes artísticos contemporáneos.

Algunas buenas prácticas o iniciativas son aquellas que permiten abrir vías de financiación para los equipamientos culturales –museos, archivos, bibliotecas, auditorios o teatros–, a partir de las que concretar su función educativa. Otras son aquellas que han buscado las fórmulas para incrementar la línea de financiación para proyectos que vinculen agentes artísticos y culturales con el mundo educativo, multiplicando progresivamente las ayudas a través de los gobiernos locales.

Sugiere, además, coordinar las iniciativas de financiación de las fundaciones culturales y educativas privadas para incentivar proyectos artísticos y educativos, identificar actores culturales y educativos para articular y facilitar el trabajo en red, catálogos de artistas y entidades con formación en pedagogía de las artes para trabajar en horario lectivo en los centros escolares y las universidades, así como el compromiso de los equipamientos culturales de incorporar la función educativa y la alianza con las escuelas próximas, multiplicar la comunicación de resultados y experiencias. Nuevas formas de organización de tiempos y proyectos culturales y educativos que conecten a agentes artísticos, instituciones culturales y escuelas de artes con la escuela formal para crear alianzas en horarios lectivos.

En su último libro¹³, Remedios Zafra acude a la imagen de la peregrinación, para cerrar su tesis en torno a un bucle invisible que nos envuelve y que es necesario encontrar el proceso que rompa las inercias del eterno retorno. Tras la pandemia, nos propone que, así como hay una peregrinación circular y melancólica, hay formas de volver de esta peregrinación en las que usamos el tiempo para realizar un desvío, pues en él podemos encontrar ese factor transformador. Dice “*Así cuando hablamos de bucles implícitos en modelos predictivos, veremos que afrontarlos no es tanto asunto de conocimiento y agencia, sino que requieren una filosofía, una serie de decisiones que valoren riesgos e inercias en el ámbito de lo comunitario. Decisiones que constituyen el marco de comportamiento de toda programación en lo que suponen para una misma y para todas, es decir una ética. Porque las decisiones que se toman para programar interfieren en las decisiones que se generan con la programación.*”

Quizá desde esta idea del giro, del necesario desvío ético, podamos preguntarnos si nuestras propias acciones en materia de políticas culturales, en el patrimonio especialmente, no están reclamando una urgente conversación sobre la imprescindible ética de los mecanismos. Sobre nuestra relación con las nuevas armas de destrucción matemática. Y sobre la ardua tarea de reclamar reflexión y acción ética frente a tanta banalidad reinante.

13. ZAFRA, Remedios. *El bucle invisible*. Oviedo. Ediciones Nobel. 2022.

Bibliografía

- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2011.
- GRAY, John. *Perros de paja. Reflexiones sobre los humanos y otros animales*. Madrid: Sexto Piso, 2022.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- KRAUSS, Cris. *Twelve Words, Nine Days*. En *Where Art Belongs*. Massachusetts: Semiotext(e). MIT Press, 2011.
- McDONOUGH, Tom (ed). *Boredom*. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2017.
- O. NEIL. Cathy. *Armas de destrucción matemática*. Madrid: Capitán Swing, 2018.
- PRIETO DE PEDRO Jesús. *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Culturales, 2006.
- REYNOLDS, Simon. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 1983.
- ZAFRA, Remedios. *El bucle invisible*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2022.

Itinerarios culturales de la Democracia

João Teixeira Lopes

Universidade do Porto

jlopes@letras.up.pt

Catedrático de Sociología en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Porto. Doctorado en Sociología de la Cultura y la Educación (1999) con la Disertación 'La ciudad y la cultura - Un estudio sobre las prácticas culturales urbanas'. Fue miembro del Observatorio de Actividades Culturales (1996-96) y del equipo coordinador del Informe de Políticas Culturales Nacionales (1985-95). Fue el programador de la Capital Europea de la Cultura de Oporto 2001. Presidió el Departamento de Sociología (2011-19) y la Asociación Portuguesa de Sociología (2016-21). Es coordinador del Instituto de Sociología de la Universidad de Oporto desde 2020. Cuenta con más de 50 libros (en solitario o en coautoría) en los campos de la cultura, las desigualdades sociales, la ciudad, la juventud y la educación, así como la museología y los estudios territoriales.



Resumen

Este texto aborda los principales desafíos que plantea la democracia cultural a las políticas públicas de cultura, en contraste con el paradigma de la democratización (aunque existen articulaciones entre ambas propuestas). Entendido como un movimiento dialógico que se basa en una redistribución tendencialmente igualitaria del capital cultural, este modelo asume la necesidad de una socialización institucional abierta a la diferencia y pluralidad de formas de relacionarse con la cultura, sin imponer, arbitrariamente y de manera descendente y verticalizada, un estándar legítimo. De esta manera, se aboga por el lento pero urgente trabajo de modificar las reglas del juego culturales en beneficio de nuevos públicos, antes excluidos de la producción y el disfrute cultural.

Palabras clave

Cultura, Política Cultural, Democracia Cultural.

Abstract

This text addresses the main challenges posed by cultural democracy to public policies on culture, in contrast to the paradigm of democratization (although there are articulations between both proposals). Understood as a dialogic movement that is based on a tendentially egalitarian redistribution of cultural capital, this model assumes the need for an institutional socialization open to difference and plurality of ways of relating to culture, without imposing, arbitrarily, in a top-down and verticalized manner, a legitimate standard. In this way, the slow but urgent work of modifying the cultural rules of the game for the benefit of new audiences, previously excluded from cultural production and enjoyment, is advocated.

Keywords

Culture, Cultural Policy, Cultural Democracy.

La bebida es agua

La comida son los pastos

¿De qué tienes sed?

¿De qué tienes hambre?

No sólo queremos comida

Queremos comida, diversión y arte

No sólo queremos comida

Queremos ir a cualquier parte

No sólo queremos comida

Queremos alcohol, diversión, ballet

No sólo queremos comida

Queremos la vida como la vida nos quiere

Comida, letra de Sérgio Britto /
Arnaldo Antunes / Marcelo Frommer
(cantada por Marisa Monte)

Allá por 2007 (una eternidad en tiempos de inusitada aceleración...) publiqué un libro (*Da Democratização à Democracia Cultural*) que sigue siendo de actualidad y objeto de vivo debate. De hecho, la reciente “Carta de Porto Santo”, elaborada en el contexto de la presidencia portuguesa del Consejo de la Unión Europea y durante la conferencia “De la democratización a la democracia cultural: repensar las instituciones y las prácticas”, profundiza y afina muchas de las ideas contenidas en el libro. Muy brevemente, definí la democratización cultural del siguiente modo:

- Una concepción descendente de la difusión cultural, que implica necesariamente partir del patrimonio cultural y/o de la creación artística pertenecientes a una minoría de especialistas altamente consagrados y nobles, llevando en ambos casos el espíritu de los grandes templos culturales a los espacios culturales más anodinos y descentralizados;
- Una concepción paternalista y arbitraria de la política cultural, basada sobre todo en la idea de que es urgente “elevar el nivel cultural de las masas”, consideradas como beneficiarios ignorantes del impulso civilizador y percibidas como consumidores más o menos pasivos en lugar de receptores potencialmente activos;

- Una concepción fuertemente jerarquizada de la cultura, basada en la tricotomía cultura erudita (¡La Cultura!) / cultura de masas / cultura popular. La primera aparece como la única con valor patrimonial, fuertemente diferenciada de la alienación consumista de la cultura de masas o de la falta de acumulación de poder simbólico de la cultura popular, confinada a usos profanos y triviales.

1. Democracia cultural

Por otro lado, la acumulación contracultural de finales de los años sesenta y setenta disputó la hegemonía de este modelo, insistiendo en propuestas que cuestionaban el monopolio de la consagración de instituciones culturales legítimas y legitimadoras, abriendo las vetas de la contestación a la supuesta estabilidad y homogeneidad del concepto de cultura. De este modo, se forjó una idea y una práctica de democracia cultural basada en los siguientes pilares:

- La reivindicación del derecho a la cultura, tanto individual como colectiva, debido a una concepción del servicio público centrada en la idea misma de diversidad, justicia y emancipación;
- La dignificación social, política y ontológica de todas las lenguas y formas de participación cultural, ampliando sus repertorios y campos de posibilidad, como condición sine qua non para la libre expresión y elección;
- Situar lo público en el centro del huracán. Este concepto implica la destrucción sistemática del concepto mítico de lo público, en singular, una especie de comunidad imaginada al servicio de una colectividad de prácticas rituales, a saber, fundadas en la integración y la cohesión social bajo el manto diáfano de la ideología dominante.

Es importante comprender los contextos históricos y sociales de los dos paradigmas. La democratización cultural irrumpió en Francia en los años 50 como resultado de una revitalización de la identidad de un país aturdido por la pérdida de su importancia en el mundo, empantanado en la cuestión colonial (Indochina, Argelia) y aún comprometido con la creencia mesiánica y contraintuitiva de que su misión civilizadora seguía siendo incólume y grandiosa. André Malraux, Ministro de Cultura del Presidente De Gaulle, cada vez más afianzado en posiciones de orgullo nacionalista, fue su maestro.

La democracia cultural, por su parte, es hija de Mayo del 68, de los nuevos movimientos sociales (ecologismo, feminismo, anticapitalismo, pacifismo) y de su voluntad de combatir la opresiva lógica jerárquica y tecnocrática de un mundo que entonces se consideraba obsoleto y alienado. Herbert Marcuse representa el icono de este giro, llamando a la liberación del yugo de la tecnología como dominación y a la reinención de la negatividad antisistémica, un vigor que ya no encontraba en el mundo obrero, integrado en la sociedad de consumo y las industrias culturales, sino en los nuevos herejes (estudiantes, colonizados, parias).

Es posible (incluso diría deseable) que, en una fase de transición, ambos modelos puedan coexistir. No subestimo el potencial descentralizador de la democratización cultural, ni su preocupación por el acceso a la cultura. Sin embargo, hoy más que nunca, las personas (artistas, público, mediadores, instituciones) deben participar en la elaboración del menú y no sólo en la degustación del plato del día. Los gustos se discuten, se hacen y deshacen, no se imponen. El poder se gana y se comparte. Las reglas del juego cambian.

2. Itinerarios de lo posible

A partir de estos supuestos sobre el contraste entre democratización y democracia cultural, es posible tomar varios itinerarios. Un itinerario, por supuesto, es un viaje e implica algo más que una suma de momentos. Lejos de ser lineal, está sujeto a encrucijadas y regresiones. También requiere flexibilidad, es decir, la capacidad de pensar mientras se viaja.

3. La calidad es un consenso provisional y no se puede escapar al debate

La democracia cultural implica una ampliación de los agentes (individuales, colectivos e institucionales) autorizados a hablar de cultura, así como de los circuitos de producción, difusión y recepción cultural. Al romper el monopolio de los mecanismos de establecimiento de una creencia unívoca, se crean las condiciones para una cierta *multivocalidad* en el ámbito cultural,

donde la dominación se ve amenazada por circuitos alternativos de legitimación y una multiplicidad de “sistemas de creencias”, a lo que contribuyen en gran medida la proliferación de “lugares de cultura”, la emergencia de periferias (territoriales, sociales y simbólicas) y los movimientos sociales más o menos autodidactas que se otorgan el derecho a ocupar el espacio público (la calle, la plaza, la estación de metro...). De este modo, se entenderá mejor que la calidad, lejos de ser un atributo esencialista o asignado por personajes del Olimpo, es una disputa permanentemente inacabada y en reconstrucción. Como se menciona en la Carta de Porto Santo:

“El sistema de calidad no puede utilizarse para mantener un statu quo de desigualdad y diferenciación social. Hay que fomentar y debatir la toma de conciencia de que la calidad es una construcción cultural. Entablar ese debate es una forma de estimular la participación democrática”.

La democracia cultural cambia las “reglas del juego” al permitir que las propuestas contradictorias y conflictivas emerjan con igual dignidad y visibilidad, lo que sólo puede existir con una *redistribución tendencialmente igualitaria del capital cultural*. En cierto modo, *transforma el campo cultural en varias esferas públicas* en las que los argumentos que circulan están sujetos a contradicción y a acuerdos dialógicos y provisionales. Es cierto que este empeño requiere vínculos con principios de justicia social aguas arriba y aguas abajo del campo cultural. Pero el campo cultural no es un mero reflejo, ¡tiene algo que decir sobre los mecanismos para producir el cambio y puede iniciar el diálogo! Como señala Esquenazi (2003), esto es consecuencia de *la naturaleza diferenciada de los públicos*, que introducen principios de interpretación divergentes (o incluso paralelos, sin tocarse) en la dinámica del campo cultural, que se ha convertido cada vez más en una esfera pública:

“Así, los diferentes marcos interpretativos utilizados por los miembros de una audiencia constituirían un campo polémico: la elección o el uso de un marco interpretativo sería también un ‘corte’ en el campo social, una forma de reivindicar un lugar o una posición” (Esquenazi, 2003: 109).

Si, en un primer momento, se toma conciencia identificando las principales desigualdades sociales estructurales en la producción social del gusto y en la composición de los públicos, a continuación se intenta superar el prejuicio legitimista considerando un amplio abanico de prácticas “profanas” y cotidianas, la complejización de los perfiles del gusto y de las prácticas culturales, y también la recomposición de las normas de legitimidad cultural (Fabiani 2007; Coulangeon) a través de la bastardización de códigos y cosmovisiones, a los que se puede acceder mediante *programas sistemáticos de familiarización, es decir, la ruptura* de la vergüenza cultural y la conquista popular (no populista, no panfletaria, no simplista) del espacio público y las instituciones.

4. Comparte el pastel y aprende la receta

Sin olvidar al autor (no hace falta matarlo...) ni las características materiales y simbólicas de la obra (evitando deslizarse hacia visiones exclusivamente formalistas e inmanentes), la democracia cultural es como un picnic en el que todos están invitados a probar el pastel. Incluso diría: a hacerlo compartiendo la receta.

Las arraigadas desigualdades sociales (de clase, género, etnia, orientación sexual...) que estructuran las visiones del mundo y las (im)posibilidades de reconocimiento, comunicación y descodificación pueden mitigarse lenta pero inexorablemente socializando los códigos del disfrute cultural, que pierden así su valor distintivo y ostentoso. Los lujos culturales de las aristocracias de todo tipo se combaten *prohibiendo el secreto sobre la creación cultural y su transmisión*. La familiaridad, una vez más, se construye con el tiempo y mediante un íntimo entrelazamiento de procesos formales e informales de participación, dentro y fuera, a favor y en contra de las instituciones.

5. Olvida los buenos modales

Cualquier acto de interpretación situada requiere prestar atención a las reglas del juego impuestas por el contexto (las instituciones son ricas en prescripciones de comportamiento o pistas implícitas sobre los “modos” de

disfrute cultural), o incluso al intercambio lingüístico y paralingüístico de la interacción. Estas reglas nos dicen cómo co-crear un mundo de entendimiento común, lleno de tipificaciones e inteligibilidad compartida - el mundo de la vida, en términos de fenomenología social, *dado por sentado*. Alterar el orden de la interacción difundiendo *otras formas de crear*, presentar y recibir obras culturales (sin silencios sacramentales, lanzando el cuerpo a la refriega o inventando nuevas gramáticas artísticas), implicando a la gente, desafía el menú de la creación y la recepción bien avenidas.

Hay tantas maneras de ser público: nuevos públicos (conquistados por formas de formación, mediación, educación -formal o informal-); públicos iconoclastas que desafían el hipnotismo larvario de las instituciones cerradas y el postmodernismo despolitizado, higienizado, abstracto y conceptual; públicos “ilegítimos” que movilizan el capital cultural popular; públicos intermitentes; públicos híbridos (online/offline). El mundo de la cultura alberga “incoherencias, malentendidos, anacronismos y apropiaciones múltiples” (Fabiani, 2007: 11).

6. El espectador está activo

El espectador (lector, oyente, voyeur) es siempre un ente activo, alguien que, en el lugar y momento de la recepción, se apropia, recrea, compone, descompone y produce una presentación/representación de sí mismo y de este proceso. Siempre, por supuesto, en el marco de los recursos (económicos, pero sobre todo culturales y simbólicos) que han acumulado y en mayor consonancia o disonancia con el marco concreto de interacción en el que tiene lugar el proceso de disfrute. Aunque no participen en la esfera primaria de la creación, aunque no sean profesionales o especialistas, los públicos no son “marionetas culturales”: siempre hay algún grado de agencia, atención, información e implicación. La *relación social del público* moviliza dimensiones que son simultáneamente cognitivas y emocionales, mentales y corpóreas, reflexivas y sensoriales, en una rica intrincación de disposiciones que moviliza biografías y contextos de experiencia. *Los espectadores son “extraños” que se hacen menos “extraños” por la implicación mutua en la relación con los mundos del arte y la cultura.*

7. Las instituciones promueven las zonas fronterizas

La democracia cultural es inseparable de una transformación de las instituciones, una ardua tarea que ha resultado muy incompleta por falta de un proyecto político y de una formación técnica adecuada (¿cuántos centros de interpretación hay en las organizaciones culturales? ¿Cuántas personas trabajan en su departamento educativo? ¿Qué conocimiento tienen de sus públicos? ¿Qué tipo de proactividad y complicidad desarrollan con la gente y el territorio?). Sin promover la multiplicación de las zonas de contacto y los (de)encuentros institucionales, la democracia cultural será débil, porque la informalidad de los movimientos sociales necesita anclajes. Debemos darnos cuenta de que todas las culturas actuales son culturas fronterizas. De ahí la importancia de trabajar a partir de los procesos de “cruce”, “transgresión”, “paso”, “traducción” y “mediación”.

8. Los espacios públicos cobran protagonismo

La democracia cultural implica un aprendizaje compartido del potencial de los espacios públicos, lugares de comunicación cara a cara, abiertos a la extrañeza, *la serendipia* y el conflicto. Espacios vividos (y no sometidos a la lógica especializada, monofuncional y fragmentada de los “expertos”) que, por su intersticialidad, desafían los usos monolíticos, estandarizados y mercantilizados del urbanismo liberal. En ellos, la perspectiva contrahegemónica de la democracia cultural favorece la politización de las prácticas socioespaciales, denunciando los límites de la ciudad corporativa y la puesta en escena de la “ciudad mentirosa” (Delgado, 2007). No hay espacios sin contraespacios, usos que prescindan de contrausos (Leite, 2004), públicos sin contrapúblicos, en la producción disputada de la cultura.

9. Abrir los bulevares de la ciudad intercultural

La democracia cultural opera en contextos de diversidad y cosmopolitismo, donde encontramos múltiples culturas y formas de vida dentro de un mis-

mo territorio. En la hipótesis transcolonial, la interculturalidad surge como aprendizaje de que “la diferencia somos nosotros”, recreada por la exposición a la alteridad y la contaminación/polinización. Partamos de la base de que un territorio intercultural sólo existirá si se organizan y perduran posibilidades de hibridación ampliada (Canclini) o de disglotia cultural (Peter Burke), con nuevas síntesis y la formación de terceras culturas (objetos, textos, prácticas) que ya no son la materialidad simbolizada de las culturas originarias, sino el fruto caliente del contacto y el conflicto entre ellas (las antípodas, por tanto, de la nostalgia o la fabricación de fronteras identitarias de resistencia, agresión y/o regresión).

En la hipótesis colonial, prevalece la lógica de la segregación fuerte o de la segregación fría. En el primer caso tenemos, en el extremo, el hiperghetto, un conjunto de espacios de reclusión radicalmente excluyentes en los que a la ausencia de apoyo público se añade la estigmatización del lugar (la “difamación espacial” - Wacquant:153) y la incorporación del estigma por parte de sus habitantes. Esta fuerte segregación también incluye formas de inseguridad social, racialización o castigo, en las que a veces interviene la policía y el encarcelamiento, por ejemplo, clasificando determinados barrios como “problemáticos” o “peligrosos”.

La lógica de la segregación fría, que considero más común, se basa en la proliferación de la indiferencia, una actitud *displacente* hacia los extraños, lazos débiles que crean anomia o desafiliación social y atrapan las esperanzas interculturales.

La ipseidad, como propone Ricoeur, emerge como una identidad que mantiene un entrelazamiento original con la alteridad: experimentar lo diferente, lo otro, desde la extrañeza dentro de la propia subjetividad -yo como otro; yo a través del otro, volviendo a un yo cambiado. Esto requiere una “comunalidad en expansión” entendida como un conjunto estructurado de procesos que permiten “la apertura de los círculos de intercambio para incluir a los recién llegados, la apertura de las relaciones de intercambio a nuevas posibilidades” (Stavrides, 2021: 49), lo que nos obliga a repensar las propias reglas por las que funcionan las relaciones sociales y los espacios en los que tienen lugar.

Entendámonos: un territorio abierto no debe confundirse con la habitual “aculturación”, una especie de invitación (amistosa o violenta) a que las diferencias se borren progresivamente integrándose en la cultura dominante.

Así pues, el territorio será intercultural si crea oportunidades para encuentros transformadores:

- i) La interculturalidad se da en la vida cotidiana en y a través de la interacción: a través del conflicto productivo, del intercambio y la recomposición de repertorios, lo que implica reconocer la diversidad lingüística y multiplicar las situaciones de habla legítimas para todos. Vivimos en la calle, por ejemplo, como espacio colectivo y de aprendizaje;
- ii) La interculturalidad se ve favorecida por la visibilidad en los espacios públicos (que deben diseñarse, regularse y apropiarse de manera que promuevan la desaceleración, superando el mero y ocasional paso, fomentando el “estar”, la convivialidad, la transición entre situaciones de reclusión, recovecos y exposición).
- iii) La interculturalidad se basa en la autoorganización de las poblaciones migrantes, especialmente a través de su movimiento asociativo, que debe conectarse en red e integrarse en la ciudad para hacerla polifónica (las diferencias encuentran medios materiales y simbólicos para expresarse y comunicarse, superando la pulsión de uniformidad);
- iv) La interculturalidad necesita un apoyo material multidimensional: en seguridad social, movilidad urbana, vivienda, sanidad, educación y protección laboral;
- v) La interculturalidad requiere redes simbólicas de desestigmatización, dignidad y respeto.

10. Más allá del consumo y el entretenimiento

Por lo dicho anteriormente, se habrán dado cuenta de que la democracia cultural no encaja con una versión posmoderna festiva de “todo es cultura”, “todo es igual” y “los valores son todos equivalentes”. También sigo las preocupaciones del sociólogo francés Philippe Coulangeon (2005) cuando señala que las instituciones culturales prefieren mantener audiencias regulares (la llamada *fidelidad*) antes que entrar en terrenos “salvajes”. Es mucho más difícil (y de rendimiento incierto) insistir en ampliar y crear complicidades productivas con públicos lejanos, desconocidos o incluso ausentes. La máquina hipertextual y los algoritmos del entretenimiento parecen ser

una fatalidad que reduce todas las energías alternativas al marketing diferenciado.

Por otro lado, los poderes fácticos pretenden ser ellos mismos democracia cultural; organizan eventos multiculturales y festivales de la diversidad; glorifican y domestican las culturas callejeras; edulcoran la transgresión en dosis familiares y apoyan con subvenciones a grupos iconoclastas, vaciando el potencial crítico de sus propuestas.

La *gran transformación de la economía en cultura* asocia esta última a una especie de supermercado de modos de vida cada vez más individualizados e incommunicados. Con la aceleración de la modernidad tardía, urge acumular experiencias a un ritmo cada vez más rápido, ya que son la principal fuente de capital social, el lubricante de los intercambios y los vínculos sociales. Así, florece la asociación entre ocio, consumo y arte, en un entorno neoconservador de reinención de la tradición y la autenticidad (con citas y reciclajes varios), de flotar en un urbanismo genérico y fantasioso, en una “disponibilidad absoluta”, en definitiva, de consumir y ser consumido (Crary, 2018).

¡Qué difícil es practicar la democracia cultural! Definitivamente, no es para principiantes ni para profetas de emociones instagrameables y ubicuas destinadas al olvido. La democracia cultural sólo funcionará si deja huella: en los cuerpos (nuevas disposiciones y competencias), en los territorios (recursos) y en la política (nuevas legitimidades). Sin la creación de esferas públicas locales, no será más que un manantial de flores retóricas: la diferencia es realmente una dialéctica y no un efecto de marketing o de marca. Hacer cultura, hacer ciudad y hacer lugar (dar sentido al lugar) exige trascender la simplificación identitaria de la postal urbana o el evento catártico. *No es lo de siempre. Duele de verdad.*

Bibliografía

- AAVV (2021), *Carta de Porto Santo*, <https://www.culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2021/05/carta-do-porto-santo/>
- BURGUE, P. (2010), *Hibridez cultural*. Madrid: Akal Canclini, N. G. (2003), *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp.
- COULANGEON, P. (2005), *Sociologie des Pratiques Culturelles*. París : La Découverte.
- DELGADO, M. (2007), *La Ciudad Mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*. Madrid: Catarata.
- ESQUINAZI, Jean-Pierre (2003), *Sociologie des Publics*. París : La Découverte. Fabiani, J.-L. (2007), *Après la Culture Légitime*. París : L’Harmattan.
- LEITE, R. P. (2004), *Contra-Usos de la Ciudad - Lugares y espacio público en la experiencia urbana contemporánea*. Campinas: Editora Unicamp.
- LOPES, J. T. (2007), *Da Democratização à Democracia Cultural*. Oporto: Pro-fecções.
- RICOEUR, P. (1991), *El yo como otro*. Campinas: Papirus.
- STAVRIDES, S. (2021), *Espacio común. La ciudad como obra colectiva*. Lisboa: Orfeu Negro.

Derecho Internacional Público y diversidad: el patrimonio cultural como recurso jurídico ante agresiones a la vida de las gentes

Beatriz Barreiro

Universidad Rey Juan Carlos

beatriz.barreiro@urjc.es

Doctora en Derechos Humanos (UC3M) y Máster en Derecho de la Unión Europea (Universidad Libre de Bruselas), Profesora Titular de Derecho Internacional Público (URJC). Se interesa por los vínculos entre el Derecho Internacional y otras Ciencias Sociales, las Humanidades y las Artes, así como en la investigación aplicada con un enfoque particular en los derechos humanos, especialmente en los derechos culturales. Le apasiona acercar las posibilidades jurídicas de estos derechos a no juristas y participa en diversos talleres para artistas y gestores culturales. Cree firmemente en la capacidad diálogo y de enriquecimiento mutuo entre la Universidad y la sociedad civil. Codirige el Grupo de Interés de Derecho Internacional de la Cultura (ESIL). ES coeditora de 15 Years of the UNESCO Diversity of Cultural Expressions Convention (Hart, 2022).



Resumen

Este trabajo presenta las herramientas que el Derecho Internacional Público ofrece para la protección de la vida cultural de las personas, sobre todo en lo que toca al patrimonio. Se abordan las limitaciones propias de este ordenamiento jurídico, para dar cuenta posteriormente de los avances producidos en la materia, particularmente en relación con las normas relativas al genocidio y el derecho a participar en la vida cultural. Se presentan dos casos concretos en los que el Derecho Internacional de los Derechos Humanos interacciona con el Derecho del Patrimonio.

Palabras clave

Derecho Internacional Público; genocidio cultural; derechos culturales y diversidad cultural; patrimonio; desarrollo.

Abstract

This chapter presents the tools that Public International Law offers for the protection of people's cultural life, especially in relation to heritage. The limitations of this legal system are addressed, and then the progresses made in this area are presented, including the rules relating to genocide and the right to participate in cultural life. Two specific cases in which International Human Rights Law interacts with Heritage Law are finally presented.

Keywords

Public International Law; Cultural Genocide, Cultural Rights; Cultural Diversity, Heritage, Development.

1. Introducción

Esta contribución pretende dar cuenta de cómo el Derecho Internacional Público (en adelante DIP), principalmente en la interacción producida entre las normas de patrimonio y las normas de derechos humanos, ofrece herramientas para proteger la diversidad y el desarrollo, erigiéndose en un recurso jurídico ante agresiones a la vida de las gentes. Para ello, en primer lugar, se abordarán unas cuestiones previas relativas a aclarar lo qué es y lo que no es el DIP, para entender sus limitaciones, pero también sus potencialidades a la hora de proteger los modos de vida de las personas. En este sentido, se examinarán los rasgos más importantes del DIP, que lo diferencian de los Derechos internos (En adelante Dis), poniendo el foco en su evolución, y en normas muy relevantes de tal ordenamiento jurídico para la protección de la vida de las gentes, como la prohibición del genocidio y las normas de derechos humanos (fundamentalmente en lo relativo los derechos culturales). Después, se pasará a analizar la protección de la diversidad y del desarrollo en relación con el patrimonio material (ejemplificando el estado de tal protección con un caso concreto, el de la comunidad –o pueblo– de los *Endorois*), para hacer lo mismo a continuación en relación con el patrimonio inmaterial y el caso *Zwarte Piet*. Finalmente, se ofrecerán unas conclusiones y se expondrán retos e ideas para hacer uso del DIP para la promoción de la diversidad y el desarrollo en contextos de patrimonio.

2. Cuestiones previas sobre el Derecho Internacional

Es muy común criticar al DIP por su falta de eficacia, o por el hecho de que no todos los Estados quieran asumir todas las normas de este ordenamiento jurídico. Si bien estas críticas tienen un sustento no desdeñable, esta aserción debe hacerse tomando en cuenta lo qué es el DIP, y no lo que no es. Entonces, ¿Qué no es el DIP? El DIP no es una suerte de Derecho Nacional (lo que los juristas llamamos Derecho interno – por contraposición al DIP –) de alcance internacional. El Ordenamiento Jurídico Internacional, o DIP, no es una especie de realidad paralela al Di a la que podamos aplicar sus mismos parámetros. Si por ordenamiento jurídico, o Derecho, entendemos un conjunto de normas ordenadas que rigen una sociedad determinada, y tanto el

Di (o los Dis, porque cada Estado tiene su ordenamiento jurídico propio, y diferenciado) como el DIP, son ordenamientos jurídicos, una pregunta fundamental es qué diferencia ambos ordenamientos.

2.1. El principio del consentimiento

Así, observamos que la primera diferencia tiene que ver con la personalidad jurídica en cada uno de estos dos ordenamientos, y su relación con el proceso de elaboración de normas en los mismos. Así, en el Di¹ (u Ordenamiento jurídico interno) los sujetos (aquéllos que son titulares de derechos subjetivos, y de obligaciones) no tiene la opción de consentir o no las normas elaboradas siguiendo los cauces jurídicamente previstos en tal ordenamiento jurídico, y que normalmente suelen emanar del Parlamento. Ciertamente, en sociedades democráticas,² desde un punto de vista material de creación de la norma, es el pueblo (la ciudadanía), quienes participan en la creación de las normas a través de la votación de nuestros representantes que luego legislarán. Pero desde un punto de vista formal, podemos distinguir entre quien hace la norma (el Parlamento, normalmente³), y el sujeto a quien va dirigida la norma, para quien surtirá derechos y obligaciones. Además, los ciudadanos y ciudadanas no tenemos la opción,

1. Nótese la diferencia entre la expresión “Derecho”, y la expresión “derecho”, entendida como derecho subjetivo, esto es, las facultades que ese Derecho otorga a los individuos. Entre ellos se encuentran los derechos humanos.

2. Es importante señalar que la democracia no viene constituida únicamente por la soberanía popular. Esta es una cuestión sin duda fundamental (y que se canaliza en nuestras sociedades actuales a través de la representación parlamentaria -si bien hay ámbitos donde se puede ejercer la democracia directa-). Pero hay otros muchos requisitos necesarios para la democracia: la pluralidad informativa, la separación de poderes, ausencia de corrupción y mecanismos para hacer frente tal tipo de acciones en caso de que existan, etc. Junto a ellos hay un requisito que muchas veces se olvida y que Norberto Bobbio, como bien nos recuerda C. Yturbe, considera fundamental: “el amor a la cosa pública.” (YTURBE, Corina. *Pensar la democracia: Norberto Bobbio*. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas (Filosofía Contemporánea, 2007, p. 264). Todas las sociedades, incluidas las que tienen muy buenos estándares en la línea de lo apuntado, son susceptibles de mejorar. Hay que recordar que la Democracia es una actividad humana, por lo tanto, perfectible. También resulta muy útil enfatizar el *aspecto procedimental* de la Democracia, que sería entendida por tanto como un procedimiento que exige el respeto de todos los requisitos anteriores y que tiene que ser observada ineludiblemente por cualquier proyecto político que se presente.

3. Ya que los decretos-leyes emanan del Ejecutivo, en el sistema español.

como se apuntaba para el DIP, de decidir que una de esas normas que surgen del Parlamento no nos vincule, que no genere derechos u obligaciones para nosotros. Tal posibilidad no existe en el Di. Sin embargo, esto no es así en el DIP, dado que son los propios sujetos obligados son los mismos que crean las normas que les van a vincular. Para algunos autores, está posibilidad de que los Estados, los sujetos originarios del Derecho Internacional, puedan consentir o no las normas, es una anomalía, hasta el punto de que consideran que el DIP no es Derecho⁴. En este sentido, se apunta también a su falta de coacción (no hay un mecanismo obligatorio para los Estados que supervise el cumplimiento del DIP por su parte)⁵. Pero en realidad, sin consideramos, tal y como indicamos, que el Derecho es un conjunto de normas ordenadas que rige una sociedad determinada, no cabe duda de que el DIP es Derecho.

Los Estados, y sus predecesores (civilizaciones antiguas, imperios) han ido creando normas entre ellos a base de comportamientos repetidos bajo la conciencia de estar obligados a los mismos.⁶ Es decir, han ido consintiendo tales normas. El contenido de esas normas fue en un principio referido a cuestiones muy básicas vinculadas al mantenimiento del poder sobre su territorio a lo que se añadía la firma de algunos acuerdos, como los de comercio.⁷ Es muy importante resaltar por tanto que los precedentes remotos del DIP, y los precedentes más recientes, lo que llamamos el Derecho Internacional Clásico – el generado a partir de la construcción de los Estados-Nación por estos mismos y cuyo comienzo se suele situar con la firma de los acuerdos de Osnabrück y Münster que constituyen la Paz de Westfalia (1648),– tienen como objetivo el mantener el poder sobre el territorio. Por ello, principios como el de soberanía, protegido por las normas de prohibición del uso de la fuerza y del principio de no intervención – tienen ese momento, el de la Sociedad Internacional Clásica (regida por el

4. GARCÍA PASCUAL, C. *La naturaleza del derecho internacional. Una cuestión existencial*. Anuario de Filosofía del Derecho, 2018, XXXIV, pp. 149-176, p. 155 y 161.

5. Hay que distinguir entre la existencia del Derecho de su eficacia.

6. Es lo que llamamos costumbre internacional, y que es una fuente del derecho de gran relevancia, por no decir la más relevante. BECERRA RAMÍREZ, Manuel, *Notas sobre problemas teóricos de la costumbre internacional*, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018. UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5020370>, p. 174 y 175.

7. Tratado y costumbre son las dos fuentes principales del DIP.



Gerard ter Borch, La ratificación del tratado hispano-holandés de Münster (15 de mayo de 1648).
Imagen de dominio público.

Derecho Internacional Clásico) la función de defender los intereses *egoístas* de los Estados. Si se prohíbe usar la fuerza, no es tanto para proteger a los ciudadanos del Estado atacado, sino la soberanía (y la integridad territorial que también la conforma) de tal Estado.

Solo después, con el paso del Derecho Internacional Clásico al Derecho Internacional Contemporáneo (el creado a partir de la Carta de Naciones Unidas, firmada en San Francisco en 1948) los derechos del ser humano en sí mismos van a ser objeto de normativa internacional, pero, recordémoslo, sólo porque así lo quieren los Estados. Además, estas nuevas normas centradas en el individuo (y también luego, en otros bienes comunes, como el medio ambiente) con un contenido más axiológico (pues surgen de los espantos cometidos en la Segunda Guerra Mundial) no tienen la misma operatividad jurídica que las relativas a la protección de la soberanía (y en concreto a la prohibición del uso de la fuerza). Además, hay que hacer hincapié en que en DIP –y he aquí otra distinción con los Dis) la obligatoriedad no es una

cuestión de *todo o nada* sino una cuestión de grado: En principio las declaraciones tienen muy poco valor jurídico respecto de los tratados, pero hay declaraciones de la Asamblea General de Naciones Unidas, que reúne a los Estados que forman parte de esta organización internacional (que son casi todos) que son muy relevantes normativamente⁸. Éste es el caso de algunos artículos de la Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH) que tienen un alto grado de vinculatoriedad por haber sido después desarrolladas en tratados a los que la mayor parte de los Estados han dado su consentimiento, derivando incluso en normas de *ius cogens* (como la prohibición de la tortura). Las normas de *ius cogens*⁹, serían de hecho la excepción al principio del consentimiento, lo que implica que los Estados no podrían invocar la retirada de su consentimiento en relación con tal norma. En cualquier caso, en origen, todas las normas de *ius cogens* han sido creadas a través de la aceptación general de los Estados que componen la sociedad internacional.

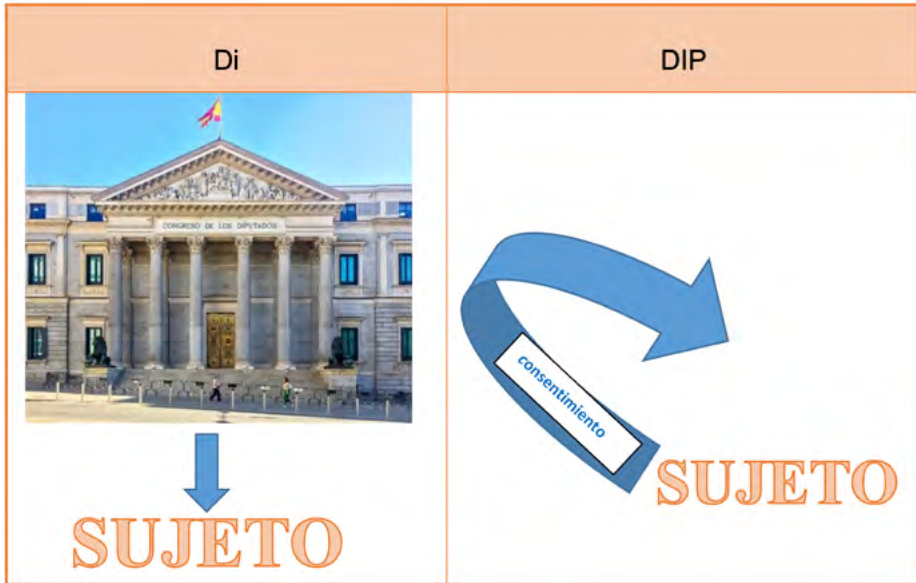
Esta necesidad del consentimiento para que existan realmente obligaciones para los sujetos del Ordenamiento Jurídico Internacional resulta muy extraña para los seres humanos, que intuyo, en tanto que tales, tenemos una tendencia a aplicar los propios parámetros del Derecho que vivimos día a día (el Di) al DIP. Así, de alguna forma, generamos expectativas que el propio DIP, por lo que es, tiene muy difíciles cumplir. De esta forma, muchas críticas al DIP obvian que, si existen normas u organizaciones internacionales, como las Naciones Unidas o la UNESCO, es sólo porque los Estados así lo han querido: En origen, y, en definitiva, no hay *nada* ni *nadie* por encima de los Estados en el Derecho Internacional.¹⁰

Otra cuestión relevante para el DIP en relación con el principio del consentimiento tiene que ver con cómo el proceso de descolonización producido tras la creación de las Naciones Unidas dejó en evidencia que el principio

8. En relación con esta cuestión puede verse FROZEL BARROS, Natália y BODEAU-LIVINEC Pierre, « Chapitre 5. Produire du droit sans le pouvoir. L'activité normative de l'Assemblée » En: DEVIN, G. ed., *L'Assemblée générale des Nations unies. Là où le monde se parle depuis 75 ans*. Paris : Presses de Sciences Po, «Relations internationales», 2020, p. 109-132. DOI : 10.3917/scpo.devin.2020.01.0109. URL: <https://www.cairn.info/l-assemblee-generale-des-nations-unies--9782724625455-page-109.htm>

9. Estas normas son muy pocas: la prohibición de la tortura, la prohibición de establecer un régimen de segregación racial, el derecho al debido proceso.

10. Con la excepción de las mencionadas normas de *ius cogens*.



Cuadro 1: Diferencias entre la relación sujeto-norma en el Di y en el DIP (elaboración propia; la imagen del congreso: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International, autor: Julian David Perez Del Basto).

de soberanía era (y sigue siendo), para los Estados que adquirirían su independencia, una cuestión eminentemente jurídica, pero con poca eficacia práctica. Aunque juristas como René Jean Dupuy, intentaron a través de su obra ofrecer interpretaciones del nuevo DIP contemporáneo favorables a las demandas de justicia de estos Estados¹¹ y estos mismos promovieron movimientos internacionales para el reconocimiento de derechos muy importantes para ellos (como el derecho al desarrollo, por ejemplo) lo cierto es que el deber de cooperar para superar las situaciones de subdesarrollo¹², que constituye un principio básico del DIP contemporáneo, no deja de ser un principio de *naturaleza*

11. Como explica Evelyne Lagrange. Vid. LAGRANGE, E., The Thoughts of Rene-Jean Dupuy: Methodology or Poetry of International Law? <https://doi.org/10.1093/ejil/chr033>

12. Esta expresión no está exenta de polémica pues, como se verá a continuación, el desarrollo es un proceso holístico que además tiene en cuenta los aspectos culturales, y así lo reconocen varios documentos internacionales vigentes. Desde esta perspectiva, ordenar a los Estados según su grado de desarrollo no resulta adecuado. Sin embargo, el término "subdesarrollo" que se refiere básicamente a los aspectos económicos, todavía se sigue utilizando en el Derecho Internacional, de ahí su uso en este texto.

programática.¹³ Por tanto, su operatividad jurídica es menor que la de los principios que regían ya en el DI clásico, y que siguen ocupando un lugar dominante en el DIP contemporáneo. Observamos por tanto que si el DI contemporáneo recoge otros principios que van más allá de los intereses *egoístas de los Estados*, sus contornos jurídicos los hacen menos operativos (es mucho más fácil identificar una violación de la prohibición del uso de la fuerza que del deber de cooperar para superar el subdesarrollo). Pero es que, además, cuando los pueblos colonizados ejercen su derecho a la libre determinación convirtiéndose en Estados, y por tanto en sujetos de derechos y obligaciones en el marco del DIP, van a asumir como vinculante para ellos todo el acervo jurídico consuetudinario (por ejemplo, las normas que prohíben la no intervención y el uso de la fuerza para proteger la soberanía, creadas como hemos visto a través de costumbres), generado por los Estados colonizadores. En ese proceso de formación de normas, los nuevos Estados no participaron, y sin embargo asumen las mismas¹⁴, lo que es contrario a la propia definición general de la costumbre, para cuya formación se requiere la participación en el tiempo de la generalidad de los Estados. De ahí que desde una visión postcolonial del DIP muchos autores, sobre todo los que se agrupan en la corriente TWAIL (*Third World Approaches to International Law*)¹⁵ se preocupan por promover cambios que potencien una igualdad *real* entre Estados. Desde un punto de vista cultural, además, siendo el Derecho como es una expresión cultural, es claro que el DIP tiene un marcado carácter eurocéntrico.

2.2. La cuestión de la eficacia

En general, en las sociedades con estándares democráticos elevados, las personas respetan las normas no tanto por el miedo a la respuesta del Estado si las incumplen, sino porque cumplirlas surge de forma normalmente es-

13. MARIÑO MENÉNDEZ, F., *Derecho Internacional Público*. Madrid: Trotta, 1999, pp. 68 y 69. La cursiva es del autor citado.

14. Chimni BS. Customary International Law: A Third World Perspective. *American Journal of International Law*. 2018;112(1):1-46. doi:10.1017/ajil.2018.12

15. Sobre el tema pueda verse BIANCHI, Andrea, *International Law Theories: An Inquiry into Different Ways of Thinking*. Oxford: Oxford University Press. 2017. pp. 205-226. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198725114.003.0010>

pontánea, ya que las normas responden a los estándares morales colectivos y además porque las elaboran las instituciones que representan la soberanía popular. El sistema judicial y la fuerza coercitiva del Estado son, en este sentido un recurso para los casos, los menos, en los que las normas no se respetan. De hecho, cuando en una sociedad hay un incumplimiento masivo de una norma, esto puede ser sintomático de la necesidad de cambiarla, por ejemplo, porque hay un nuevo consenso moral sobre la cuestión objeto de regulación.

De la misma forma, en el seno del DIP hay muchas normas que se cumplen también de forma espontánea, pero esto tiende a oscurecerse por los casos, sobre todo los más sangrantes que conculcan la vida y la dignidad humana, de violaciones de normas, sobre todo porque en estos casos no hay un mecanismo judicial y de ejecución que garantice el respeto de las mismas, a no ser que los Estados así lo hayan asumido, al contrario de lo que sucede en los ámbitos nacionales. Así, un Estado puede dar su consentimiento en cuanto a la existencia de una norma, pero no darlo en relación con el mecanismo (un tribunal internacional, un comité de Naciones Unidas) que supervise su cumplimiento.

Pero hay otros mecanismos que contribuyen a la eficacia del DIP, como es la *movilización de la vergüenza*, que suelen utilizar sobre todo las ONGs en el ámbito del Derecho Internacional de los Derechos Humanos (DIDH), o la litigación estratégica, en que un caso es llevado ante un tribunal u órgano internacional con la intención no sólo de cambiar la situación del o de la litigante, sino también con la intención de producir cambios normativos en el Estado involucrado (y a veces también en otros Estados).¹⁶

Hay que recordar, además, que, si todo sistema jurídico refleja en mayor o menor medida las dinámicas de poder, esto sucede de forma acentuada en el DIP, que no sin razón podría decirse que es un sistema híbrido a medio camino entre el poder y el derecho¹⁷, entre los intereses y los valores, siendo ambos, objeto de protección a través de normas fundamentales básicas que los mismos Estados han creado.

16. DUFFY, Helen, *Strategic Human Rights Litigation Understanding and Maximising Impact*. Bloomsbury Publishing. 2018.

17. Steinberg RH, Zasloff JM. Power and International Law. *American Journal of International Law*. 2006; 100(1):64-87. doi:10.2307/3518831

2.3. Humanización y cultura

Como adelantábamos, la toma en cuenta por parte del DIP de la dignidad del ser humano (el proceso de *humanización* del DIP) sólo sucede muy recientemente; ubicándose de forma clara a partir de la Carta de Naciones Unidas. El ser humano empieza a ser considerado objeto de protección pero, también sujeto, titular de derechos y obligaciones. De esta forma, y porque los Estados así lo aceptan, los individuos van a invocar distintos tratados internacionales de Derechos Humanos en el escenario del DIP (si el Estado de la jurisdicción del individuo en cuestión así lo ha aceptado). En relación con las obligaciones, también los individuos van a tener personalidad jurídica internacional, para los casos en que los Estados así lo hayan decidido. Podrán entonces responder por crímenes contra la humanidad. En el ámbito del patrimonio cultural, este es el caso de Ahmad al-Faqi al-Mahdi, que fue condenado por la Corte Penal Internacional por destruir nueve mausoleos y una mezquita que eran patrimonio de la humanidad de la UNESCO en Tombuctú (Malí). Al-Mahdi obedecía órdenes del grupo terrorista Ansar al Din.¹⁸ Vemos por tanto como el DIP, aún con sus limitaciones, se va convirtiendo en un recurso jurídico en beneficio de la vida de las personas, y en concreto de su vida cultural, si es que una puede diferenciarse de otra, ya que como la Declaración de México de Políticas Culturales de 1982 indica:

la cultura da al [ser humano] la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el [ser humano] se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.¹⁹

18. Mark A Drumbl, From Timbuktu to The Hague and Beyond: The War Crime of Intentionally Attacking Cultural Property, *Journal of International Criminal Justice*, Volumen 17, 1, 2019, pp. 77-99, <https://doi.org/10.1093/jicj/mqy068>

19. UNESCO, Declaración de México sobre Políticas Culturales aprobada por la Conferencia mundial sobre las políticas culturales, México, 6 de agosto de 1982. Disponible en <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668?posInSet=7&queryId=N-EXPLORE-28af3434-e0ac-4609-9e08-db8b6762f4ba>. La versión original indica “al hombre”, tal y como era bastante común en el momento en que se escribió este texto.

Si utilizamos esta concepción de cultura, la que ha venido llamándose *antropológica* por oposición a la definición *estrecha* de cultura, (que, de una forma elitista, la limitaba al acceso a las bellas artes y a las letras) la cual además está íntimamente ligada a la noción de desarrollo, qué duda cabe que cultura y vida son indisociables.

Un recurso fundamental para proteger la vida cultural de las personas es el artículo 15.1. a) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, firmado en 1966 y en vigor desde 1977, que recoge el derecho a participar en la vida cultural (haciendo por tanto más vinculante el propio artículo 27 de la DUDH relativo a dicho derecho). Sin embargo, saber qué es en concreto el derecho a participar en la vida cultural, qué obligaciones impone a los Estados que han ratificado el Pacto, qué limitaciones son jurídicamente posibles a tal derecho, y otra serie de especificidades, no van a poder aclararse hasta hace poco más de 15 años, como veremos, lo que nos hace ver que la cultura ha sido algo complejo y problemático a lo largo de la historia del DIP. Estas complejidades ya las encontramos al hilo la creación de las nociones de Crimen Contra la Humanidad y Genocidio, respectivamente recogidas en el Estatuto del Tribunal Militar Internacional de Nüremberg (1945) y en la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio (1948.). El el iusinternacionalista Philipp Sands da cuenta en *Calle Este Oeste*²⁰ de la dificultad de elegir entre una de estas dos expresiones para calificar el aniquilamiento intencionado de personas.

2.3.1. ¿Genocidio cultural?

Si se consideran los sentimientos de pertenencia a su grupo (lo que necesariamente tiene connotaciones culturales) se preferirá la noción de genocidio, pareciendo así que este tipo de acciones serían más graves moralmente²¹. Si esto no es así, la noción de genocidio no tendría sentido. Para Sands, que en su libro analiza la vida de Hersch Lauterpach y Ra-

20. SANDS, Phillip, *Calle Este-Oeste*. Barcelona: Anagrama, 2016.

21. VOCK, Ido, interview with Philippe Sands, “Phillip Sands on the Uighurs: “Why does it matter if we call it a genocide?” *The NewStatesman*, 5 de julio de 2020. Disponible en <https://www.newstatesman.com/world/2020/07/philippe-sands-uighurs-why-does-it-matter-if-we-call-it-genocide>

fael Lemkin y las nociones de crimen contra la humanidad y genocidio, acuñadas respectivamente por sendos juristas²², existe la sensación de que, de alguna manera, la destrucción de un grupo es peor que la destrucción de un gran número de individuos. En principio pareciera que para Sands resulta “bastante poco persuasivo ... que matar a 100.000 personas como crimen contra la humanidad sea menos terrible que matar a 100.000 personas como grupo”.²³

Sands teme que insistir en la identidad del grupo frente la noción de humanidad (lo particular frente a lo universal) entrañe el riesgo de enfatizar lo que separa a los individuos en lugar de lo que les une – la humanidad común – conteniendo del alguna forma el germen de lo que quiere combatir, al poder resultar esta separación en conflictos entre grupos²⁴. Es un tema complejo, y conviene destacar que las acciones de genocidio van dirigidas a un grupo de individuos *porque* pertenecen a tal grupo; hay en tales acciones la *intención* de acabar con la existencia de ese grupo. En este sentido, pareciera que la noción de genocidio sí tiene razón de ser. Cuestión aparte es la relativa a qué concepción de cultura, o de identidad cultural de los grupos utilizamos, ya que ha habido en el DIP, como veremos, una tendencia a no poner en cuestión como correspondería una noción estática de cultura, donde las expresiones culturales de los grupos no cambian ni interaccionan positivamente unas con otras. Pero esta es una concepción trasnochada que descarta el actual DIP. Sands apoya en todo caso la existencia jurídica de una tipología concreta de genocidio, que es la de genocidio cultural, una idea propuesta por Lemkin²⁵. Esta noción hace referencia a la acción de aniquilar los rasgos culturas del grupo,

22. un excelente trabajo a caballo entre la investigación de la biografía de su abuelo y de los dos juristas y el análisis histórico-jurídico de ambas nociones. El libro se convierte así en un riguroso a la vez que ameno y trepidante relato que ofrece a quien lo lee una visión muy completa de los orígenes del DIP contemporáneo.

23. VOCK, Ido, interview with Philippe Sands, “Phillip Sands on the Uighurs: “Why does it matter if we call it a genocide?” *The NewStatesman*, 5 de julio de 2020. Disponible en <https://www.newstatesman.com/world/2020/07/philippe-sands-uighurs-why-does-it-matter-if-we-call-it-genocide>

24. Sin embargo, el libro nos sorprende al final (en concreto en su último párrafo) con matices interesantes en lo que respecta a la posición del autor.

25. VOCK, Ido, interview with Philippe Sands, “Phillip Sands on the Uighurs: “Why does it matter if we call it a genocide?” *The NewStatesman*, 5 de julio de 2020. Disponible en <https://www.newstatesman.com/world/2020/07/philippe-sands-uighurs-why-does-it-matter-if-we-call-it-genocide>

sin aniquilar a los individuos. El genocidio cultural no impediría “preservar el cuerpo del grupo pero permitiría que su alma sea destruida.”²⁶ Según Lemkin, el genocidio cultural debería estar prohibido al igual que las otras formas de genocidio. En principio, se sostiene en general que esta opción todavía no existe en el DIP y se pone como ejemplo de primeros pasos en su construcción jurídica el reconocimiento de genocidio cultural por parte de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación establecida por Canadá en relación con el sistema de internados para niños indígenas, llevado a cabo entre la década de los 70 del siglo XIX y finales del siglo XX. Sucede, en realidad, que estas acciones encajarían en una de las formas de genocidio previstas ya en la propia Convención de Genocidio antes referida: “el traslado forzoso de niños de un grupo a otro” “con la intención de destruir, total o parcialmente, un grupo nacional, étnico, racial o religioso.” Esta forma de genocidio fue, de hecho, la única forma de genocidio cultural de las propuestas por Lemkin que sí se contempló en la Convención de Genocidio²⁷. Todas las otras formas de genocidio cultural, que Lemkin proponía y en las que se podrían encajar varias de las formas muy comunes actualmente de atacar la vida cultural de las personas (particularmente la de los pueblos indígenas, a través de acciones de corporaciones transnacionales que explotan sus recursos naturales, con la connivencia y/o la aceptación de los Estados²⁸) quedaron fuera de la Convención. No fue el caso, como decimos de la transferencia de niños de un grupo a otro, que es precisamente lo cometido por parte del Estado Canadiense. De ahí que haya habido voces autorizadas que han visto en el reconocimiento del genocidio cultural por parte de la Comisión canadiense un intento de apartar la atención jurídica de unas acciones que realmente sí tendrían pleno anclaje bajo la Convención de Genocidio (pues lo decidido por la Comisión no tiene valor estrictamente jurídico, y además opera

26. NERSESIAN, D. Rethinking Cultural Genocide Under International Law Human Rights Dialogue: “Cultural Rights” (Spring 2005) Carnegie Council for Ethics in International Affairs. Traducción propia.

27. DONDEERS, Y., “Cultural Genocide”. En Wiesand, A. J. *et al*, *Culture and Human Rights: The Wroclaw Commentaries*, pp. 132-134, p. 133. <https://doi.org/10.1515/9783110432251-045>

28. Y que Bartolomé Clavero, calificó como “genocidios cotidianos”. Vid. Bartolomé CLAVERO. «¿Hay genocidios cotidianos? Y otras perplejidades sobre América Indígena», Copenhague : IWGIA, imp. 2011

sólo a nivel interno, no a nivel internacional, donde de hecho los pueblos se ponen a la par, en tanto que sujetos del ordenamiento jurídico internacional, de los Estados).²⁹

2.3.2 Los avances en el Derecho a Participar en la Vida Cultural (DPVC)

Lo que sin duda supone un avance indiscutible en el DIP para la protección de la vida cultural de las personas son los desarrollos que el Derecho a Participar en la Vida Cultural ha venido experimentando en las dos últimas décadas, y que han cuajado de forma clara en la Observación General sobre el Derecho a Participar en la Vida Cultural (DPVC) emitida por el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (DESC) de Naciones Unidas, órgano encargado de vigilar el cumplimiento del PIDESC por parte de los Estados que lo han ratificado. Este Comité, que a través de las Observaciones Generales, clarifica en qué consiste cada derecho del PIDESC, en 2009 emitió la OG relativa al DPVC.³⁰ Junto con el trabajo de la Relatora de Derechos Culturales, este documento deja clara la nueva visión del DIP en relación con la cultura en cuanto derecho humano. En el cuadro que sigue se da cuenta de esta visión:

29. Ha habido pasos recientes, gracias en gran medida al trabajo de la diputada Leah Gazan, ya que el gobierno canadiense ha reconocido los hechos como genocidio en sentido estricto (en lugar de como genocidio cultural únicamente). Sin embargo, todavía hay varios inconvenientes jurídicos que impiden aplicar la Convención de Genocidio. Vid. OLAREWAJU, Temitayo, “Residential school system recognized as genocide in Canada’s House of Commons: A harbinger of change” *The Conversation* 11 enero 2023. Disponible en <https://theconversation.com/residential-school-system-recognized-as-genocide-in-canadas-house-of-commons-a-harbinger-of-change-196774>. Observamos, por tanto, como se apuntaba, cómo los avances en el ámbito del DIDH son lentos, debido a la propia naturaleza del DIP.

30. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de Naciones Unidas (2009), Observación General número 21. Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). E/C.12/GC/21 Documento disponible en <https://www.refworld.org/es/leg/general/cescr/2009/es/83710>

Obstáculos que planteaba la vieja concepción	Argumentos (y hechos) en que se basa la nueva concepción
<p>La cultura se asumía como un “lujo” a satisfacer sólo cuando otras necesidades “más básicas” estuviesen cubiertas</p>	<p>Hay ya instrumentos que reconocen los vínculos entre cultura y desarrollo y políticas y prácticas que evidencian resultados exitosos de esta relación.</p>
<p>Los derechos culturales, igual que los económicos y sociales (DESC, derechos de segunda generación) no se consideraban justiciables -invocables ante un juez- (a diferencia de los civiles y políticos): no pueden ser derechos como los demás, porque dependen de los recursos económicos de que dispone el Estado: Un Estado sólo necesita “abstenerse” para respetar, por ejemplo, el derecho a la vida, pero necesita dinero para crear escuelas -derecho a la educación- facilitar el acceso de todos a la cultura -DPVC-</p>	<p>Sí que es posible el conocimiento individualizado de violaciones de DESC. Además, la distinción entre obligaciones de abstención y de acción, no tiene sentido para diferenciar los derechos civiles y políticos de los DESC: Una distinción que tiene sentido desde un punto de vista histórico -ya que el reconocimiento de los derechos civiles y políticos precede al de los DESC- no es determinante a efectos de la justiciabilidad de ambas categorías de derechos. Además, no es cierto que los derechos civiles y políticos no supongan carga económica alguna. Por ejemplo, el derecho al voto -un derecho político- exige importantes recursos económicos al Estado para facilitar un proceso electoral garantista. Además, la Declaración Mundial de Viena sobre Derechos Humanos (1993) dejó claro que no hay derechos humanos más importantes que otros, que todos los derechos humanos son “universales, indivisibles e interdependientes”, dado que todos ellos son pretensiones de dignidad.</p>
<p>El reconocimiento de derechos culturales podría conllevar riesgos para la integridad territorial de los Estados.</p>	<p>Resulta evidente que las reclamaciones de los pueblos indígenas se plasman, en general, en forma del reclamo del derecho a la autodeterminación canalizado normalmente a través del derecho al consentimiento previo, libre e informado respecto a las decisiones que les afecten, no de demandas de secesión.</p>

Cuadro de elaboración propia.

Además, el Protocolo Facultativo al PIDESC permite, en relación a los Estados que lo han ratificado, entre los que se encuentra España, recibir comunicaciones individuales de individuos que consideren que su DPVC ha sido violado, lo que sin duda supone un gran avance.³¹

3. Diversidad y Desarrollo en contextos de Patrimonio Mundial

La actual Relatora de Derechos Culturales de las Naciones Unidas y Diversidad Cultural³², Alexandra Xanthaki, ha dedicado un informe a la relación entre los derechos culturales y el desarrollo sostenible, donde hace una llamada urgente para que “ [las personas y los pueblos sean] los principales beneficiarios de los procesos de desarrollo sostenible”. Así, recomienda a los Estados que

se aseguren de que los procesos de desarrollo sostenible (...) vengán precedidos de evaluaciones del impacto sobre los derechos humanos para evitar cualquier impacto negativo sobre los mismos y, en particular, de evaluaciones del impacto sobre los derechos culturales; deben rechazarse por insuficientes e incompletas cualesquiera evaluaciones del impacto que no tengan en cuenta el patrimonio vivo o la importancia cultural de los recursos naturales afectados, o que se realicen sin el consentimiento libre, previo e informado, la consulta y la participación activa de las personas y comunidades afectadas directa o indirectamente.³³

Tanto el patrimonio material como el inmaterial se entienden en el marco de los derechos culturales, y los procesos de desarrollo deben respetarlos. Por lo que se refiere a la diversidad el informe explica que

31. Está en vigor desde mayo de 2013.

32. La expresión “diversidad cultural” se ha añadido recientemente y hace notar como los derechos culturales son para el DIP un instrumento de celebración de la diversidad, y de interacción entre expresiones culturales, en una clara remisión a la Convención de la UNESCO para la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2007), que recoge la noción de interculturalidad.

33. Relatora Especial de Derechos Culturales (Naciones Unidas), Informe sobre *Desarrollo y derechos culturales: los principios*, 15 de agosto de 2022, A/77/290, parr. 98. Disponible en <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n23/123/29/pdf/n2312329.pdf?token=oAdmEfkCOkfEJakUhE&fe=true>

Las visiones alternativas del desarrollo deben dejar de considerarse algo folclórico y exótico; esas visiones alternativas expresan la diversidad cultural de la humanidad y deben ser respetadas. También es necesario desenterrar y reconocer las injusticias históricas cometidas en nombre del progreso y el desarrollo en violación de los derechos culturales de las poblaciones locales.³⁴

A continuación, se exponen dos casos concretos, uno relativo al patrimonio material y el otro al patrimonio inmaterial, que contribuyen a reflexionar sobre los conceptos de desarrollo y diversidad en estos contextos.

3.1. Los Endorois y la Convención de Patrimonio Mundial, Cultural y Natural

En la década de los 70 del siglo pasado, el Estado de Kenia expulsó al pueblo de los Endorois del área situada alrededor del Lago Bogoria, para la creación de una reserva turística. En 2009, la Comisión Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos, en una decisión pionera, reconoce por primera vez en el DIP la violación del derecho al desarrollo, recogido en el artículo 22 de la Carta Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos.³⁵ La violación de tal derecho venía fundamentalmente constituida por aspectos procedimentales: El Estado no consultó con los Endorois siguiendo sus pautas culturales propias la acción en cuestión. A este hito, se une el hecho de que poco tiempo después de conocerse la resolución de la Comisión, en 2011, el lago Bogoria es inscrito como Patrimonio Mundial en la Lista de Patrimonio Mundial de la Convención de 1972 de la UNESCO, de nuevo, sin consultar a dicho pueblo. Ciertamente, se realizaron consultas con los consejos municipales de Baringo y Koibatek y con asociaciones de usuarios de agua, pero esto no suple las consultas a los Endorois en tanto que pueblo. La Comisión Africana realiza a través de una resolución³⁶ un llamado al Comi-

34. Relatora Especial de Derechos Culturales (Naciones Unidas), Informe sobre *Desarrollo y derechos culturales: los principios*, 15 de agosto de 2022, A/77/290, párr. 26

35. Vid. Comisión Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos, 276 / 2003 – Centre for Minority Rights Development (Kenya) and Minority Rights Group International on behalf of Endorois Welfare Council v Kenya. Párrafo 2. Disponible en http://www.hrw.org/sites/default/files/related_material/2010_africa_commission_ruling_0.pdf

36. Comisión Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos, Resolución sobre la protección de los derechos de los Pueblos Indígenas en el contexto de la Convención de Patrimonio

té de Patrimonio Mundial a revisar las Directrices Prácticas (más conocidas por su nombre en inglés, *Operational Guidelines –OG–*) para que incluyesen la necesidad de consultar a los pueblos implicados en los procesos de nominación de sitios, siguiendo una perspectiva de derechos humanos. Hay que tener cuenta que estas OGs son criterios precisos para la inscripción de bienes en la Lista de Patrimonio Mundial elaboradas y revisadas periódicamente por el Comité de Patrimonio Mundial, principal órgano encargado de la aplicación de la Convención “para reflejar nuevos conceptos, conocimientos o experiencias”³⁷.

Pues bien, si nos fijamos en las OG anteriores y posteriores al caso *Endorois* encontramos lo siguiente, tal y como muestra este cuadro:

G 2013	OG 2021
La participación de la <i>población</i> local en el proceso de propuesta de inscripción es esencial para que puedan tener una responsabilidad compartida con el Estado Parte en el mantenimiento del bien. Se alienta a los Estados Partes a preparar las propuestas de inscripción con la participación de una amplia variedad de partes interesadas, incluidos los administradores de sitios, los gobiernos locales y regionales, las comunidades locales, las ONG y otras partes interesadas.	La participación efectiva e inclusiva en el proceso de propuesta de inscripción de las comunidades locales, <i>pueblos indígenas</i> , organizaciones gubernamentales, no gubernamentales y privadas y otras partes interesadas es esencial para que puedan tener una responsabilidad compartida con el Estado Parte en el mantenimiento del bien. Se anima a los Estados Partes a garantizar que las solicitudes de Evaluación Preliminar incluyan la participación de las partes interesadas y de los titulares de derechos. También se les anima a que preparen las propuestas de inscripción con la participación más amplia posible de las partes interesadas y a <i>que demuestren, según proceda, que se ha obtenido el consentimiento libre, previo e informado de los pueblos indígenas</i> , mediante, entre otras cosas, la puesta a disposición del público de las propuestas de inscripción en los idiomas apropiados y la celebración de consultas y audiencias públicas.

Tabla de elaboración propia basada en Comité Intergubernamental para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural, *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. WHC. 13/01, julio de 2013, párrafo 123, p. 30, y *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, 29 de julio de 2021, párrafo 64, p. 27, traducción y cursivas propias.

Mundial y la designación del lago Bogoria como sitio Patrimonio de la Humanidad. Disponible en <http://www.achpr.org/sessions/50th/resolutions/197/>

37. Como señala el propio sitio web del Comité <https://whc.unesco.org/en/guidelines/>

Observamos que se pasa de utilizar la expresión “comunidades” a utilizar la expresión “pueblos”. Esto es jurídicamente muy relevante, pues son los pueblos, no las comunidades, los que tienen personalidad jurídica internacional –son titulares derechos–. Por otro lado, se pasa de recomendar una mera “participación” a recomendar la obtención del consentimiento previo, libre informado (también desde la perspectiva cultural) en relación con las cuestiones que afecten a estos pueblos. En el lado más negativo, debemos reconocer que estas OGs no tienen la misma fuerza jurídica que la propia Convención, pero su autoridad no es nada desdeñable. Y desde luego, es un gran logro que, en un ordenamiento jurídico como el DIP, en el que los sujetos obligados deciden el contenido de las normas, éstos mismos –pues el Comité tiene composición intergubernamental– decidan recomendar (porque ciertamente siguen utilizando un lenguaje de *soft law* –“se les anima” –) a los propios Estados acciones enmarcadas en el lenguaje del DIDH en relación con los pueblos indígenas. Como hemos apuntado al inicio de este capítulo, el DIP es un proceso en construcción, y estos avances no son irrelevantes. El caso de los *Endorois*, por tanto, funcionaría como un litigio estratégico con impacto en la normativa general de patrimonio mundial.

3.2. Diversidad y Desarrollo en contextos de Patrimonio Inmaterial: El caso del Zwarte Pete

Como he tenido ocasión de dar cuenta en otro lugar,³⁸ la Relatora de Naciones de Derechos Culturales, así como otros Relatores de Derechos Humanos³⁹

38. BARREIRO CARRIL, B., “Reflections Around Despacito and the Concept of Cultural Diversity: A Defence for an Adequate Interaction between the Cultural Diversity Convention, International Economic Law and International Human Rights”. En *15 Years of the UNESCO Diversity of Cultural Expressions Convention Actors, Processes and Impact*. Bloomsbury, 2023, pp. 225-249, pp. 246 y 247.

39. Se trataba de los mandatos del Grupo de Trabajo de expertos sobre afrodescendientes, la Relatora Especial sobre cuestiones de las minorías y el Relator Especial sobre las formas contemporáneas de racismo, discriminación racial, xenofobia y formas conexas de intolerancia. Hemos visto que el Comité DESC puede recibir comunicaciones individuales, la Relatora de Derechos Culturales también puede hacerlo, sin embargo, las características jurídicas de esta capacidad son diferentes. En el caso del Comité, es necesario agotar los recursos previstos en el ordenamiento jurídico interno, y si el caso encaja por razones formales y materiales en la competencia del Comité, éste debe analizarlo. Por el contrario, en el caso de la Relatora, esta no tienen por qué atender todos los casos que recibe: Puede escoger aquéllos que sean de más

recibieron quejas de grupos minoritarios de los Países Bajos que afirmaban que las celebraciones del *Zwarte Pete* (Pedro el Negro, se traduciría en castellano) eran discriminatorias para los afrodescendientes. Como señala Mylène Bidault, “en ese momento se estaban haciendo propuestas en el país para incluir esta tradición en la lista de Patrimonio Cultural de la UNESCO”⁴⁰. *Zwarte Pete* es un personaje representado por hombres y mujeres disfrazados con la cara pintada de negro que acompañan a San Nicolás en la entrada a las ciudades en lo que es un acontecimiento festivo que tiene lugar desde mediados de noviembre hasta el 5 de diciembre. La Relatora de Derechos Culturales, junto con su colegas titulares de otros mandatos de derechos humanos a los que se dirigió también la queja expresaron

su preocupación por las alegaciones de que el personaje y la imagen perpetúan una representación estereotipada negativa de los africanos y los afrodescendientes como ciudadanos de segunda clase, fomentando un sentimiento subyacente de inferioridad en la sociedad neerlandesa y avivando las diferencias raciales⁴¹.

El gobierno de los Países Bajos «señaló que era consciente de que *Zwarte Pete* era considerado ofensivo por algunos y que no había intención de proponer la inscripción de la fiesta de Sinterklaas en la lista de la Convención de la UNESCO». Los mandatos de la ONU animaban al gobierno holandés «a apoyar y facilitar un debate abierto en la sociedad holandesa, con vistas a crear una comprensión de cómo esta tradición es percibida por los diferentes

interés por la urgencia, por los desarrollos normativos que pueda implicar, etc. En este caso los individuos no tienen la necesidad de agotar los recursos internos.

40. Mylène Bidault and Johanne Bouchard talk to Beatriz Barreiro Carril *The Meaning of Culture from a Human Rights Approach: The Mandate of the UN Special Rapporteur in the Field of Cultural Rights* in *Santander Art and Culture Law Review* 2/2019 (5): 25-34, 31. DOI: 10.4467/2450050X SNR.19.011.11559 31. Traducción propia.

41. Mandates of the Working Group of experts on people of African descent, the Special Rapporteur in the field of cultural rights, the Special Rapporteur on minority issues, and the Special Rapporteur on contemporary forms of racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance, *Letter to the Government of the Netherlands* (28 Enero 2015) OL NLD 1/2015, p. 1 Disponible en <https://spcommreports.ohchr.org/TMResultsBase/DownloadPublicCommunicationFile?gId=20624> Traducción propia.



Imagen Tradicional de Zwarte Pete.
Licencia genérica Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0.
Autor: Sander van der Wel.



Imagen actual de Zwarte Pete.

Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license. Autor: Ziko van Dijk.

grupos y a identificar los pasos que podrían responder a las opiniones y preocupaciones de todos».⁴²

Como vemos, no se trata de suprimir tradiciones, sino de reflexionar sobre cómo éstas pueden incluir a todos los miembros de la sociedad de una forma acorde con su dignidad humana. Hubo una resistencia importante en sectores de la población que consideraban que la tradición no se podía ni debía cambiar⁴³, sin tener en cuenta que las personas afrodescendientes son ciudadanos y ciudadanas de pleno derecho, y por tanto, para respetar el DPVC de todos y todas, es necesario tener en cuenta

42. Mandates of the Working Group of experts on people of African descent, the Special Rapporteur in the field of cultural rights, the Special Rapporteur on minority issues, and the Special Rapporteur on contemporary forms of racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance, *Letter to the Government of the Netherlands* (28 Enero 2015) OL NLD 1/2015, p. 1 Disponible en <https://spcommreports.ohchr.org/TMResultsBase/DownloadPublicCommunicationFile?gId=20624> Traducción propia.

43. Una visión muy completa de las distintas posturas entre la población puede verse en LEPIANKA, Dorota, Y HIA, Jing “Framing Justice in Struggles over Cultural Heritage: The Case of Black Pete in the ‘Postcolonial’ Netherlands.” *Journal of Ethnic and Migration Studies* 49, no. 17, 2023, 4518–35. doi:10.1080/1369183X.2023.2171971.

también su visión de las tradiciones, lo que conecta con la idea de democracia cultural⁴⁴.

Actualmente la sociedad holandesa en general está satisfecha con los cambios incorporados en la festividad, que suponen básicamente que el personaje no se pinta toda la la cara de negro, sino sólo una línea en cada mejilla, que parecen reflejar el hollín con que el personaje se mancha al bajar por la chimenea. El cambio fue un proceso que demandó a la sociedad un ejercicio de ampliar sus propias perspectivas de esta tradición, pues la reacción natural de mucha gente era de apego a una figura que le traía muy bonitos recuerdos de su infancia. Sin embargo, en la actualidad hay un sentir general de satisfacción con el cambio producido.

4. Conclusiones

Este texto ha querido dar cuenta de las características propias del DIP que hacen realmente difícil la toma en cuenta de las necesidades de las personas y la protección de sus modos de vida, cuando esto no coincide con el interés particular de los Estados. Por ello, los avances examinados son muy bienvenidos y responden a procesos en que los seres humanos han tomado conciencia de la potencialidad de las normas del DIP y en concreto del DIDH, para mejorar su relación con las expresiones culturales y el patrimonio. Así, a través de mecanismos como el litigio estratégico, se pueden producir reflexiones que pueden llevar a cambios en las políticas públicas nacionales y en las normas, tanto nacionales e internacionales, y pueden también contribuir a fomentar cambios en el DIP que lo hagan más igualitario en términos de cultura y desarrollo creando normas que reflejen las visiones y necesidades culturales de los individuos y comunidades de los territorios sometidos en su día a dominación colonial, o que son descendientes de ellos, contribuyendo a corregir así el todavía existente sesgo cultural del DIP. Un reto adicional es tender puentes entre los distintos ámbitos del DIP (en concreto entre las propias Convenciones de Patrimonio y el DIDH) como vemos que ha sucedido en los casos expuestos.

44. En el ámbito de los museos, el trabajo del ICOM y el giro que ha dado para incluir este tipo de pretensiones es relevante. Vid. <https://icom.museum/es/investigacion-y-desarrollo/democracia-cultural-e-inclusion/>

Bibliografía

- BARREIRO CARRIL, B., “Reflections Around Despacito and the Concept of Cultural Diversity: A Defence for an Adequate Interaction between the Cultural Diversity Convention, International Economic Law and International Human Rights”. En *15 Years of the UNESCO Diversity of Cultural Expressions Convention Actors, Processes and Impact*. Bloomsbury, 2023
- BECERRA RAMÍREZ, Manuel, *Notas sobre problemas teóricos de la costumbre internacional*, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018. UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5020370>
- BIANCHI, Andrea, *International Law Theories: An Inquiry into Different Ways of Thinking*. Oxford: Oxford University Press. 2017. pp. 205-226. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198725114.003.0010>
- CHIMNI, BS. Customary International Law: A Third World Perspective. *American Journal of International Law*. 2018;112(1):1-46. doi:10.1017/ajil.2018.12
- CLAVERO, B., calificando estos hechos de como “genocidios cotidianos”. Vid. Bartolomé CLAVERO. «¿Hay genocidios cotidianos? Y otras perplejidades sobre América Indígena», Copenhague : IWGIA, imp. 2011
- Comisión Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos, 276 / 2003 – Centre for Minority Rights Development (Kenya) and Minority Rights Group International on behalf of Endorois Welfare Council v Kenya. Párrafo 2. Disponible en http://www.hrw.org/sites/default/files/related_material/2010_africa_commission_ruling_0.pdf
- Comisión Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos, Resolución sobre la protección de los derechos de los Pueblos Indígenas en el contexto de la Convención de Patrimonio Mundial y la designación del lago Bogoria como sitio Patrimonio de la Humanidad. Disponible en <http://www.achpr.org/sessions/50th/resolutions/197/>
- Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de Naciones Unidas (2009), Observación General número 21. Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). E/C.12/GC/21 Documento disponible en <https://www.refworld.org/es/leg/general/cescr/2009/es/83710>

- Comité Intergubernamental para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural, *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. WHC. 13/01 , Julio de 2013
- Comité Intergubernamental para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural, *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. WHC. 13/01 , Julio de 2013
- Comité Intergubernamental para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural, *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, 44 COM 12, 29 de julio de 2021
- DONDERS, Y., “Cultural Genocide”. En Wiesand, A. J. *et al*, *Culture and Human Rights: The Wroclaw Commentaries*, pp. 132-134, p. 133. <https://doi.org/10.1515/9783110432251-045>
- DRUMBL, Mark A., From Timbuktu to The Hague and Beyond: The War Crime of Intentionally Attacking Cultural Property, *Journal of International Criminal Justice*, Volumen 17, 1, 2019, pp. 77-99, <https://doi.org/10.1093/jicj/mqy068>
- DUFFY, Helen, *Strategic Human Rights Litigation Understanding and Maximising Impact*. Bloomsbury Publishing. 2018.
- FROZEL BARROS, Natália y BODEAU-LIVINEC Pierre, « Chapitre 5. Produire du droit sans le pouvoir. L’activité normative de l’Assemblée » En: DEVIN, G. ed., *L’Assemblée générale des Nations unies. Là où le monde se parle depuis 75 ans*. Paris : Presses de Sciences Po, «Relations internationales», 2020, p. 109-132. DOI : 10.3917/scpo.devin.2020.01.0109. URL : <https://www.cairn.info/l-assemblee-generale-des-nations-unies-9782724625455-page-109.htm>
- GARCÍA PASCUAL, C. *La naturaleza del derecho internacional. Una cuestión existencial*. Anuario de Filosofía del Derecho, 2018, XXXIV, pp. 149-176.
- LAGRANGE., E. The Thoughts of Rene-Jean Dupuy: Methodology or Poetry of International Law?. *European Journal of International Law*, 2011, 22 (2), pp.425 - 440. [ff10.1093/ejil/chr033](https://doi.org/10.1093/ejil/chr033). [ffhal-03629393f](https://doi.org/10.1093/ejil/chr033)
- LEPIANKA, Dorota, Y HIA, Jing “Framing Justice in Struggles over Cultural Heritage: The Case of Black Pete in the ‘Postcolonial’ Netherlands.” *Journal of Ethnic and Migration Studies* 49, no. 17, 2023, 4518-35. [doi:10.1080/1369183X.2023.2171971](https://doi.org/10.1080/1369183X.2023.2171971).
- Mandates of the Working Group of experts on people of African descent, the Special Rapporteur in the field of cultural rights, the Special

- Rapporteur on minority issues, and the Special Rapporteur on contemporary forms of racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance, *Letter to the Government of the Netherlands* (28 Enero 2015) OL NLD 1/2015, p. 1 Disponible en <https://spcommreports.ohchr.org/TMResultsBase/DownloadPublicCommunicationFile?gId=20624>
- MARIÑO MENÉNDEZ, F., *Derecho Internacional Público*. Madrid: Trotta, 1999
- Mylène Bidault and Johanne Bouchard talk to Beatriz Barreiro Carril *The Meaning of Culture from a Human Rights Approach: The Mandate of the UN Special Rapporteur in the Field of Cultural Rights* in *Santander Art and Culture Law Review* 2/2019 (5), pp. 25-34,
- NERSESIAN, D., Rethinking Cultural Genocide Under International Law Human Rights Dialogue: “Cultural Rights” (Spring 2005) Carnegie Council for Ethics in International Affairs
- OLAREWAJU, Temitayo, “Residential school system recognized as genocide in Canada’s House of Commons: A harbinger of change” *The Conversation* 11 enero 2023. Disponible en <https://theconversation.com/residential-school-system-recognized-as-genocide-in-canadas-house-of-commons-a-harbinger-of-change-196774>
- Relatora Especial de Derechos Culturales (Naciones Unidas), Informe sobre *Desarrollo y derechos culturales: los principios*, 15 de agosto de 2022, A/77/290,. Disponible en <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n23/123/29/pdf/n2312329.pdf?token=oAdmEfkCOKfEJakUHE&fe=true>
- SANDS, Phillip, *Calle Este-Oeste*. Barcelona: Anagrama, 2016
- STEINBERG RH, Zasloff JM. Power and International Law. *American Journal of International Law*. 2006; 100(1):64-87. doi:10.2307/3518831
- UNESCO, Declaración de México sobre Políticas Culturales aprobada por la *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*, México, 6 de agosto de 1982. Disponible en <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668?posInSet=7&queryId=N-EXPLORE-28af3434-e0ac-4609-9e08-db8b6762f4ba>
- VOCK, Ido, Interview with Philippe Sands, “Phillip Sands on the Uighurs: “Why does it matter if we call it a genocide?” *The NewStatesman*, 5 de julio de 202. Disponible en <https://www.newstatesman.com/world/2020/07/philippe-sands-uighurs-why-does-it-matter-if-we-call-it-genocide>
- YTURBE, Corina. *Pensar la democracia: Norberto Bobbio*. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas (Filosofía Contemporánea), 2007.

Immigration museums: between migratory phenomenon, memory, heritage and identity

Andréa Delaplace

Research Associate at CELAT-UQAM
andreadelaplace@yahoo.fr

Andréa Delaplace is an art historian and anthropologist. She holds a PhD in Art History from the University of Paris1 Panthéon Sorbonne. She defended her thesis in December 2020. Currently, she is a postdoctoral fellow at the CELAT/UQAM in Montréal, Canada.



Resumen

Los sitios públicos albergan cada vez más los recuerdos de los migrantes en su diversidad y especificidad, haciendo versiones audibles y visibles del pasado que habían sido ocluidos o simplemente descuidados. Los museos creen cada vez más que se empodera a los inmigrantes recordando y redimiendo sus recuerdos, que a menudo han estado ausentes de las narrativas nacionales. La transformación de antiguas instalaciones que recibían y alojaban a inmigrantes – como Ellis Island en Nueva York – en sitios que reviven sus historias muestra una transformación en las actitudes hacia la inmigración, que ha cambiado el estatus de la “diáspora” y ha dado visibilidad a una gama de identidades culturales. Cambiar la relación de los migrantes con su identidad: de memorias olvidadas y transitorias al reconocimiento y empoderamiento. La integración de la historia de la migración sigue siendo un desafío dentro de los espacios y narrativas de los museos, aunque es una característica cada vez más notable del panorama museístico internacional. Por lo tanto, surgen muchas preguntas como: ¿Qué es el patrimonio migratorio? ¿Cómo exhibir la inmigración? ¿Los intentos de representar a los inmigrantes reflejan un paradigma nacional?

Palabras clave

Museología; inmigración; representación; nacional; identidad.

Abstract

Public sites increasingly harbor the memories of migrants in their diversity and specificity, making audible and visible versions of the past that had been occluded or simply neglected. Museums increasingly believe that you empower immigrants by remembering and redeeming their memories, which have often been absent from national narratives. The transformation of old facilities that used to receive and accommodate immigrants – such as *Ellis Island in New York* – into sites that revive their histories shows a transformation in attitudes towards immigration, which has changed the status of “diaspora” and has given visibility to a range of cultural identities. Changing migrants’ relationship with their identity: from overseen and transitory memories to recognition and empowerment. The integration of migration history continues to be a challenge within museum spaces and narratives even though it is an increasingly notable feature of the international museum landscape. Thus, it raises a lot of questions such as: What is Migration heritage? How to exhibit immigration? Do attempts at representing migrants mirror a national paradigm?

Keywords

Museology; immigration; representation; national; identity.

1. Cultural heritage and museums today

Today we see the museology field facing transformations to better translate into museums and exhibitions the deep changes in our contemporary societies. Thus museums are increasingly becoming places for discussion of several central themes of our contemporary world, such as global warming and the question of social justice and equity.

The upheaval of our perceptions and understanding of the world in the current context of pressing globalization, makes museum professionals seek a real change in paradigms when it comes to collecting and exposing other narratives that were before overlooked or purposely forgotten.

In the 19th century, museums, despite their declared universalism, had in fact imposed themselves as instruments of the nation-state, with a civilizing and educating mission put at the service of national history (past and future). Today, when this ideological constellation has been deeply questioned and the very idea of the nation-state has given way to the difficult problem of the cohabitation of disparate communities and cultures, the role of museums must be radically reformulated.

Moreover, this question does not only concern museums, but more broadly, statues and public monuments: in other words any form of celebratory nationalism that hinders the multicultural and plural narratives that comes with the inclusion of these long “overlooked” narratives from what are considered minority groups (indigenous narratives, black narratives, women narratives,...etc).

These typical expressions of 19th and 20th century nationalism, have recently been the target of controversies no less violent than those involving museums, even of destruction which has become symbols of the fight against inequalities and the various forms of “supremacy”: white, colonialist or imperialist.

The new transformative stories adopted by several new museums that museums and monuments must adopt to face change and reinvent themselves, or rather to invent a different way of exhibiting the world.

It is now a question of transforming its syntax, in other words, the presentation of objects in the room, their relationships in time and space, the contexts in which they are exhibited, and the complex and multiple links that are let glimpse. For museums, such a change in syntax, which would entail the

eventual reorganization of collections and administrations, means a most arduous task, both intellectually and from the point of view of museum practices.

This change of gaze (in museology) encourages us to consider a new method, dictated by certain fundamental requirements: to get rid of Eurocentrism, to decenter the gaze from the western world, to change axis of reflection and to question the points of view from which we look at works of art, for example, and various museum collections in the different fields of scientific knowledge (ethnography, history, physics,...etc).

Awareness of the need for this opening of the world of museums (and of these contradictions) towards a new way of approaching collections, thus making it possible to defuse stereotypes, unequivocal interpretations or models of thought, and this, in order to favor plural readings, even if they remain partial and contradictory.

2. Migration Museums as institutions that exhibit plural narratives

The category of history and society museums dealing with the theme of immigration dates back some forty years. Their projects appeared at the end of the 1970s and 1980s and therefore constitute a recent category of museums which must be analyzed for their relevance in the current context.

Thanks to the contribution of the New Museology, which appeared in specialized circles in the 1980s, a movement of protest and renovation has been formed in the museum environment which aims to promote the contribution of the human and social sciences as well as to renew the traditional modes of relationship between museum establishments and the public. The main objective is therefore to set up a renewal of museum institutions as an instrument of participatory development at the service of society. The communities concerned are thus often placed at the very heart of the mission of these institutions, by developing new practices for creating exhibitions centered on a participatory and polyphonic process.

The museum object becomes a support for stories and community memories: ethnographic objects, contemporary creation or even intangible cultural heritage (traditional dances, gastronomy, songs among others) combine to offer the visitor a more integral vision of the subject treated.

Their interdisciplinary nature makes it possible to very clearly show the plural aspect of immigration and the need to analyze this phenomenon from a multidisciplinary perspective, thus combining history, anthropology and art history (thanks to the contribution of contemporary art)¹. It is therefore both the nature of the questions posed by these museums in their permanent exhibitions and the sequence of different levels of interdisciplinary analysis that guide the process of representing the “other immigrant” with the aim of creating a more inclusive narrative.

As memorial institutions, museums play a major role in the construction of identity. Representations of the past and local cultural heritage are essential for the development of national or regional identity. In particular as the transformation of old facilities which welcomed immigrants, for example at Ellis Island, in New York, in memorial sites which stage their stories.

As a result of this patrimonialization of immigrants’ memories, a new discourse on immigration and identity is taking place: memories that are often forgotten, sometimes intentionally forgotten, find their place in museums and make it possible to create a narrative on immigration based on personal accounts.

However, the heritage of the history of immigration remains a challenge in the international museum landscape.² Thus, several questions arise: What is the heritage of immigration? How to expose immigration? Do attempts

1. Contemporary art appears more and more in museums and/or exhibitions dedicated to the theme of migration. Works of contemporary art are a medium which makes it possible to fill in certain sensitive points of migratory themes. The subjectivity and sensitivity brought by the artistic gaze allows another interpretation of the discourse conveyed by the exhibitions by opening the possibility of an interpretation at a more subjective level.

2. This article is based on my thesis defended in December 2020 entitled: Heritage and immigration - Ellis Island Immigration Museum, *Museu da Imigração* and *Musée national de l'histoire de l'immigration*: the role of the museum as a mediator in the construction of identity (1980-2020). My doctoral research focused on the heritage of immigration and, in particular, the creation of museums on the history of immigration. By whom, how and for whom is this heritage of immigration constituted? By whom, how and for whom is this past/present written and negotiated today? It proposes to analyze the issues by which this past history and its epistemological, economic and social “heritage” is transformed into heritage. Does this patrimony bear the imprint of a conflicting past which sometimes tends to freeze in a simplistic, even binary, reading of History?

to represent immigrants reflect a national paradigm³? How were the collections kept in museums dedicated to the history of immigration created? Are the contemporary forms of rewriting, renegotiation and reappropriation of objects found in “places of memory” (American and Brazilian cases)⁴ the basis of these collections?

The legitimacy of the object is thus, in itself, called into question: as Gérard Noiriel clearly shows in his book “State, nation and immigration” (NOIRIEL 2001), the history of immigration in France remains a delicate subject, even “an illegitimate object”, and which encounters obstacles and methodological problems: a real “fallow story” (NOIRIEL 2001).

The subject of this article is therefore, to a certain extent, at the crossroads of two important contemporary debates: on the one hand, the study of migrations, which has recently been interested in the cultural dimension of migratory phenomena, and another, the study of museum institutions which questions the influence of heritage institutions in the enhancement of the memories and heritage of immigration.

But the idea is to think not only about heritage, but rather how to exhibit immigration and put it in the museum. How to talk about immigration and present it during an exhibition? Since immigration museums do not have a monopoly on the representation of immigration and many researchers even argue that the history of immigration should be present in city history museums or in museums in national history. For them, the creation of a museum dedicated to the history of immigration would be seen as a failure: a lack of integration of the history of immigrants into the national history of the country.

In this article, the objective is to open the discussion on the points of convergence and the difficulties encountered when creating exhibitions on themes related to immigration. It is centered on our doctoral research, focused on the creation of discourses and representations of immigration,

3. Theoretical model of thought that guides scientific research and reflection in the creation of exhibits on the national history of a country.

4. During my doctoral research, I visited several museums dedicated to the history of immigration which chose as sites “places of memory” of immigration (ports, places of sorting and reception of new immigrants) but the Ellis Island Immigration Museum and the *Museu da Imigração* had in common this desire to create the museum collection from the remains found in the buildings that had served as an official reception service for immigrants for decades.

thus opening the dialogue on the challenges and possibilities that these museums and these exhibitions, in short this heritage, offer to research today.⁵

2.1. The museum as an actor in the construction of the social memory of immigration: national narratives in Europe and America

To some extent, from old Europe to the American continent, most national museums were founded on the idea of valuing the images and symbols that constitute the national identity of each country. These “national imaginaries” (ANDERSON 2002, p. 192) developed to stimulate a patriotic consciousness, thus strengthening national cohesion.

Is the construction of identity and heritage on the American continent different from that in Europe⁶?

The heritage “strategy” differs between the “new world” and “the old continent”. The differences in the representation of the “self” in museums vary on the American and European continent according to the origin myths of each country.

In the United States and Brazil, museum institutions have developed in a different approach than that found in the European process of creating national heritages. If in Europe, the collections are rather attached to the concept of “masterpiece”, already on the American continent they are constituted from everyday objects, highlighted thanks to their memorial value. (BERGERON & FERREY 2013) Museums dedicated to national history and local culture (folklore museums) have therefore developed more widely on the American continent, while in Europe, these are the art museums which have developed more strongly. At a time when decolonization in museums, mainly of ethnology and society, but also in art museums, is on the agenda,

5. Whether it is a permanent exhibition in a museum dedicated to the history of immigration or a temporary exhibition, in a specific city or country, exchanges between researchers, exhibition curators and artists offer a multitude of practices and processes. , from a multidisciplinary perspective of content creation on immigration.

6. I was able to develop this theme in more depth in the second chapter of my thesis dedicated to the contextualization of the creation of heritage institutions in Europe and on the American continent. Always with a focus on the three nation-states studied: France, the United States and Brazil.

discussions on the history of immigration and colonial history are essential.

In these two continents, the history of immigration has been musealised, promoting, a priori, stories of “otherness” challenging discourses based on a single and homogeneous identity. However, in the Americas, museographic approaches remain similar and comparable since the idea of a “melting pot” of cultures and ethnicities is present in the national identity imagination. (SOHAT & STAM 2012)

How can the national heritage cohabit with an immigrant or, in other words, foreign heritage? How can images, symbols and masterpieces of immigrant cultures be representative of the host nation? Wouldn't that be a challenge to the very definition of a nation?⁷

The approaches adopted thus depend on national narratives and cultural models. Europe is distinguished from the New World by a belated and hesitant recognition of the place of immigration in its official history, even if European countries also experience a very multicultural social reality. Most of the initiatives are carried out by local museums or by cultural institutions already mobilised on intercultural issues. Large museum institutions coexist with small regional museums or even community initiatives that present exhibitions on the contribution of cultures from immigration to national culture.

The representation of otherness in these museums remains one of the key points to be deconstructed and reformulated in order to overcome common stereotypes about all those who are considered foreigners. “Research on migrations has diversified considerably in recent years by applying itself to deconstructing the frozen image that we have of migrants, and moreover of immigrants, a tenacious term that too often imprisons the experiences of those who are designated by this expression. (GROSFOGUEL, LE BOT & POLI 2011, p. 5).

However, it would seem that museums and exhibitions devoted to the history of immigration remain, in most cases, prisoners of a certain

7. Do they challenge the aesthetic canons of the “dominant white nation”? Does the contribution of these institutions to the contemporary debate on human migration bring us new perspectives for the future? Or, then, does the representation of migrations remain frozen by a certain “museographic nationalism”?

museographic nationalism. “Developed in the light of the construction of the national narrative, inscribed in the perspective of national integration, they celebrate success and sometimes evoke its difficulties or failures. This is the case with the most famous of them, the Ellis Island Immigration Museum in New York. (GROSGUÉL, LE BOT & POLI 2011, p. 6) Museums created from a place of memory, in New York and São Paulo, for example, take advantage of a setting that attracts visitors by their monumentality but also by their staging, thus promoting the migrant experience.⁸

Even if the social landscape of these countries makes migration common, political and social history obliges them to deal with immigration issues with great care, in order to facilitate transmission between generations as well as encounters between migrants and the host populations, through the telling of their personal history. Moreover, the overvalued myth of the melting pot and racial democracy hides problematic racial and social tensions that are reflected in the choice to “celebrate” in these museums rather “white” and European immigration.⁹

Thus, we could say that at the very heart of these permanent exhibitions supposed to represent the memory of immigrants, reigns the deepest silence on the reality of immigration. As in many other nations of the American continent, “white” European colonization was put forward to the detriment of the reality of the “ethnic cleansing” of the indigenous populations, during the process of colonization of these countries, and of an interbreeding problem of populations leading to symbolic and socio-economic divisions in these societies.¹⁰

8. We use the English term here because this sensory and “experiential” approach during a heritage visit is very present in English-speaking museology.

9. In the first part of my thesis (3 chapters), I developed a transnational analysis of the historiography of immigration in relation to the development of a heritage dedicated to immigration. I focused the discussion mainly on the transatlantic axis, favoring a comparative analysis between the American continent (Brazil and the United States) and Europe (France).

10. In another sense, however, the various geopolitical positions mask a historical substrate shared by the three nation-states where the museums studied in my thesis are located, namely their colonizing relationship to indigenous peoples; their common shaping by the triangular slave trade; and their common pattern of pursuit of racial hegemony. Thus, the three nation-states represent a distinct conjuncture for heritage constructions within intercolonial and intercultural configurations.

According to Michel Foucault (1970), discourse would be controlled by the rules of exclusion. As a result, the exclusion of “non-white” and “non-European” populations is already an indication of the socio-economic situation of these populations. From which domains do the structuring discourses of these museums fall: politics, history, economics, sociology, ethnography, art history, contemporary art or other?

Furthermore, another important point to address when talking about museums of society and immigration, in particular, is to address the question of the other and to recognize the discourse on the representation of other cultures in these institutions. As immigration museums therefore fall not only into the category of history museums, but also of society museums, they would thus be susceptible to transformations and questions related to the representations of the other. Consequently, would immigration museums be a space for praising the self or the other? How to talk about cultural identity in these museums? What are the challenges and issues of immigration museums, supposed to represent the “other” cultures that are part of the “national us”, starting from the principle that museums of society are engaged in the “development” of other cultures?

Paradoxically, these museums end up staging “the West” rather than their ostensible subjects. To a certain extent, immigration museums would reinforce the national identity “the self” and the nationalist grassroots discourse.

As a result, we could say that at the heart of migrant memory and migrant experience, presented in the museums studied, presented in the museums studied during my PhD thesis reigns the deepest silence on the history of immigration. “Having non-European ancestors seems to disqualify you for migrant status, beyond the national border regime. According to this logic, an “immigrant” is, by definition, a “citizen” of the melting pot destined for progress. On the other hand, any indigenous lineage pushes the Latin American migrant out of citizenship symbolic, sending him back to the silent impasse of the earth. (BLICKSTEIN 2011, p. 96-106) We can thus question the substance of the discourse of these immigration museums on the American continent, which do not really touch on central questions such as the memory of slavery and the memory of indigenous populations. The dissociation of the history of immigration from the history of colonization, for example, creates invisible barriers that end up being revealed in the difficulty of fostering an inclusive discourse.

The French migration museum remains a particular project since it is not in direct harmony with the Palais de la Porte Dorée, there is even a kind of friction between the building and the museum discourse. According to Luc Gruson, former director of the museum: “Furthermore, the choice of the Palais de la Porte Dorée was debated and will continue to be debated, because it forces us to confront the contradictions of European history. The “greatest France” placed at the center of the world in the frescoes of the Palais des colonies in 1931 must admit today that it is one nation among others, that its relationship to the world has changed. It is in this context, which can be called post-colonial, that the CNHI invites visitors to rethink otherness and the processes of migration and identity. (GRUSON 2011, p. 12-21).

Nevertheless, the debate on the colonial heritage of the Palais de la Porte Dorée only very superficially or ostensibly approached by an exhibition on the history of the Palace from 1930 to the present day, located on the second floor of the Palais from 2014 to 2020. This “interpretation space”¹¹ of the site was intended to explain to visitors the importance of the history of the building which therefore houses the Musée national de l’histoire de l’immigration.

But no link was made between the permanent exhibition *Repères* and this space of interpretation of the lieu de mémoire, which the Palais de la Porte Dorée represents for French colonial history. Instead of including a reflection on French identity, what France is today and what it was, in order to overcome ethnocentric (even Eurocentric) discourses, the museum presented an exhibition that highlighted rather the ‘highlights’ of an immigrant’s journey to integrate into French society.

In 2008, the first temporary exhibition produced by the museum, “1931, Foreigners at the time of the Colonial Exhibition”¹², one of whose curators was Jacques Hainard¹³, clearly highlighted the history of the Palace, the Co-

11. This exhibition was presented to the public on the second floor of the Palais de la Porte Dorée from 2014. There will be no significant change in this contextualization of the place hosted by the museum until the 2020 closing date. the permanent exhibition *Repères* and the *Galerie des Dons*.

12. The exhibition was presented to the public from May 6 to October 5, 2008. For more information, consult the museum’s website, available at: <https://www.histoire-immigration.fr/> (accessed March 18 2022).

13. Jacques Hainard is director of the Geneva Museum of Ethnography (MEG), curator of the Neuchâtel Museum of Ethnography (MEN) from October 1980 to January 2006, lecturer in

lonial exhibition, supposed to present the “glory” of the French colonial Empire, and the links between immigration and colonization.¹⁴

During the occupation of the city, in 2009, by undocumented migrants, immigrants became actors in direct relation with the museum space, thus revealing the risk of the personification of immigrants “at the risk of exoticism”. (GRUSON 2011, p. 12-21) It is necessary, mainly in the French case, to go beyond colonial imaginations and to thwart the simulacra in otherness. According to the director of the museum at the time, Luc Gruson: “Of course, this occupation of almost four months deeply disturbed the Cité team: in addition to the tensions inherent in this kind of situation, it is obvious that the irruption of the history of immigration in the making has caused a shock in an institution trying at the same time to get out of the polemics of the news. More deeply, the occupation made it clear that the history of immigration told by undocumented Malians was not a repetition of that of the migrants of the post-war boom years, questioning the museum in return on the implicit choices of its permanent journey. (GRUSON 2011, p. 12-21).

Thus, this example shows us the symbolic importance of the place in the national imagination (former Colonial Museum) but which is also transformed into a space of contemporary claim of visibility of undocumented immigrants. This legitimate episode of a in a certain way the space of the museum as a place of social action where it becomes a dynamic actor in the construction of the social memory of immigration. It is therefore a place of very strong politicization where the symbolic imagination is present. On the other hand, for the media this “intervention” of the harsh reality of undocumented migrants in the face of French migration policy will

ethnomuseography at the Institute of Ethnology of the University of Neuchâtel from October 1980 to September 2006. He was the general curator of the exhibition “1931, Foreigners at the time of the Colonial Exhibition”.

14. “Is it, therefore, possible to weave a link between these two historical phenomena? Above all, evoking immigration in the early 1930s through the Colonial Exhibition appears eminently problematic: very quickly, the debate can focus on the assimilation of the history of immigration to a subset of history of colonization. [...] Precisely, the challenge was to demolish the stereotypes inherited from the colonial and postcolonial period by questioning the relationship between immigration and colonization in metropolitan France in the early 1930s.” Extract from the presentation of the exhibition on the website of the Immigration Museum, available at: <https://www.histoire-immigration.fr/> (accessed March 18, 2022).

remain to a certain extent invisible in the press. Another important point, to highlight, is therefore the duty of memory which opens the opportunity to discuss the theme of immigration in order to deconstruct the prejudices and preconceived ideas circulating in the media. In June 2023, the Musée national de l'histoire de l'immigration presents a new permanent exhibition that highlights key dates on the history of immigration in France, from the Ancien Régime to the migration crisis in the Mediterranean in 2015. A chronological discourse that brings important dates such as 1962 and the Algerian war and 1983 and the Marche des beurs, thus showing that the museum is conscious of the need to clarify the interconnections between colonial history and immigration history.

2.2. Analysis of permanent exhibitions: New scenographies, old paradigms

The new social history strongly influenced these museums where stories and “everyday objects” were at the center of permanent exhibitions in an effort to engage the public and critically reassess the dominant narratives of national history. The existence of personal objects in the constitution of the heritage of immigrants, preserved and kept in museums, shows the importance of individual memories in the establishment of a discourse on immigration.

Families and communities of migrant origin provide the essential materials for the exhibits on the history of immigration. For the latter, during this period, has recently emerged as a subject of scientific attention. Migration issues, multiculturalism and the relationship between museums, governments and communities are at the heart of many international research projects. Thus, the issues of memory around the history of immigration reveal the negotiations between the different actors in the processes of memory and heritage.

The analysis that I developed developed during my doctoral research favored a framework of international comparative research and cross-history where the transmission of knowledge is widely used to help understand the mechanisms of circulation of knowledge, cultural transfers, between professionals and international institutions that are part of the same network (as is the case for the immigration museums studied). This study used

a mixed approach between interviews, analysis of archives and different museographic routes (observation in the field). Three museums have been selected to illustrate institutions that prioritize the inclusion of cultural diversity.

The two main sources of data included interviews with museum curators, extensive archival investigation, and museum exhibitions observations and analysis of museum exhibitions. Additional information was sought from relevant press kits and reports such as scientific and cultural projects developed by the museums studied, for example.

The research reveals to us that curators of exhibitions on migration have constantly navigated in the face of a tension between a story of an inclusive and affirmative “nation of migrants”, and the more difficult stories of conflict, difference and exclusion that characterize the history of human migrations. Curatorial¹⁵ approaches have thus shaped by changing political climates, multiculturalism and demands for community representation in cultural institutions. As such, we can say that multiculturalism¹⁶ and social history¹⁷ strongly influence these early exposures to immigration. Concepts such as multiculturalism (CURTI & DAL POZZOLO 2008), multiculturalism (PARSANOGLOU 2004) and integration (WIEVIORKA 2008) can also raise questions and discussions as to their use during the creation of permanent exhibitions but we are not going to enter here into a deconstruction, nor in an in-depth analysis of these terms since this is not the main objective of this article.

From the mid-1980s, exhibitions aimed to integrate the experiences of minority migrants into a pluralistic national history in order to overturn

15. Here, we have developed a look at the way permanent exhibitions were designed during the creation of museums dedicated to the history of immigration. The constitution of these institutions as well as the political context at that precise moment strongly influenced the creation of the discourse disseminated by the permanent exhibitions. This analysis is at the heart of the second part of my thesis dedicated to the creation of the various museums and the whole process of building up a heritage dedicated to immigration.

16. The idea and the will to grant cultural minorities the recognition of particular rights are at the heart of this concept which pushes the will of certain governments and associations when creating museums dedicated to the history of immigration.

17. Social history is very present during prefiguration projects as well as in the scientific projects of the vast majority of museums dedicated to the history of immigration. In the context of the three museums analyzed in my thesis, this is particularly the case, and it is possible to see it through the displays of the permanent exhibitions.

previous monocultural narratives of national becoming. A second phase of exhibitions, from the mid-1990s, openly democratized these new migratory narratives in an attempt to seduce “native” populations¹⁸ who did not identify with multiculturalism, while elements of both approaches remain, over the past decade, museums dedicated to immigration have begun to look beyond migrations to the nation and an exploration of transnational networks, belonging and personal dislocation, and the idea of home. The exhibitions will then highlight the positive role of immigration and will rather favor a positive approach to the “integration” of immigrants into the host society. Initially, immigration museums therefore aimed to create an environment of institutional legitimization where the objects and stories of migrants could be considered an important part of the national heritage of these countries.

Ian McShane (2001), former curator of the National Museum of Australia, was the first to apply Hoge’s theories to exhibitions on immigration. In his 2001 article, “Difficult or Conventional? The History of Migration in Australian Museums,” McShane suggested that the emergence of immigration history in museums was linked to the rise of multiculturalism. However, the simple insertion of personal memories and personal journeys, rather of success, where integration into the new host country is done without many difficulties (or at least that is what is highlighted in these first exhibitions), show their limits and a demand for polyphony in speech is becoming more and more present.

Already for the director of the Smithsonian in the United States, Lonnie Bunch, history only makes sense when it is linked to the present. “Museums become better places when they recognize that they cannot be community centers, but they could be at the center of their communities. [...] What a curator is, especially a curator of history, is someone who holds the culture of the people in his hands. [...] Therefore, you must treat them with incredible respect” (JACKSON 2020), he recently said. The multitude of voices, which help place material culture in context, combined with history are methods

18. Native populations being those who hold “control” of national identity. In other words, populations of Anglo-Saxon origin (WASP) in the United States and populations of Portuguese origin in Brazil. The factor of race also remains central to this insertion into the national ‘normal’. Populations considered to be “white” integrate more quickly than other populations.

used by Lonnie Bunch to create exhibitions that challenge the status quo of American society.

Today, a greater desire to develop a programming around hospitality, mix and exile is the slogan in many museums. Many cultural institutions, artists and museums are engaged in a development and recognition of the wealth of culturally migratory experience. Often from local issues to remove them and transform through the artistic and creative gaze to make them universal. Contemporary art is thus increasingly present in the museums dedicated to the history of immigration¹⁹, often to bring a touch of subjectivity or fill, to a certain extent, the problems and the problematic points of the exhibitions.

However, the difficulties encountered in these curatorial steps of immigrant representations must push for reflection on the history of curatorial practices. It's necessary to recognize that this story has an impact on how relations between "us" and "others" are played. In addition, the history of these practices is not only done according to the evolutions of historiography and political contexts, but also on processes of collection and interpretation (objects and personal stories) that also have Advanced in response to various technological possibilities (the advance of digital in museum mediation, for example).

Recognize that this story has an impact on how relations between "us" and "others" are played. In addition, the history of these practices is not only done according to the evolutions of historiography and political contexts, but also on processes of collection and interpretation (objects and personal stories) that also have Advanced in response to various technological possibilities (the advance of digital in museum mediation, for example).

What one can call "the museography of the suitcase" (Witcomb 2018) highlights recurring objects like the suitcase that becomes a flagship object (Bergeron et al., 2016) of the museography of exhibitions dedicated to immigration. This simple object enhancement comes from the fact that the

19. In the three museums studied in my thesis, contemporary art is present. In the Brazilian case, the work of Nuno Ramos which was presented at the entrance of the permanent exhibition filled a significant discussion not only on the fragility of the bodies of immigrants (and their lives) but also the whole question of the flows of internal migration (mainly workers from the north-east of the country).

status of the object in society museums is not the cornerstone as it could be in a museum of fine arts, for example, where the public is invited to admire the masterpieces of the collections.

In society museums and, in our specific case, immigration museums, everyday objects (jewelry, clothes, letters and postcards) become object-cookies or memory objects that corroborate and serve as Museum support for immigrant stories. These objects become relics, objects of intercession with the risky times, past generations, recession objects to childhood, memory objects. They contain a “supplement of soul” and send us back to ourselves. Apart from the value of use, so there is the value that the object is attributed: Aesthetic value, heuristic value, symbolic value or evenness value. (Drouguet 2015, 181)

These curatorial approaches use the works of exhibitions differently (objects, images, texts and sounds) to create a range of personal experiences of the exhibition, each giving priority to different meanings (hearing, vision, the listening) of the visitor. Individually and in combination with each other, these points of attachment are developed in the exhibitions dedicated to the history of immigration.

According to Andrea Witcomb “These approaches shape the production of different sets of relations between” us “and” them”, “self”, and “the other”, actually producing four pedagogies very different in the way the museums manage the relations between different population groups “. The first is a “pedagogy of the look”, the second a “pedagogy of reading”, the third a “pedagogy of listening” and the fourth a “teaching of the feeling”. (WITCOMB 2018, 263)

Thus, oral history through the personal stories of immigrants, supported by archival documents and the memory objects, becomes one of the points of support of many exhibitions seeking to create an empathy in the visitor. It will be “guided” by The exhibition to better understand the point of view of the immigrant and perhaps, as a result, deconstruct a lot of these prejudices on immigration.

Despite this desire to handle an emotional link in the visitor, we must not forget that an immigration speech, based on museum representation, is conveyed by these exhibitions using these four educational axes demonstrated by Andrea Witcomb. It is, then, to deconstruct these mechanisms of the museum to analyze the words presented on the history of immigration.

2.3. What speech about immigration? A questioning of the permanent exhibitions

But what about the permanent exhibitions of the three museums studied: Ellis Island, Museu da Imigração and National Museum of Immigration History? The in-depth analysis of the permanent exhibitions reveals a museum speech rather focused on the praise of the contribution of migrants to the nation without, however, questioning the concept of foreigners (immigrants) or their status in the face of difficulties in integration and social integration. As Maryse Flavel, “[...], when in appearance these museums honor and celebrate” others “(immigrants, non-Western art), they end up dominating them and they control by offering them a partial image. (Favel 2014, 22)

This fragmentary representation is clearly reflected in the permanent exhibition *Repères* and its choices of themes that end up staging a social and economic reality far from the real situation experienced by a vast majority of migrants, mainly in the socio-political context of the last ten years. In 2020, the exhibition that was presented to visitors did not look like it was at the opening of the museum in October 2007: the initial part being cut to give more physical space to temporary exhibitions. Modified throughout its thirteen years of existence²⁰, this exhibition represents only a tiny part of what it was shown before elaborated in the scientific project of 2006.

This museum, in its permanent exhibition *Repères*²¹, reveals a deep discomfort with regard to the conflicts, difficulties and prejudices encountered by the different groups of migrants, “just like in the social and political reality in contemporary France. Finally and paradoxically, more than the “others”, this museum end up staging more France and an incommensurable universalism and a civilization that is afraid of “others”, but who holds “to appear”. (Flavel 2014, 22).

It is a question of highlighting the “us” to value the contributions of the other in the host society. As Maryse Flavel remarks: “Instead of correcting

20. We remind you that this exhibition is definitively closed and that the museum team is currently working on a new permanent exhibition which will open its doors to the public in 2023.

21. We remind you that this exhibition is definitively closed and that the museum team is currently working on a new permanent exhibition which will open its doors to the public in 2023.

a reflection on the national idea in order to overcome Euro-centric speeches for processing our perception of self and” others “; these museums reinforce prejudice because they exclude the view of the “others” on the “we”, their conception of what immigration means for them, what colonization has signed, what theft of art shifts has indicated in the country. Or, during the colonial era, what these objects meant to them. These are missing points of view so that we feel “foreigners to ourselves” and their speeches. This questioning of oneself is the essential condition to be able to reserve “the other”. (Favel 2014, 22) Museums objects must be put on display with information on the cultural and historical contexts from which they were collected and not reduced to foreign objects, exotic and beautiful, so that they also allow the visitor to understand “the other” in itself, as well as, the fundamental interaction between ‘us’ and the ‘others’ in the construction of scientific knowledge and the arts.

Better understanding “others” and oneself implies a dialogue between different cultures. So, in museums, why separate European/Western cultures from non-European/Eastern cultures, since cultures, knowledge and histories have been built in exchanges, both destructive and constructive? The interaction of immigrants with the French, their contributions (apart from kitchen objects and a few words) to French cultures, the impact of diverse cultures on science and the arts need to be presented in a more elaborate way. This would lead to a transversal organization of the museum, to take a new look at “other” cultures and ours, and to become aware of interbreeding.²²

The Ellis Island Immigration Museum highlights the praise of the American Dream. Even if the permanent exhibition tries to draw a “real” portrait of the difficulties encountered by migrants upon their arrival and the sorting done at Ellis Island (the processing of migrants), ultimately, the discourse remains that of the inclusion of its migrants. to America and the American dream materialized once past Ellis Island (we are not talking about the difficulties encountered by immigrants, arriving on American soil, once they have passed the check and the processing). The discourse

22. The concept of cultural mixing is characterized here by voluntary mixing where each culture can be respectful of the others and where the intermingling of cultures results from consciously made choices, according to tastes and free attractions for initially “foreign” cultures.

of the permanent exhibition also reinforces a vision of inclusion, without problems, of these migrants.

Already, the Museu da Imigração highlights the praise of Paulista²³ (and Paulistana²⁴) identity. The immigrants who arrived at the port of Santos, mostly Italians and Japanese, contributed to the economic growth of an already wealthy state and to the cultural richness of the city of São Paulo. The discourse of the permanent exhibition does not really talk about the obstacles encountered by immigrants in integrating into Brazilian society (the political and social discrimination suffered by Italian and Japanese immigrants, for example).

As we have seen, the Musée national de l'histoire de l'immigration (MNHI) puts forward a discourse which aims to present the contributions of migrants to French culture but which ultimately reinforces the idea of integration without conflict by French society. The Palais de la Porte Dorée becomes, to a certain extent, a conflictual site that is not really contextualised and does not dialogue with the permanent exhibition. Perhaps this is one of the reasons why these museums go through several reformulations of their respective scientific projects and exhibitions.

At Ellis Island, the opening of a new permanent exhibition in May 2015 seems to want to fill the lack of discourse on contemporary immigration issues in the United States. This new permanent exhibition, which covers the period from the 1960s until today, presents the political transformations in the migratory framework in the United States as well as the new ethnic groups which settle during this period. This is the only change in the framework of the long-term exhibitions presented at Ellis Island: since 1990, the exhibitions presented were always the same. However, again, the strong tensions between Mexico and the United States, for example, are not dealt with in depth and we always have the impression that the museum ends up conveying an image of the American dream always possible where integration into American society is achieved for those struggling to achieve their dreams.

23. Paulista refers to one born in the state of São Paulo.

24. Paulistano refers to one who was born in the city of São Paulo.

Since its official opening in 1993, the Museu da imigração de São Paulo has changed its name and scientific project several times, which reflects the different concepts put forward by the Museum (place of memory, memorial²⁵, museum). But one thing that has always been important for the São Paulo Museum is the support of communities of immigrant origin who have always used the space of the Hospedaria for their community meetings.²⁶

The CNHI, now MNHI, is the most recent of these museums (it is barely fourteen years old) and it has already changed its name, logo and a new scientific project has been underway since 2014.²⁷ “The CNHI is coming up against questions even more seriously than my reading of the historical journey. Here are the most frequently mentioned problems, which have already been the subject of numerous articles: the setting is Le Palais de la Porte Dorée which creates a contradiction between the building and the discourse of the permanent exhibition. “Instead of reflecting from start to finish the impact of immigration on French history and heritage, this museum seems to be a museum of “others” whose story we cannot tell. (FAUV-EL 2014, p. 120)

The successive changes in museum names, scientific projects and museographic routes do not remedy the real problem present in the permanent exhibitions of migration museums: creating new exhibitions, but under the prism of old paradigms. The exhibition presents the immigrants (their journey upon arrival in the official reception areas for Ellis Island and São Paulo) but does not really present the real journey of these immigrants (obstacles encountered, xenophobia, social exclusion, poverty, etc.). In the three permanent exhibitions, analysed immigrants are presented as being all integrated into the host country without much difficulty. For example, the exhibitions mentioned here do not deal directly with issues such as xenophobia, racism and social exclusion: even if these themes can be

25. Memorial is what relates to memory, that is to say the ability to record, preserve and restore memories for an individual but also a commemorative monument.

26. Even though communities mostly approve of the museum’s discourse, during an interview with the former director of the Museum Marília Bonas in February 2015, I learned that the museum also pays attention to comments and criticisms on the discourse of the museum’s permanent exhibition.

27. At the moment the museum is undergoing renovations and a new permanent exhibition will be open to the public in 2023.

evoked, they are not fully developed. Hence, perhaps, the lack of identification of many newly arrived immigrants when visiting these museums. (SMITH 2017)²⁸

Nevertheless, the analysis of the permanent exhibitions reveals recurring master themes which also open up fruitful perspectives. The exhibitions analysed during my doctoral thesis present different scenographies but the topics covered remain the same when we talk about immigration: departure; the trip (and crossing the border); arrival and the “triage process” with local authorities (medical visits, refusal or acceptance of entry into the host country); adaptation in the host country (or not – “rooting or not”); contemporary migration flows (new communities).

These subjects also lead to the development of broader discourses/analyses within the exhibitions. The theme of the border, for example, can promote reflections on the question of migration policies, on the changing definition of wanted/unwanted migrants or on the dynamics of inclusion and exclusion, while travel can be used as metaphorical rite of passage, process of transformation and change.

These themes essentially function as common threads of the museum narrative recounting the experience of the immigrant. The geographical maps and the chronological context (as landmarks) are also presented to the visitor as historical support.

For example, the permanent exhibition (Repères) of the Musée national de l'histoire de l'immigration focused precisely on “small objects slipped into the pocket” before departure. A strong emphasis was placed on individual memories and personal narratives of departure and travel: the migratory experience was presented on an individual level (especially when looking at the *Galerie des Dons*).

Different from the permanent exhibitions of the Ellis Island Immigration Museum in New York and the Museu da Imigração in São Paulo, which support their museum narrative on the history of the building and the path of the immigrant upon arrival in these places of passage that constitute

28. This article by Laurajanne Smith presents an analysis of the reception of exhibitions dealing with the theme of immigration among the Australian public. This is an important article since it shows that not everyone identifies with the stories and memories of immigrants presented in these exhibitions, even if the aim is to create empathy in the visitor.

these institutions (the governmental institutions for “sorting” immigrants), the exhibition *Repères* was organized around concepts and keywords one might say, which guide the migratory experience. Thus, it is logical that the exhibition had as its starting point the concept of departure.

The main goal of an exhibition is, to some extent, to disturb the visitor in his intellectual comfort. It is about arousing emotions, frictions and desires to know more about the subject presented. But the act of exhibiting also means constructing a narrative specific to the museum, made up of objects, texts and iconography. It is to put objects at the service of a theoretical statement, a discourse or a story and not the other way around. By suggesting the essential through critical distance, they are an important tool to fight against preconceived ideas and stereotypes.

New perspectives on the representation of human migrations therefore seem to be taking shape, favoring the contribution of the different communities concerned. The various museums dedicated to the history of immigration in the world remain starting points for the creation of spaces for dialogue on contemporary political debates concerning human migrations as well as spaces for reflection on the future of our societies by favoring greater inclusion and social justice. The importance of carrying out work on cultural practices and transmissions in our contemporary societies as well as on creations resulting from the experiences of exile are at the heart of the projects developed by the various immigration museums that we have had the opportunity to visit²⁹. The analysis of the representations of immigration in the host societies remains essential, not only in terms of the development and diversification of the public, but also in their capacity for inclusion and social justice. By adapting their offer to the principles of a democratization of culture, immigration museums open their space to dialogue and intercultural sharing.

The phenomenon of migration and the history of immigration have become major themes in the world landscape of museums. The projects of immigration museums have been driven by the desire to recognize cultural diversity. Today, they claim to be, to a certain extent, as ambassadors of

29. During my doctoral research, I had the opportunity not only to visit the three museums chosen for the academic analysis several times but also other museums in Italy, Germany, Belgium, the United Kingdom, Ireland and Spain.

“intercultural dialogue and globalization” who intend to embody a new plural identity. However, these museums are also confronted with changes in geopolitical relations and the evolution of identity discourses that question the vision of a “happy multiculturalism”. (VAN GEERT Fabien 2020)

In conclusion, we can say that migration museums aim to build an inclusive narrative about migration, highlighting the contribution of immigration to national identity and culture. An interdisciplinary approach³⁰ is therefore often favored by these museums, thus bringing new perspectives that can challenge our own paradigms on the society or group represented. The contribution of contemporary art, for example, combined with a museographic journey that favors oral history and witness objects, affirms the museum’s desire to dialogue directly with its public and to bring it to feel empathy (LANDSBERG 2009, p. 221) towards the subject matter. The history of migration is thus recognized on a more personal level and therefore appropriated by the visitors.

However, as discussed throughout this article, their attempt to create a polyphonic and inclusive permanent exhibition is not fully developed as their permanent exhibitions still present narratives that do not really speak of contemporary challenges faced by immigrants, or their struggles to feel “integrated” into the new country. Concepts such as multiculturalism³¹ are also not fully discussed although cultural contributions are celebrated. The celebratory discourse conveyed by the exhibitions where the cultural and economic contributions of migrants are valued at the expense of a more in-depth discussion of the obstacles (legal and political) to the integration of migrants.

30. As we presented at the beginning of the article, immigration museums, even if they are mostly defined as history museums, they present collections that are closer to society museums and which quite often present works of contemporary art also with the aim of creating empathy in the visitor.

31. The definition of the Larousse dictionary is as follows: an American current of thought which questions the cultural hegemony of the ruling white layers with regard to minorities (ethnic, cultural, etc.) and pleads in favor of a full recognition of these last. Thus, the permanent exhibitions briefly mentioned here all work on highlighting the memories of ethnic groups other than the dominant one. Museums dedicated to the history of immigration are particularly rich sites for identifying the curatorial strategies involved in each, given that they are, to some extent, primarily concerned with defining the relationships between different cohorts of people.

Thus, we have the impression of always navigating through a presentation of the paths of migrants who have succeeded in their integration and adaptation in the host society. In other words, whether in France, the United States or Brazil, museum narratives are developed around the concept of integration into the new society. The celebration of the personal and collective paths of “successful immigrants” is put forward to enhance their contribution to national identity and culture. However, the links between the history of colonization and immigration still remain challenges for curators and their design teams when creating new exhibitions dedicated to working on the history of a city and/or a country in a more inclusive way.

Finally, museums dedicated to the history of immigration remain recent initiatives in the international museum landscape, but as the theme gains prominence in the international political scenario, they gain space in contemporary discussions on cultural heritage and social inclusion. Although some museum professionals argue that the ideal scenario would be to include the history of immigration in national history museums instead of having a museum dedicated to immigration itself, for the moment it is essential to have a platform to discuss and reflect on immigration as well as on the migratory phenomenon in our contemporary societies. With the increasing role of museums as social justice actors, immigration museums could turn into a platform for discussion on the socio-economic inclusion of immigrants and refugees.

Bibliography

- ANATOLE-GABRIEL Isabelle. *La Fabrique du Patrimoine de l'Humanité*, Paris: La Sorbonne, 2016.
- ANDERSON Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1991 [1983].
- ANDERSON Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris: La découverte poche, 2002 [1983].
- APPADURAI Arjun (éd.). *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ARONSSON Peter. «Representing community. National museums negotiating differences and community in the Nordic countries», in GOODNOW Katherine & AKMAN Aci (éds.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, New York: Berghahn, 2008, p. 195-211.
- ARPIN Roland. *La fonction politique des musées*, Québec: Musée de la Civilisation, 1999.
- BAUR Joachim. *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Transcript, Bielefeld, 2009.
- BERGERON Yves & FERREY Vanessa (éds.). *Archives et Musées. Le Théâtre du patrimoine (France Canada)*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. Orientations et méthodes, 2013.
- BERGERON Yves et al. «À la recherche des “objets phares” dans les musées», *Conserveries mémorielles [en ligne]*, n° 19, 7 décembre. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cm/2316> (consulté le 18 mars 2022), 2016.
- BLICKSTEIN Tamar. «L'oubli au cœur de la mémoire. Le Museo Nacional de la Inmigración d'Argentine», *Hommes & migrations*, n° 1293 [L'immigration dans les musées : une comparaison internationale], 2011, p. 96-106.
- BURLON SOARES Bruno & LESHCHENCO Anna. «Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory», *ICOFOM Study Series*, n° 46, 2018, p. 61-79.
- CLIFFORD James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twenties Century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- CURTI Ilda & DAL POZZOLO Luca. «Multiculturalité et politiques culturelles», in BONET Lluís & NEGRIER Emmanuel (éds.), *La fin des*

- cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité, Paris, La Découverte, 2008, p. 129-139.
- DODD Jocelyn. Whose voices do we hear in the museum?, Leçon professorale, University of Leicester, 2019.
- DROUGUET Noémie. Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains, Paris: Armand Colin, 2015.
- FAUVEL Maryse. Exposer l'«Autre»: Essai Sur La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration et le Musée du Quai Branly, Paris: L'Harmattan, 2014.
- FOUCAULT Michel. L'ordre du discours, Paris: Gallimard, 1970.
- GREEN Nancy. «History at large. A French Ellis Island? Museums, Memory and History in France and in the United States», History Workshop Journal, n° 63, 2007, p. 239-253.
- GROSGOUEL Ramon, LE BOT Yvon & POLI Alexandra. «Intégrer le musée dans les approches sur l'immigration. Vers de nouvelles perspectives de recherche», Hommes & migrations, n° 1293 [L'immigration dans les musées: une comparaison internationale], 2011, p. 6-11.
- GRUSON Luc. «Un musée peut-il changer les représentations sur l'immigration ? Retour sur les enjeux de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et sur son occupation par les sans-papiers », Hommes & migrations, n° 1293 [L'immigration dans les musées : une comparaison internationale], 2011, p. 12-21.
- HAGE Ghassan. White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society, Oxford: Psychology Press, 2000.
- HODGE Bob & O'CARROLL John. Borderwork in Multicultural Australia, Crows Nest, Allen and Unwin, 2006.
- JACKSON Ashawnta. «Smithsonian Head Lonnie Bunch on Institutional Racism and the Duty of Curators», Artsy [en ligne], 2 septembre. Disponible sur : <https://www.artsy.net/> (consulté le 18 mars 2022), 2020.
- JOHANSSON Christina & BEVELANDER Pieter. Museums in a time of migration : rethinking museums' roles, representations, collections, and collaborations, Falun, Nordic Academic Press, 2017.
- KARP Ivan & LAVINE Steven Donald (éd.). Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display, Washington, Smithsonian Books, 1991.
- LANDSBERG Alison. «Memory, Empathy, and the Politics of Identification», International Journal of Politics, Culture, and Society, vol. 22, n° 2 [Memory and Media Space], 2009, p. 221-229.

- L'ESTOILE Benoît de. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- LEVITT Peggy. *Artifacts and Allegiances: how museums put the nation and the world on display*, Oakland: University of California Press, 2015.
- MAZE Camille. *La fabrique de l'identité européenne. Dans les coulisses des musées de l'Europe*, Belin: Socio-Histoire, 2014.
- MCSHANE Ian. *Challenging or Conventional? Migration History in Australian Museums*. In *National Museums. Negotiating Histories*, National Museum of Australia, 2001, p.122-133.
- NOIRIEL Gérard. *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris: Belin, 2001.
- PARSANOGLU Dimitris. «Multiculturalisme(S)», *Socio-anthropologie [en ligne]*, n° 15. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.416> (consulté le 7 juillet 2020), 2004.
- POULOT Dominique. *Musées et Muséologie, La découverte, Repères*, 2005.
- POULOT Dominique. «Introduction», *Culture & Musées*, n° 28, 2016, p. 13-29.
- PRATT Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres et New York, Routledge, 1992.
- SMITH Laurajanne. «“We are... we are everything”: the politics of recognition and misrecognition at immigration museums», *Museum and Society*, vol. 15, 2017, p. 69-86.
- SOHAT Ella & STAM Robert. *Race in Translation, Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*, New York, NYU press, 2012.
- VAN GEERT Fabien. *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*, Paris, La documentation française, 2020.
- WIEVIORKA Michel. «L'intégration : un concept en difficulté», *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 125, n° 2, 2008, p. 221-240.
- WITCOMB Andrea. *Curating relations between “us and them”: the changing role of migration museums in Australia*, in SCHORCH Philipp & MCCARTHY Conal (éds.), *Curatopia: Museums and the Future Curatorship*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 262-278.

Ética, museos y patrimonio

Manel Miró Alaix

Profesor del Máster de Gestión Cultural de la Universitat Internacional de Catalunya
mmiro@uic.es

Manel Miró Alaix, nacido en Barcelona en 1962. Licenciado en Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología por la Universidad de Barcelona en 1985. Especializado en gestión e interpretación del patrimonio por la Escuela de Patrimonio de Barcelona en 1990. Desde 1992 dirige el área de interpretación y museología de “Stoa”, donde ha llevado a cabo numerosos proyectos museológicos, museográficos y de interpretación del patrimonio. Docente del Máster de Gestión Cultural de la Universidad Internacional de Cataluña y del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. También ha dirigido cursos de verano de temática patrimonial en la Universidad Internacional de Andalucía.



Resumen

Este artículo analiza la cuestión de la ética en torno a los museos y el patrimonio, en otras palabras, si los museos deben seguir principios éticos y cómo deben actuar en consonancia con ellos. Se destaca la importancia de la conservación del patrimonio en línea con las necesidades y el respeto a la comunidad. Se aborda cómo la museología, además de la organización de los museos, trata aspectos como la condición humana, la sociedad y la identidad cultural. Se plantea la inevitable implicación personal y reflexiva de los museólogos y las museólogas en una museología éticamente comprometida, reconociendo la importancia de la ética tanto a nivel individual como institucional en la historia de los museos.

Palabras clave

Museos; ética; museología; código deontológico; desafío ético.

Abstract

This article analyzes the issue of ethics regarding museums and heritage, in other words, whether museums should follow ethical principles and how they should act in accordance with them. It highlights the importance of heritage conservation in line with the needs and respect for the community. It addresses how museology, in addition to the organization of museums, deals with aspects such as the human condition, society, and cultural identity. It poses the inevitable personal and reflective involvement of museum professionals in an ethically committed museology, recognizing the importance of ethics at both an individual and institutional level in the history of museums.

Keywords

Museums; ethics; museology; deontological code; ethical challenge.

La ética es la disciplina de la filosofía que estudia el comportamiento humano y su relación con las nociones del bien y del mal, los preceptos morales, el deber, la felicidad y el bienestar común. Los museos, como organizaciones humanas ¿deben plantearse y seguir unos principios éticos?

En otras palabras ¿Cómo deben actuar los museos y el patrimonio de acuerdo a la ética? ¿Sobre qué valores se puede establecer esa ética patrimonial? ¿La ética del patrimonio se refiere sólo a los actos de las instituciones patrimoniales o también a las condiciones de conservación del patrimonio?

El código ético del patrimonio se recoge actualmente en dos documentos, el Código deontológico de ICOM y los Principios éticos de ICOMOS. Entre otras muchas recomendaciones y exigencias, en ambos documentos destaca un principio ético universal: la conservación del patrimonio es algo intrínsecamente bueno y es bueno que esa conservación se haga de acuerdo con las necesidades y el respeto hacia la comunidad a la que pertenece. Este principio es el más relevante a la hora de determinar el comportamiento ético de un museo o sitio patrimonial.

La museología, según ICOM, es la ciencia del museo, que estudia su historia, el papel que desempeña en la sociedad, los sistemas específicos de búsqueda, conservación educación y organización. En realidad, la museología, más allá del funcionamiento y organización de los museos, trata de la condición humana, de la sociedad, de la memoria, de la identidad, de las culturas que definen a las comunidades humanas, materias todas ellas muy delicadas, sujetas a interpretaciones diversas, incluso divergentes. Cualquier discurso museológico obedece a un posicionamiento ideológico, incluso aquellos discursos que se creen neutrales, no lo son ¿Cómo abordar la cuestión de la ética en un panorama tan diverso? En el caso de una museología éticamente comprometida, es inevitable el compromiso personal y vital del museólogo o museóloga, y conlleva una postura autorreflexiva que se plantea la finalidad y la razón de ser de la propia museología como instancia activa y dinámica en los procesos de mejora y progreso social.

Pero una cosa es la ética de las personas que trabajan en los museos y otra la ética de la institución museo como tal. Veamos cómo ha sido esa relación en la historia.

1. La ética y los museos

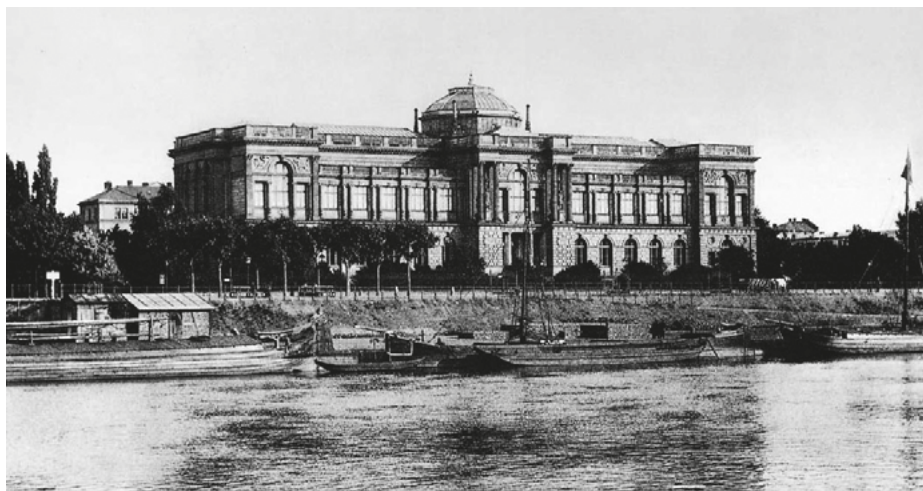
La cuestión de la ética en los museos nace a finales del siglo XIX, coincidiendo con la organización moderna de esta institución y su profesionalización. Los dos primeros códigos éticos que se pusieron en circulación en Alemania y en Estados Unidos, respectivamente, el *Deutscher Museumsbund* de 1918 y el de la *American Association of Museums* de 1925, abordan las cuestiones éticas del momento. Mientras en los museos de historia natural los problemas éticos derivaban de la manera de efectuar los acopios de piezas para la colección, en los museos de arte las cuestiones éticas se centran en la relación con los coleccionistas y marchantes. También pusieron sobre la mesa estos códigos éticos las relaciones que mantenían museólogos y museólogas con sus colegas, con los públicos y con la institución.

François Mairesse, en su artículo “*Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico*” plantea la diferencia entre código ético profesional y ética museal. El código de deontología de un museo se encarga de abordar los temas de la adquisición, la venta, la relación con los fondos, las relaciones de los profesionales entre ellos o con el público y los proveedores, etc. Por el contrario, la cuestión de la ética parte de una implicación más incierta, dominada por el relativismo de los valores. Si en la naturaleza de las cosas no existen valores absolutos, le corresponde al ser humano reflexionar acerca de los valores que tiene a su disposición y que guiarán su acción, es decir, replantearse las bases del sistema.

Esto es lo que hizo el movimiento de la Nueva Museología nacido en Francia en la década de los 70, reflexionar sobre si el código de deontología de un museo o su misión, se inscriben dentro de la ética.

La ética se puede enfocar en el ámbito museístico de dos maneras. Por un lado, permite regular la actividad del propio museo, ordenar su manera de funcionar. Por otro lado, establece una moral de comportamiento de cara a los usuarios y usuarias del museo.

La ética actúa principalmente sobre las actividades del museo y examina tres tipos de relaciones. La primera, la relación que el conservador o la conservadora mantienen con los objetos en cuanto a su conservación. La segunda, la relación que mantienen con los visitantes o el público al que el museo se dirige. La tercera, las relaciones con los medios necesarios para llevar a cabo las actividades como son la gestión del personal, las actividades



Instituto de Arte Städel de Frankfurt am Main, donde el 23 de mayo de 1917, 22 directores de museos alemanes fundaron la Asociación Alemana de Museos, bajo el liderazgo de Karl Koetschau (Düsseldorf), Gustav Pauli (Hamburgo) y Georg Swarzenski (Frankfurt).

lucrativas y las relaciones con los patrocinadores o sus representantes (mecenas y donantes, marchantes y responsables políticos o funcionarios).

Existe una acepción más amplia de la cuestión de la ética en los museos: cuando se considera la ética desde la perspectiva de la comunicación, cuando se reflexiona sobre los diferentes mensajes que comunica de manera consciente o inconsciente a través de sus exposiciones, publicaciones y personal (relaciones públicas y mediaciones).

Los valores que la Nueva Museología pretendió aplicar cuestionaron la noción de patrimonio y la jerarquía museística y establecieron que, de hecho, la museología puede considerarse como la ética de lo museístico, con el objetivo de examinar y definir el sistema de valores que respaldan la actividad de este universo particular.

La contraposición entre el museo templo y el museo foro es una consecuencia directa de la implantación progresiva de la Nueva Museología a partir de los años 70 del siglo XX. Fue el museólogo canadiense Duncan Ferguson Cameron quien la formuló por primera vez en una conferencia que impartió en el Museo de la Universidad de Colorado en 1971¹.

1. CAMERON, Duncan F: "The Museum, a Temple or the Forum" *The Journal of World History* special number, "Museums, Society, Knowledge" (1972).



Creación de MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museología) Lisboa (prdt Pierre Mayrand) en 1985. Este movimiento, cuyos participantes afirman seguir la Declaración de Santiago, generó la Declaración de Quebec el mismo año 1984 y pidió a las instituciones museísticas y a los museólogos estar abiertos a las reacciones sociales y participar en los debates sociales.

Posteriormente, en 1972, esta conferencia fue publicada en un número especial de *The Journal of World History*, dedicado a museos, sociedad y conocimiento. Este texto tuvo una difusión y una repercusión extraordinaria en el mundo de los museos.

En realidad, lo que hizo Duncan F. Cameron, fue formular de manera clara y con una expresión afortunada, un cambio de paradigma que ya se estaba impulsando desde la década de los 60 en diferentes museos de todo el mundo. Este cambio de paradigma defendía que los museos debían focalizarse más en las personas que los utilizaban, que en las cosas que almacenaban. La idea de fondo era que los museos, más allá de ser los templos donde se rinde culto a las colecciones, debían actuar como foros de debate de ideas.

Esta idea fue realmente revolucionaria en ese momento a pesar de que hoy, desde nuestra perspectiva histórica, nos pueda parecer algo evidente. Era revolucionaria porque, por primera vez desde la aparición de los museos modernos en el siglo XIX, se ponía en cuestión la función del museo



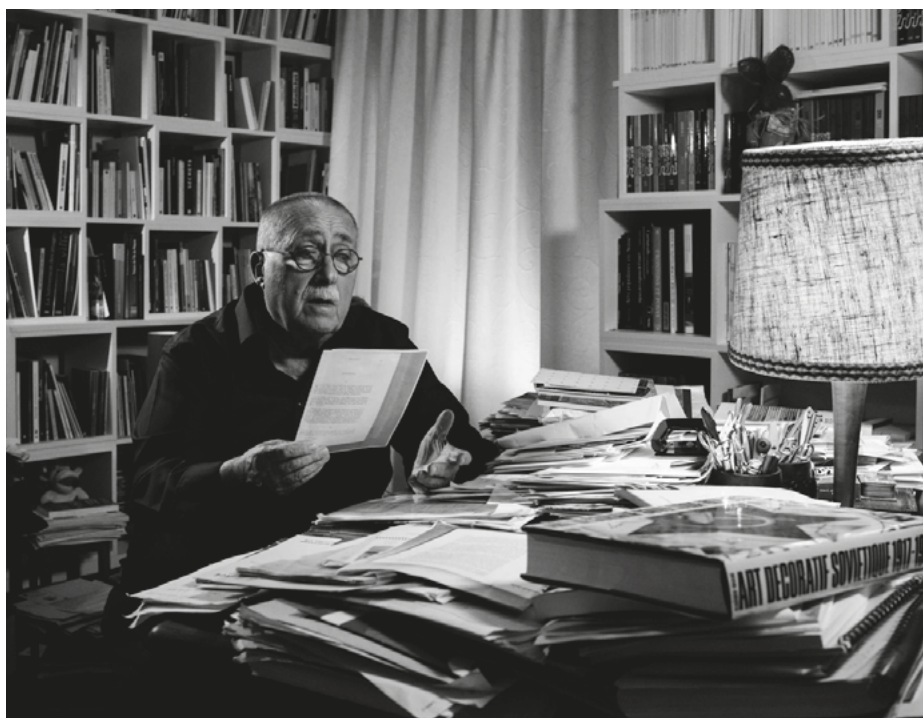
Women Artists in Revolution (WAR) y otros grupos de mujeres artistas se reúnen con Duncan Cameron, director del Museo de Brooklyn, en su oficina para presentar sus demandas. 21 de octubre de 1971. Foto de Jan Van Raay.

como paradigma autoritario y se abría la puerta a una idea nueva de la función y del sentido de los museos, que desembocó en lo que ahora conocemos como «museos sociales».

En este contexto de cambio, un museólogo destacó por su reflexión crítica sobre los museos entendidos como almacenes de tesoros, se trata de Jacques Hainard, director del *Musée Ethnographique de Neuchâtel* (MEN) en Suiza entre 1980 y 2006. Hainard se encontró con un museo nacido en el siglo XVIII como un Gabinete de Historia Natural, y consolidado en los años 50 como un museo etnográfico clásico. Su llegada supuso la ruptura con la museografía tradicional, pues Hainard quiso privilegiar una museología de la ruptura. Ante la museografía clásica dedicada a la yuxtaposición de objetos, propuso en cada exposición contar una historia. Su argumento principal era que la museografía debía desafiar al visitante y provocar su pensamiento crítico, por eso proyectó su museo como un activador cultural.

En un texto de 1985 titulado² *Le musée. Cette obsession ...*, Jacques Hainard reflexiona sobre la obsolescencia de la concepción decimonónica de museo

2. HAINARD, Jacques : « Le musée. Cette obsession... », *Terrain*, 4 | 1985, 106-108.



Hainard defendía que los museos y la museografía debían contribuir a que las nuevas generaciones estuvieran mejor preparadas para el futuro, a partir de la conciencia crítica de su pasado.

y sobre cómo es absurdo pensar que un museo puede considerarse nunca una obra acabada, porque un museo entendido como un contenedor inmutable, acabará para convertirse en una «necrópolis de la memoria».

Jacques Hainard, a través de las exposiciones del Musée Ethnographique de Neuchâtel comenzó a reflexionar sobre el significado mismo del museo hasta llegar a preguntarse ¿por qué almacenar y acumular objetos en un edificio? Esto le llevó a cuestionar el propio concepto de museo, pues, en el fondo, había constatado que el museo se había convertido en la herramienta que el Estado utilizaba para asegurarse el monopolio de la memoria. Por lo tanto, poner en cuestión la colección de los museos implicaba poner en cuestión las bases del poder. De hecho, Jacques Hainard, al cuestionar la legitimidad del objeto, cuestionó la legitimidad de la colección y con ella las propias bases tradicionales de la legitimidad de los museos, al tiempo que proponía unas nuevas bases, orientadas a hacer de los museos espacios de reflexión crítica que destierren para siempre «estas necrópolis del aburrimiento».

Hainard estaba convencido de que los museos y la museografía sólo disfrutarían de un hermoso futuro si lograban convertirse en espacios para la reflexión, espacios de apoyo indispensables para que las nuevas generaciones estuvieran mejor preparadas para el futuro, a partir de la conciencia crítica de su pasado. Este museo que deseó Jacques Hainard implica la asunción de una ética museística que dista hoy mucho de ser la mayoritaria en el mundo de los museos, pero que está avalada por la nueva definición de museo aprobada por la Asamblea General Extraordinaria de ICOM en Praga, el 24 de agosto de 2022:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”

De la misma manera que la Nueva Museología fue propiciada por los movimientos sociales que habían impulsado la descolonización y la defensa de los derechos civiles durante la década de los 60, el resurgimiento que observamos hoy en día del «museo templo», es el resultado de la reacción neoliberal de los años 80. Esta reacción, apuntalada en un dominio casi absoluto de los medios de comunicación, también ha considerado los museos como un medio suficientemente importante para hacer de altavoz de los valores del capitalismo. Nada más significativo que los actuales rankings de visitantes como medio de evaluación del éxito de un museo, obviando todo el trabajo menos visible de conservación, divulgación e investigación que se realiza.

En el momento actual, 2024, tenemos dos paradigmas museológicos sobre la mesa. Uno asentado, el «museo templo», que deriva directamente de los grandes museos del siglo XIX, y uno emergente, el «museo foro». Este hecho es muy relevante pues, el desarrollo del «museo foro» no ha implicado la eliminación del «museo templo», sino que ambos modelos han convivido hasta hoy, y cada uno de ellos representa una tendencia ideológica mayoritaria en la sociedad actual.

Es fácil ver en esta dualidad las categorías del padre protector y del padre progresista de Lakoff. El «museo templo» es el tipo de museo que gustaría al

padre protector, pues es un museo que no plantea dudas para pensar, sino que ofrece certezas para creer, que defiende y celebra su visión del mundo más que la comparte y que impone su autoridad derivada de estar al servicio de la Academia, un museo que no hace concesiones al público y que los usuarios le interesan sólo como receptores de su discurso y como clientes comerciales. En contraposición a este museo, el «museo foro» es el que gustaría al padre progresista porque defiende un rol social igualitario entre los sexos, porque es un museo más orientado a despertar el espíritu crítico que a adoctrinar a sus usuarios, porque sus valores se orientan hacia la defensa del medio ambiente, porque es un museo más inclusivo, más participativo.

La nueva definición de museo impulsada por ICOM está más cerca de este “museo foro” que de aquel “museo templo” y marca un posicionamiento ideológico muy claro hacia los grandes desafíos a los que se enfrenta nuestra sociedad y nuestro planeta. Como ya propuso Jacques Hainard, esta definición apuesta por que los museos se ocupen del futuro de la humanidad desde una perspectiva democrática y sostenible ¿Cuáles son los desafíos éticos a los que se enfrentan actualmente los museos?

2. Los dilemas éticos de los museos en el siglo XXI

En principio, partimos de la idea que todos los museos necesitan acreditar un comportamiento ético basado en la definición de museo y en el Código Deontológico de ICOM. En términos estrictamente profesionales de conservación de las colecciones, el código ético no suele generar discusiones ni dudas. Las dudas éticas aparecen en el momento de analizar el comportamiento de las instituciones patrimoniales desde otros puntos de vista. Veamos cuáles.

La cuestión de la sostenibilidad genera un gran consenso, todos los museos se definen como sostenibles o como partidarios de la sostenibilidad. Pero ese consenso no ha evitado que tuviera que surgir un movimiento ciudadano que ponía en cuestión los “patrocinios tóxicos”. Grupos activistas como “BP or not BP” y “PAIN” (*Prescription Addiction Intervention Now*) han organizado eventos en museos en diferentes países para protestar contra la financiación tóxica, es decir, la financiación que proviene de fuentes “envenenadas”, sean tecnologías petroleras extractivas o drogas adictivas o



El *Museu del Suro de Catalunya*, en Palafrugell es un ejemplo de cómo los museos están interiorizando la necesidad de posicionarse en favor del ecologismo y el medio ambiente.

equipamiento utilizado en la vigilancia de fronteras. Otros grupos han criticado a los museos por asociarse con personas que consideran moralmente contaminadas por cómo ganaron dinero, sus posiciones políticas o su comportamiento.

Si es una misión de los museos fomentar la sostenibilidad, no basta con declararse sostenible, será necesario llevar ese principio a todos los estamentos y actuaciones de la institución.

Una vez asumida esa idea, será necesario llevar más allá la cuestión de la sostenibilidad y preguntarse si la sostenibilidad debe ser entendida desde una perspectiva amplia que incluya no solo la preservación del medio ambiente, sino también la justicia social y económica.

La cuestión de la igualdad de género en apariencia también genera mucho consenso y es un tema que ha ganado cada vez más atención en los últimos años. Uno de los desafíos en relación con la igualdad de género en los museos es que históricamente, las mujeres han estado subrepresentadas

tanto en el arte como en la historia. Esto se refleja en la falta de obras de arte creadas por mujeres y en la escasa presencia de mujeres en las exhibiciones y narrativas históricas. Para abordar esta desigualdad, los museos están adoptando cada vez más enfoques inclusivos y equitativos. Se están llevando a cabo esfuerzos para adquirir y exhibir más obras de arte creadas por mujeres y para destacar las contribuciones de las mujeres en las exposiciones históricas.

Además, los museos están trabajando para ampliar las voces y perspectivas representadas en sus exposiciones. Se están realizando esfuerzos para incluir a más artistas y creadoras de género no binario y transgénero, así como a artistas y creadoras de diferentes orígenes étnicos y culturales. Esto contribuye a crear una representación más equilibrada y diversa de la sociedad en los espacios museísticos. Es importante destacar que la igualdad de género en los museos no debe limitarse a aumentar la representación de mujeres en las colecciones y exposiciones, sino también a cuestionar y desafiar los estereotipos de género arraigados en la tradición y la historia del arte. La igualdad de género en los museos es fundamental para garantizar una representación inclusiva y equitativa de la sociedad en el arte y la historia.

La cuestión de la diversidad también parece generar un amplio consenso en el mundo de los museos y el patrimonio. Son muy pocos los museos que se declaren excluyentes, pero hay todavía muchas situaciones que demuestran que se está aún lejos de haber asumido esta idea de manera clara. Los movimientos “Decolonize This Place” o “Museums are not neutrals”, por ejemplo, han llevado a cabo numerosos actos de denuncia de discursos o tics racistas en muchos museos. El programa de eventos de este movimiento se ha centrado en seis líneas de investigación política: la lucha indígena, la liberación negra, la Palestina libre, los trabajadores asalariados globales, la gentrificación y el desmantelamiento del patriarcado. La eclosión pública de esta sensibilidad “descolonizadora” ha llevado a muchos lugares a cuestionarse la pertinencia o no de la presencia en el espacio público de estatuas que ensalzan a personajes históricos con un pasado esclavista o de racismo a sus espaldas, como es el caso de las estatuas de Colón en diversas ciudades de Estados Unidos o la escultura del traficante de esclavos Antonio López en Barcelona. Si bien la presencia de estas

esculturas en el espacio público plantea un debate ético, también lo plantea la pregunta de qué hacer con estas esculturas ¿destruirlas, retirarlas o resignificarlas?

A veces, la cuestión del respeto a la diversidad tiene un aspecto más sutil. El museo Moesgaard en Aarhus, Dinamarca, presenta una narración nada neutral de la evolución humana en su espacio “Escalera Evolutiva”. Esta escalera muestra claramente a los humanoides de piel oscura que comienzan con Lucy en Etiopía, cada vez más clara hasta el fondo, donde el homo sapiens de pleno derecho está representado por un hombre blanco de Koelbjerg de Dinamarca. El museo ha creado una narración espacial y temporal de la “Evolución” como un movimiento del negro al blanco, reforzando, posiblemente sin pretenderlo, un discurso racista. Por este motivo es tan importante hacer una militancia activa en todo lo referente a la cuestión del respeto a la diversidad cultural, porque es una nueva misión de los museos la de actuar como herramienta para la construcción de una sociedad más igualitaria y solidaria, que valore la diversidad cultural y fomente la educación crítica y transformadora.

La cuestión de la formación de las colecciones genera menos consenso que las tres cuestiones anteriores, porque al tratar este tema siempre aparece una palabra a la que ningún museo desea estar asociado, el expolio. El expolio que las potencias coloniales ejercieron sobre sus colonias llena las salas de los más prestigiosos museos del mundo y ninguno está dispuesto a reconocer que su colección no le pertenece legítimamente, aunque existan serias dudas sobre la legitimidad de la apropiación de muchas piezas, baste citar los mármoles del Partenón o el busto de Nefertiti como ejemplos paradigmáticos.

Es lícito y pertinente preguntarse que ¿Qué modelo de museo se acerca más al modelo ético de ICOM? ¿Uno que evita tratar la cuestión de la esclavitud o el racismo o uno que intenta integrar el relato de los pueblos originarios? ¿Un museo que apuesta por un relato de superación del conflicto o un museo que hace ostentación del colonialismo? La respuesta debemos buscarla en la definición de museo de ICOM, cuando dice *“Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”*.

La cuestión de la calidad museológica tampoco está exenta de visiones enfrentadas que pueden sintetizarse en esta pregunta ¿Qué modelo responde mejor a la ética de ICOM? ¿Un museo que apuesta por el rigor científico y la calidad de su interpretación o un museo que se deja llevar por la tentación del sensacionalismo y el recurso fácil? También podríamos formular esta pregunta poniendo el acento en el patrimonio ¿Qué modelo responde mejor a la ética de ICOMOS? ¿La puesta en valor de un sitio patrimonial que favorece el desarrollo local o un modelo de industria turística que favorece la especulación?

El sector del patrimonio en Europa Occidental vivió un periodo de crecimiento durante la primera década del siglo XXI, amparado por el gran crecimiento del sector de la construcción y la expansión de la obra pública. Las sucesivas crisis de 2008 y la pandemia del 2020 frenaron de golpe ese periodo de expansión. El resultado de ese periodo de crecimiento puede valorarse como desigual. Mientras que, por un lado, una serie de instituciones supieron forjar una estructura de gestión eficaz y se convirtieron en modelo de referencia para el sector, por otro lado, también hubo muchos proyectos de puesta en valor del patrimonio que fracasaron por una mala planificación o porque, simplemente, la recuperación del patrimonio cultural había sido una excusa más para alimentar la burbuja del ladrillo.

Las crisis de 2008 y 2020 sacaron a la luz de manera descarnada estas contradicciones y dibujaron un nuevo panorama propiciando un retorno a la sensatez. Pero lo que es necesario es reflexionar sobre cómo debe enfocarse esa sensatez, porque la austeridad puede ser una virtud, pero la precariedad siempre es un defecto. Uno de los aspectos donde ese debate austeridad vs precariedad se hizo más evidente fue el del empleo, especialmente el empleo juvenil ¿Qué modelos de puesta en valor del patrimonio son más eficaces para generar empleo? ¿Cómo gestionar los centros patrimoniales para generar empleo? ¿Cómo se debe financiar el empleo en el sector del patrimonio? ¿Es incompatible la creación de empleo con la gratuidad de acceso al patrimonio? La implantación de las nuevas tecnologías en los museos y centros patrimoniales está propiciando la aparición de nuevos perfiles profesionales y, algo también muy importante, cambios en la actitud de las instituciones respecto a sus públicos. Gracias a Internet, hoy en día el contacto entre un conservador o conservadora de un museo y su público ya no es algo

extraordinario, sino que en algunas instituciones se ha implantado ya como parte del ADN de la institución.

La cuestión de la gestión del patrimonio en el siglo XXI se plantea a partir de dilemas que nacen de las diferentes visiones existentes sobre la función de los museos y el patrimonio y, básicamente, se refieren a posicionamientos ideológicos distintos ¿todos los dilemas de los museos y sitios son de carácter ético? ¿podemos distinguir entre dilemas éticos y dilemas políticos?

Según el Anuario de Estadísticas Culturales³ el 73,8% de los museos en España son de titularidad pública y de éstos, la mayoría, un 49,3%, están adscritos a la Administración Local. En el día a día de la gestión de un museo aparecen continuamente dilemas éticos que deben ser respondidos acordes a la definición de la misión del museo y del código ético de ICOM, pero no todas las cuestiones tienen una respuesta clara ¿es ético cerrar un museo público para celebrar un evento privado? ¿es ético cobrar una entrada o no cobrarla en un museo público? ¿es ético que la audioguía sea un servicio de pago siendo servicio básico? ¿es ético crear un museo de la nada, sin el respaldo de la ciudadanía? ¿es ético fomentar la precarización laboral del personal del museo? ¿es ético potenciar un discurso museológico de corte académico de difícil comprensión para la mayoría de usuarios y usuarias?

Hay otra esfera de la gestión que también nos plantea dilemas éticos, la que está relacionada con lo más íntimo de un museo, su equipo humano. Los museos inevitablemente son un reflejo de la sociedad en la que nacen, crecen y viven ¿Quién compone el equipo de gestión y dirección del museo? ¿Sigue siendo un patriarcado? En España sólo hay un 40% de mujeres en los consejos de administración de las principales compañías del IBEX⁴, mientras que el 56%⁵ de los puestos de dirección de los Museos Estatales están ocupados por mujeres. Esta cifra parecería indicar una tendencia a una mayor presencia de mujeres en los cargos directivos de los museos, pero sigue

3. <https://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/aec.html>

4. https://elpais.com/sociedad/dia-de-la-mujer/2024-03-06/las-mujeres-ocupan-el-345-de-los-puestos-de-los-consejos-de-administracion-en-las-cotizadas.html?event_log=regonetap

5. <https://www.articulo14.es/cultura/museos-arte-tambien-mujeres-20240414.html>



El Gran Museo Egipcio en Giza espera el momento de su apertura.

siendo pequeña si tenemos en cuenta que el 71% de las personas que en España trabajan en museos son mujeres.

3. A modo de conclusión

Nuestro mundo vive en el marco mental de la sociedad de consumo capitalista, una sociedad que tiene como máxima aspiración el enriquecimiento, y esta mentalidad impregna todos los estamentos de la sociedad y todos los países, incluso los que se consideran a sí mismos comunistas.

Este planteamiento choca con la ética del ICOM. Si realmente nuestros valores están enmarcados en la lógica del máximo beneficio, difícilmente el patrimonio y los museos gozarán hoy en día de una buena época porque, exceptuando a la gran industria turística, el patrimonio mayormente debe ser costeado por la administración pública y eso lo debilita, o bien por escasez de recursos o bien por dependencia política o comercial.

A pesar de todo esto, el mundo de los museos y del patrimonio está en expansión: se abren nuevos museos, se habilitan nuevos monumentos para su visita, se crean nuevas ofertas de turismo cultural.

Quizá el mundo del patrimonio y los museos, con su ética a favor del desarrollo sostenible, la inclusión y el respeto a las comunidades, sea una isla de esperanza en el mar revuelto del mundo actual, tal y como se expresa ICOM en su nueva definición de museo. Me gustaría pensar que esta

definición no es hija de la ingenuidad de los museólogos y museólogas que participamos en su redacción, sino que es una premonición de un futuro en el que la ética democrática tome el mando del código de valores de la sociedad, para hacer crecer los movimientos sociales que luchan por la defensa de los derechos civiles, de la desigualdad económica y de la salud del planeta. Quiero pensar que ya ha nacido la generación que mirará los museos de una manera nueva.

Bibliografía

- CAMERON, Duncan F. “The Museum: A Temple or the Forum?” en *Journal of World History*, 1972 núm. 14, p. 11-24 «Museus, Society, Knowledge».
- HAINARD, Jacques. “Le musée, cette obsession...”, en *Terrain*, 1985, n° 4, pp. 106-110.
- ICOM. *Código de Deontología del ICOM para los Museos*. 2004, Revisado por la 21ª Asamblea General en Seúl (República de Corea) el 8 de octubre de 2004.
- ICOMOS. *Ethical Principles of ICOMOS*. 2020, (Revisión, Noviembre 2002, Madrid).
- MAIRESSE, François. “Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico” en *Revista museos.es*, 2014, n° 9-10, (2013-2014), pp.25 - 39.
- MAIRESSE, François. “Le tournant néolibéral du musée”. *NECTART*, 2022/1 (N° 14), pp. 54 - 70.
- MIRÓ, Manel. “El relat de l’espoli arqueològic als museus (The narrative of archaeological plunder exhibited in museums)”. *Revista d’Arqueologia de Ponent*, 2020, p. 375-383, <https://doi.org/10.21001/rap.2020.30.20>.
- SAURET GUERRERO, Teresa y RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. “Ética y museología: Sobre la museología como postura ética y como práctica”. *Revista museos.es*, 2014, n° 9-10 (2013-2014), pp. 86 - 97.

Museos y feminismo: procesos colectivos de reconstrucción de un imaginario activo

Ester Alba Pagán

Universitat de València
esther.alba@uv.es

Es profesora titular de Historia del Arte de la Universitat de València. Su actividad investigadora se centra en el estudio y análisis de la museología y la museografía y la crítica del arte, con especial atención al arte contemporáneo y al patrimonio cultural vinculado al intercambio y difusión de ideas y conocimiento, desde la perspectiva de los estudios visuales y la perspectiva de género. Y, como docente, imparte clase en el Grado en Historia del Arte, en el Máster en Historia del Arte y Cultura visual, y en el Máster en Patrimonio Cultural. Además, es profesora y co-directora del Máster en Análisis y Diagnóstico de obras de arte y en el Máster PERMEA (Programa Experimental de mediación y educación a través del arte).



Resumen

Este texto reflexiona sobre la nueva definición de museo que incorpora aspectos relevantes desde el ámbito de la museología crítica y la nueva museología, como el papel concedido a las comunidades, a las metodologías participativas, la accesibilidad, la inclusión, la ética museal o la sostenibilidad. Desde un enfoque del derecho a la cultura, queda algo desdibujada una afirmación más presente que recoja las diversas perspectivas relacionadas con la incorporación del enfoque feminista en el ámbito museístico y la gestión del patrimonio cultural. Por ello, se aborda cómo este enfoque ha sido sustancial en el proceso crítico de reflexión sobre la institución museal, al revisar y cuestionar el canon histórico y artístico desde una óptica de género, así como la necesidad de redefinir los procesos de adquisición, exhibición y narración en los museos para reflejar la diversidad cultural y de género. Así como, la relevancia al promover enfoques expositivos feministas que plantean evitar narrativas lineales y jerárquicas, y organizar las exposiciones en torno a temáticas o conceptos que permitan nuevas interpretaciones y diálogos entre los objetos culturales, al tiempo que abordar el papel de las mujeres como creadoras. Además, se señala la importancia de garantizar la participación y los derechos de las mujeres en la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural e inmaterial, así como en la concepción y desarrollo de políticas museísticas no solo inclusivas, sino equitativas.

Palabras clave

Museo; crítica feminista; patrimonio cultural; perspectiva de género; derecho cultural.

Abstract

This text reflects on the new definition of museums that incorporates relevant aspects from the fields of critical museology and new museology, such as the role given to communities, participatory methodologies, accessibility, inclusion, museum ethics, and sustainability. However, it acknowledges that there is a somewhat blurred assertion regarding the diverse perspectives related to the incorporation of a feminist approach in the museum field and cultural heritage management. Therefore, it addresses how this approach has been significant in the critical reflection process on the museum institution by revising and questioning the historical and artistic canon from a gender perspective. It also discusses the need to redefine acquisition, exhibition, and narration processes in museums to reflect cultural and gender diversity. Additionally, it emphasizes the importance of promoting feminist exhibition approaches that avoid linear and hierarchical narratives, organizing exhibitions around themes or concepts that allow for new interpretations and dialogues between cultural objects. Furthermore, it highlights the role of women as creators and stresses the importance of ensuring women's participation and rights in the conservation and safeguarding of cultural and intangible heritage, as well as in the conception and development of museum policies that are not only inclusive but also equitable.

Keywords

Museum; feminist critique; cultural heritage; gender perspective; cultural rights.

1. La nueva definición de museo del ICOM: la inclusión y la perspectiva de género

El 24 de agosto, durante la 26ª Conferencia General del ICOM en Praga, se llevó a cabo la Asamblea General Extraordinaria del ICOM, donde se aprobó una nueva definición de museo. Esta decisión marcó el final de un proceso participativo de 18 meses en el que cientos de profesionales de museos de 126 Comités Nacionales de todo el mundo participaron activamente. Aunque el consenso no fue unánime, el texto finalmente declaraba una nueva manera de definir las instituciones museísticas:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”¹

La nueva definición refleja los cambios significativos en el papel de los museos, reconociendo la importancia de la inclusión, la participación comunitaria, la ética museal, y la sostenibilidad. Se trata por tanto de un gran avance que pone el acento en la importancia de las comunidades en la participación activa de la gestión cultural de los museos y reconoce el derecho a la cultura de las personas que forman parte de las sociedades en las que se integra un patrimonio cultural determinado o de un territorio sobre el que actúan las instituciones culturales. De esta manera, la nueva definición se alineaba con el marco defendido por la UNESCO al entender que los museos deben promover activamente la participación de las comunidades en la preservación, gestión y disfrute del patrimonio cultural, reconociendo que estas comunidades son las principales custodias y beneficiarias de su herencia cultural.

La participación comunitaria en el patrimonio cultural implica involucrar a las comunidades locales en la toma de decisiones sobre la conservación,

1. <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>

promoción y uso sostenible de los recursos culturales que les conciernen.² Esto puede incluir la consulta y colaboración con las comunidades en la planificación de proyectos de conservación, la revitalización de prácticas culturales tradicionales, la gestión de sitios del patrimonio, y la promoción del turismo cultural responsable que beneficie a las comunidades locales.³ Así, la UNESCO reconoce que la participación de las comunidades en el patrimonio cultural no solo fortalece el sentido de identidad y pertenencia de las comunidades, sino que también contribuye al desarrollo sostenible al promover la equidad, la inclusión social y económica, y el respeto por la diversidad cultural, pero también el fomento de las industrias creativas o el intercambio del conocimiento a través de la co-creación.⁴ Por lo tanto, el ICOM alienta a los Estados miembros, a las organizaciones y a la sociedad civil a trabajar juntos para fomentar la participación activa de las comunidades en la salvaguardia y gestión del patrimonio cultural. En esta nueva definición se percibe la inclusión de aspectos que han sido defendidos desde hace décadas por la Nueva Museología y por la Museología crítica.

La nueva museología surgió en las décadas de 1960 y 1970 como respuesta a las críticas hacia el modelo tradicional de museo, que se percibía como elitista, autoritario y centrado en objetos, bajo los principios de Henri Rivière y, a partir de 1980, de André Desvallées.⁵ La nueva museología propone un cambio radical en la función y el propósito de los museos, buscando transformarlos en instituciones más inclusivas, participativas y socialmente relevantes.⁶ Y, efectivamente marcó un cambio significativo en la forma en que se concebían los museos y su relación con la comunidad. Este enfoque, que se consolidó a partir de 1980, se caracterizó por su énfasis en la eliminación de las barreras físicas y conceptuales entre el museo y la comunidad. En lugar de concebir el museo como un mero contenedor de objetos, se lo veía como un espacio dinámico y abierto que trascendía sus paredes físicas y se extendía hacia la comunidad circundante. Este cambio paradigmático impulsó a los museos a trabajar en estrecha colaboración

2. ALBA, Montesinos, 2021.

3. ARRIETA, 2008.

4. CUENCA-AMIGO, ZABALA-INCHAURRAGA, 2018, 122-135.

5. BRULON, 2015, 57-72.

6. NAVAJAS, 2012, 55-75.

con las comunidades locales, reconociendo y valorando su patrimonio cultural, conocimientos y prácticas.⁷ Se buscaba establecer una relación más orgánica y simbiótica entre el museo y la comunidad, donde las necesidades, intereses y aportes de esta última eran tenidos en cuenta en la planificación y desarrollo de programas, exhibiciones y actividades.

Por ello, centran su atención en la importancia de la participación comunitaria. Es decir, los museos deben involucrar activamente a las comunidades locales en la planificación, diseño y gestión de sus actividades y programas.⁸ Esto implica reconocer y valorar el conocimiento y las perspectivas de las comunidades en la interpretación y presentación del patrimonio cultural. Así como deben orientarse hacia las necesidades e intereses de sus visitantes, adoptando un enfoque más interactivo, experiencial y accesible. Esto puede implicar la implementación de programas educativos, actividades de participación y exposiciones que sean relevantes y significativas para una amplia gama de públicos. Pero especialmente, lo importante es que su misión debe centrarse en las personas que conforman la sociedad en la que el museo se halla inscrito, por lo que deben asumir un papel activo en la promoción del diálogo intercultural, la justicia social y la equidad, pero también en el ecofeminismo.⁹ Esto puede implicar abordar temas controversiales, trabajar en colaboración con grupos marginados o desfavorecidos, y abogar por el cambio social a través de la educación y la concienciación. En resumen, la “Nueva Museología”, con André Desvallées como uno de sus impulsores clave, representó un cambio radical en la forma en que se concibe y se practica la museología, promoviendo una mayor apertura, participación y colaboración entre los museos y las comunidades a las que sirven.¹⁰

Quizá sea este enfoque holístico el que más se percibe en la nueva definición de museo del ICOM, que no solo afecta a la institución museo, sino que entiende el patrimonio cultural de manera integral, reconociendo su diversidad y complejidad. Esto implica no solo centrarse en objetos materiales, sino también en prácticas culturales, historias orales, tradiciones vivas

7. DE VARINE-BOHAN, 2007, 19-29.

8. BORGHI, 2017, 251-275.

9. LUCAS, ARROYO, TRABAJO, 2022.

10. DESVALLÉES, Mairesse, 2005, 131-155.

y temas contemporáneos relevantes, de una perspectiva crítica, que asume que los bienes culturales como testimonios del pasado tienen, a través del conocimiento que se genera con su estudio y difusión, una importante conexión con el pensamiento y las ideas vivas de la sociedad, contribuir al cambio social y confrontar los retos a los que la humanidad se enfrenta.

Por su parte, la museología crítica representa un enfoque comprometido con la reflexión, la acción y el cambio en los museos, con el objetivo de hacer que estas instituciones sean más inclusivas, justas y relevantes para todas las personas y comunidades.¹¹ Esta corriente de pensamiento surge como una respuesta a las limitaciones percibidas en la práctica convencional de la museología y se centra en cuestionar las estructuras de poder, los sistemas de valores y las narrativas hegemónicas presentes en los museos, con el objetivo de promover la reflexión crítica, la justicia social y la equidad.¹²

De esta manera, la museología crítica analiza y examina las relaciones de poder que subyacen en la creación y presentación de las exhibiciones y programas de los museos. Esto implica cuestionar cómo se seleccionan, interpretan y representan los objetos y narrativas, y quién tiene el poder de tomar esas decisiones. Desde esa perspectiva, aboga por una representación inclusiva y diversa en los museos, reconociendo y valorando las múltiples voces, perspectivas y experiencias de las comunidades marginadas, minoritarias o excluidas, por lo que promueve la participación activa de las comunidades en la toma de decisiones y en la creación de contenido en los museos. Se enfoca en facilitar el diálogo intercultural y el intercambio de conocimientos entre los museos y las comunidades a las que sirven. Este es quizá uno de los puntos clave, los planteamientos decoloniales aplicados al museo como institución, pues la museología crítica aparece intelectualmente comprometida con desafiar y dismantelar las estructuras coloniales presentes en los museos, incluida la repatriación de objetos culturales, la revisión de las narrativas históricas y el reconocimiento del legado colonial en la formación de las colecciones y prácticas museísticas.¹³

11. LORENTE, 2006, 24-33.

12. FRASER, 2017, 145-1025.

13. LORENTE, 2015, 111-120.

La museología crítica busca, por tanto, no solo reflexionar sobre las injusticias presentes en los museos, sino también contribuir a la transformación social y la construcción de un mundo más justo y equitativo.¹⁴ Esto puede implicar la promoción de la conciencia crítica, el activismo cultural y la defensa de los derechos humanos a través de las prácticas museísticas. Por ello, representa un enfoque comprometido con la reflexión, la acción y el cambio en los museos, con el objetivo de hacer que estas instituciones sean más inclusivas, justas y relevantes para todas las personas y comunidades.

En ese sentido uno de los conceptos que se integran en la nueva definición, junto al de sostenibilidad, es el de la inclusión. Este concepto sustituye, por un lado, de manera acertada al de integración cultural, por los riesgos que este puede tener en los procesos de asimilación cultural. Bajo este concepto el ICOM pretende englobar las ideas de la multiculturalidad o la perspectiva de género defendida desde los posicionamientos feministas, queer o interseccionales, además del resto de cuestiones que se abordan desde la inclusión. Pero, en los museos la inclusión de las mujeres sigue siendo un tema pendiente y esa es una de las principales reivindicaciones de la crítica museal feminista que debería haber sido abordada de manera más clara y de manera independiente.¹⁵

La inclusión cultural se refiere a un enfoque que busca garantizar que todas las personas, independientemente de su origen cultural, género, edad, capacidad, orientación sexual u otras características, tengan igualdad de acceso y participación en la vida cultural de la sociedad. Así como promueve la diversidad y el respeto por las distintas identidades culturales, fomentando la participación activa y la representación equitativa en todas las formas de expresión cultural. Implica reconocer y valorar las diversas perspectivas y prácticas culturales, así como eliminar barreras que puedan excluir a ciertos grupos o individuos de la participación cultural plena. Mientras que la integración cultural se refiere a un proceso mediante el cual las personas de diferentes orígenes culturales se incorporan a la sociedad dominante, adoptando las normas, valores y prácticas culturales predominantes. La integración cultural tiende a enfocarse en la asimilación de los individuos o grupos

14. PADRÓ, 2003, 51-70.

15. TORREGROSA, 2019, 184-197 y MAYAYO, 2013, 25-37.

minoritarios dentro de la cultura mayoritaria, a menudo enfatizando la homogeneización y la adaptación a las normas establecidas. Aunque la integración puede facilitar la convivencia pacífica y la cohesión social, también puede llevar a la pérdida de la diversidad cultural y a la marginalización de las identidades culturales no dominantes.

Así, mientras que la inclusión cultural busca reconocer, respetar y celebrar la diversidad cultural, promoviendo la participación equitativa y el acceso igualitario a la vida cultural, la integración cultural tiende a enfocarse en la incorporación de los individuos o grupos minoritarios a la cultura dominante, a menudo a expensas de sus propias identidades culturales.

Ciertamente la inclusión cultural en la nueva definición como una de las misiones significativas de las entidades museales supone un importante logro, así como la inserción de un enfoque crítico que pretende reunir en un único vocablo una pluralidad de enfoques y posicionamientos que incluyen los aspectos multiculturales y los enfoques diversos de nuestras sociedades actuales. No obstante, desde los posicionamientos feministas es quizá una victoria que se ha quedado corta, pues la inclusión de aspectos como la igualdad de oportunidades, el derecho a la cultura, o la justicia social quedan integrados en una definición global que no plasma con totalidad la complejidad que abarca. En ese sentido, las luchas feministas por incorporar la perspectiva de género a las narrativas museales o la perspectiva de género aplicada a la propia institución, desde la defensa de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, queda oscurecida y no claramente visibilizada en la nueva definición, acogida en el concepto más amplio de inclusión.¹⁶

La perspectiva de género en los museos se centra específicamente en la consideración de las diferencias de género en la representación y prácticas culturales dentro de los museos. Esto implica analizar cómo se presentan y se interpretan las identidades de género en las colecciones, exhibiciones y narrativas del museo, así como abordar las desigualdades de género en el acceso a oportunidades de participación y liderazgo en el campo cultural. La perspectiva de género en los museos también incluye la revisión crítica de las narrativas históricas dominantes para revelar y corregir los sesgos de género y promover una representación más inclusiva y precisa de la

16. RAMÍREZ, 2024, 88-105.

diversidad de experiencias y contribuciones de las personas de todos los géneros. Aunque sea algo más complejo, podemos concluir que mientras que la inclusión cultural se enfoca en la diversidad en general y la participación equitativa en la cultura, la perspectiva de género en los museos se centra específicamente en comprender y abordar las desigualdades de género en la representación cultural y la participación en el ámbito museístico. Y, ambos enfoques son importantes para promover la equidad y la diversidad en los museos y en la sociedad en general.

En el ámbito de las artes, inclusión de obras de artistas mujeres es crucial no solo para corregir la invisibilización histórica de su trabajo, sino también para desafiar y transformar los modelos dominantes de narrativa histórica. Al incluir las obras de artistas mujeres, se cuestiona el relato simplificado y sesgado que ha predominado en la historia del arte, que suele ser autorreferencial, teleológico-desarrollista (centrado en un progreso lineal), etnocéntrico y patriarcal. Al reconocer y valorar la diversidad de voces y perspectivas, se enriquece y complejiza nuestra comprensión del arte y de la historia en general. Es un paso crucial hacia una representación más inclusiva y precisa del legado cultural de la humanidad.¹⁷

Sin embargo, es necesario precisar que, en los últimos 30 años, el ICOM ha asumido el compromiso de destacar la igualdad de género como un elemento fundamental de la diversidad en los museos. Tras la creación de un Marco de Políticas de Diversidad Cultural en 1998, el ICOM presentó la Carta de Diversidad Cultural en su 25ª Asamblea General en Shanghái, China, en 2010. El propósito de esta carta fue establecer pautas y enfoques inclusivos sobre cómo los museos deben abordar tanto la diversidad cultural como la biodiversidad. Además de reconocer todas las formas de diversidad cultural y biológica a nivel local, regional e internacional, la Carta insta a los museos a reflejar esta diversidad en todas sus políticas y programas en todo el mundo. Tres años después de su lanzamiento, en 2013, la Asamblea General del ICOM aprobó la Resolución sobre Museos, Integración de la Perspectiva

17. «La inclusión de obras de artistas mujeres no solo tiene que ver con la premisa de incorporar a un colectivo invisibilizado, sino que su importancia, sobre todo, radica en la transformación de los modelos de hacer historia y su impugnación a la construcción de un relato simplificado, autorreferencial, teleológico-desarrollista, etnocéntrico y patriarcal». Pol, Rosón 2020, 75-98.

de Género e Inclusión. Esta resolución subraya la importancia de integrar el tema de la igualdad de género en el núcleo de las políticas de diversidad e inclusión en los museos y destaca que incorporar la perspectiva de género y otras dimensiones culturales de la diversidad, como la raza, etnia, clase, fe, edad, capacidad física, situación económica, regionalismo y orientación sexual, es fundamental para promover el principio de inclusión en los museos. Esta es, finalmente, la idea que se recoge en la nueva definición, al consensuar la necesidad de recoger en el concepto de inclusión toda una serie de enfoques diversos que trabajan por la igualdad de oportunidades y la justicia social.¹⁸

Basándose en estos principios, el ICOM establece una serie de recomendaciones: la necesidad de que los museos analicen las narrativas expresadas desde una perspectiva de igualdad de género, que, con el fin de establecer una política de igualdad de género, los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de igualdad de género y, al mismo tiempo, las ideas se materialicen, y que los museos empleen el análisis interseccional (raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, etc.) para hacer viable el concepto de inclusión en los museos.¹⁹ Y, desde 2017, el ICOM promueve el papel de las mujeres en los museos durante el Día Internacional de la Mujer a través del hashtag #MujeresEnLosMuseos.

El ICOM establece que es recomendable que los museos analicen las narrativas expresadas en sus exhibiciones, programas y actividades desde una perspectiva de igualdad de género. Esto implica examinar cómo se representan y se narran las experiencias, contribuciones y roles de género en el contexto histórico y contemporáneo, con el objetivo de identificar y abordar posibles sesgos de género y promover una representación equitativa y diversa. Además, recomienda que los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de género para establecer una política sólida de igualdad de género. Esto implica fomentar la participación activa y la colaboración de diversas voces y perspectivas en el desarrollo y la implementación de políticas y prácticas que promuevan la igualdad de género. Además, es importante que estas ideas se traduzcan en

18. NAVARRO, 2011, 49-59.

19. <https://icom.museum/es/news/perspectivas-de-genero-la-mision-del-icom-en-las-ultimas-tres-decadas/>

acciones tangibles y medidas concretas para garantizar la equidad de género en todas las áreas de operación de los museos. Y, no menos importante, que los museos empleen el análisis interseccional, que considera múltiples dimensiones de la identidad, como raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, entre otros, para hacer efectivo el concepto de inclusión en sus prácticas y programas. Esto implica reconocer y abordar las intersecciones de opresión y discriminación que pueden experimentar las personas debido a la combinación de diferentes aspectos de su identidad, y trabajar hacia la creación de entornos y experiencias inclusivas que respeten y valoren la diversidad de las personas que interactúan con las instituciones museales.

Junto a la participación, el papel de las comunidades, la inclusión, la diversidad y la autoridad compartida que se deduce de la inclusión, junto a los aspectos educativos del museo, del intercambio de conocimientos, se concede una importancia sustancial a la ética museal y a la sostenibilidad, así como a la accesibilidad física e intelectual a los museos y a sus colecciones.²⁰ Los códigos deontológicos han sido, desde el propio nacimiento de los museos, una de las cuestiones más candentes en la propia reflexión institucional, y hunden sus raíces en el siglo XIX. Desde que, en 1970 se publicase *L'éthique des acquisitions/Ethics of Acquisition*, los códigos deontológicos del ICOM se han ido sucediendo hasta el marco actual.²¹ La ética museal plantea una profunda reflexión sobre la actividad museística: sobre la (re) declaración de misiones (mission statement) o de las políticas de adquisición, que hay que revisar periódicamente; sobre retorno a los valores de participación y comunidad, y sobre valores como la participación, la cooperación, la desjerarquización, los saberes múltiples y la distribución del concepto de autoridad.²² Aunque la cuestión de la ética en los museos es mucho más compleja y supondrá transformaciones potenciales de las principales

20. BAILÃO, 2024.

21. ICOM, 2004 y 2017.

22. El Código de Deontología del ICOM para los Museos aborda diversos aspectos relacionados con el ámbito museístico, tales como los procedimientos de adquisición, el cumplimiento de la legislación, la gestión de recursos, la seguridad, las devoluciones y las restituciones. El Código también defiende principios sólidos al desempeñar un importante papel en la lucha contra el tráfico ilícito, por ejemplo, en lo pertinente a la diligencia debida y a la procedencia. En: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/codigo-de-deontologia/>

funciones de los museos (conservación, investigación y comunicación) en los próximos años²³. Tras la 25ª Conferencia General del ICOM, celebrada en Kioto en 2019, el ICOM decidió que el Código debía ser examinado y revisado (141ª sesión de la Junta Directiva).²⁴ Como resultado algunos de los documentos más importantes son las *Directrices del Consejo Internacional de Museos para la baja de colecciones* (ETHCOM, 2019); *Normas de catalogación Del Consejo Internacional de Museos* (ETHCOM, 2020), y *Normas sobre recaudación de fondos Del Consejo Internacional de Museos* (ETHCOM, 2020).

Otro aspecto importante incluido en la nueva definición del ICOM es el de la sostenibilidad, un concepto que parece hacer alusión a los aspectos asociados a uno de los grandes retos y desafíos de la humanidad, el cambio climático y la concienciación ecológica. No obstante, debemos entender la sostenibilidad como un término alusivo a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Como sabemos estos objetivos son una serie de metas globales establecidas por las Naciones Unidas para abordar los desafíos sociales, económicos y medioambientales más urgentes del mundo.²⁵ Estos objetivos, compuestos por 17 metas y 169 indicadores, se acordaron en la Cumbre de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible en septiembre de 2015, y tienen como objetivo principal alcanzar un futuro más sostenible para todos para el año 2030: Fin de la pobreza: Poner fin a la pobreza en todas sus formas en todo el mundo; Hambre cero: Poner fin al hambre, lograr la seguridad alimentaria y una mejor nutrición, y promover la agricultura sostenible; Salud y bienestar: Garantizar una vida saludable y promover el bienestar para todos en todas las edades; Educación de calidad: Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad, y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos; Igualdad de género: Lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y niñas; Agua limpia y saneamiento: Garantizar la disponibilidad y la gestión sostenible

23. MAIRESSE, 2013, 25-39.

24. Si el resultado del examen indicara la necesidad de una revisión, se procederá a una votación sobre un Código revisado durante la 26ª Conferencia General del ICOM en Praga. El proceso, que incluirá consultas con los miembros del ICOM, será coordinado por el Comité Permanente para la Deontología del ICOM (ETHCOM). En: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/codigo-de-deontologia/>

25. CARBONELL, Viñarás, 2021, 79-108.

del agua y el saneamiento para todos; Energía asequible y no contaminante: Garantizar el acceso a una energía asequible, segura, sostenible y moderna para todos; Trabajo decente y crecimiento económico: Promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo, y el trabajo decente para todos; Industria, innovación e infraestructura: Construir infraestructuras resilientes, promover la industrialización inclusiva y sostenible, y fomentar la innovación; Reducción de las desigualdades: Reducir la desigualdad dentro y entre los países; Ciudades y comunidades sostenibles: Hacer que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles; Producción y consumo responsables: Garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles; Acción por el clima: Tomar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos; Vida submarina: Conservar y utilizar de manera sostenible los océanos, los mares y los recursos marinos para el desarrollo sostenible; Vida de ecosistemas terrestres: Proteger, restablecer y promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar de manera sostenible los bosques, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y detener la pérdida de biodiversidad; Paz, justicia e instituciones sólidas: Promover sociedades pacíficas e inclusivas para el desarrollo sostenible, facilitar el acceso a la justicia para todos y construir instituciones eficaces, responsables e inclusivas en todos los niveles, y Alianzas para lograr los objetivos: Fortalecer los medios de implementación y revitalizar la Alianza Mundial para el Desarrollo Sostenible.

En este caso vemos como la sostenibilidad incluye en los ODS²⁶, la igualdad de género como uno de sus objetivos esenciales, con el foco puesto en las mujeres y las niñas, y centra otras cuestiones asociadas al concepto de inclusión bajo enfoques que tienen más que ver con la lucha para erradicar las desigualdades sociales y el fomento de la salud y el bienestar social y económico. Aunque, si bien es cierto, que estos 17 objetivos principales se subdividen en objetivos concretos, se echa en falta un enfoque cultural de

26. LÓPEZ, MAYOLAS, CARBÓ, 2023, 4 : « Parlem de l'ODS 5, el de la igualtat de gènere, que potser hem plantejat sempre d'una manera molt específica, de forma transversal. Però en els espais culturals s'haurien d'integrar les qüestions de gènere d'una manera molt més real i efectiva en tot el que estem fent dia a dia. És un tema complex d'abordar, però que hem de tractar ».

los objetivos principales que incluya el derecho a la cultura. Pero se reconoce la importancia de estos Objetivos de Desarrollo Sostenible al proporcionar un marco integral para abordar los desafíos globales y trabajar hacia un futuro más sostenible e inclusivo para todos.

A modo de conclusión, pensar en la transformación de los museos desde un posicionamiento feminista supone, no solo introducir aquello que estaba excluido, invisibilizado o reducido a una presencia anecdótica, sino que supone poner en práctica otras formas de pensar.²⁷ No se trata solo de procesos que estiman la inclusión de obras de mujeres en las colecciones o plantear actividades para ellas. Se trata de evidenciar la importancia transformadora del pensamiento feminista en el museo: “Sumar algunas obras, pero seguir empleando las mismas formas de pensamiento no resulta transformador, sino que sigue alimentando esa coetilla que se nos ha insertado en la cabeza y que persevera en la capacidad de fagocitación del sistema de cualquier intento de protesta o cambio. Se trataría, entonces, de un cambio desde otro lugar, en el que, como repite Donna Haraway, importa qué ideas usamos para pensar otras ideas.²⁸ Habría, por tanto, que repensar la idea de museo feminista a través de ideas-pensamientos-prácticas, que no fueran las provenientes de un saber patriarcal-colonizador-capitalista, conceptos que funcionan entre sí como un sistema de vasos comunicantes”.²⁹

En definitiva, se trata del derecho cultural de las mujeres a tener y a construir su propio espacio.

2. Los museos y el patrimonio cultural de las mujeres: el debate deontológico y la ética museal

Durante los últimos doscientos cincuenta años, el museo ha evolucionado como un importante bastión cultural, modelando nuestra percepción del mundo y contribuyendo a forjar nuestra memoria colectiva. Podemos afirmar que el museo, como institución, ha experimentado una transformación

27. LIPPARD, 1995, 288-295.

28. HARAWAY, 2013.

29. POL, Rosón, 2020, 78-79.

significativa. De ser una institución cuya misión era la salvaguarda, conservación y exhibición pública de colecciones, etc., se ha convertido en un referente de gestión cultural, en una institución con vocación de ser un espacio de encuentro, donde las colecciones ya no son solo un objetivo, sino un medio para la creación de relatos. En nombre de su vocación de servicio público, en la actualidad se le atribuye la misión de cumplir con importantes cometidos en el contexto de las políticas estructurantes del mundo contemporáneo.³⁰

Más que simples contenedores de objetos, los museos representan universos en miniatura donde los relatos desempeñan un papel crucial en la configuración de nuestras identidades culturales, de ver e imaginar el mundo. Los museos, como espacios culturales, forman parte del proceso de construcción y producción cultural, cuya práctica parte de una selección previa, de apropiación y uso de los bienes materiales y simbólicos. Este proceso de selección implica la definición de la transmisión de la idea de lo que es valioso y de cómo se identifica la sociedad. Desde la perspectiva de género aplicada a la museología, se hace hincapié en dos maneras concretas de hacer una revisión feminista del museo. Por un lado, se ha defendido que las instituciones ancladas en sociedades patriarcales ofrecen un relato androcéntrico de ese pequeño universo que explican a través de los bienes culturales que conservan y custodian; por otro, que es necesario restituir el papel de las mujeres en una historia, ya que, sin ellas, no está completa sino absolutamente sesgada desde una dimensión cultural. Un acercamiento a los discursos preestablecidos en los llamados museos tradicionales nos proporciona la imagen de una historia en la que el centro se ha puesto en el hombre. Estos discursos no tienen en cuenta una explicación de cuestiones explícitas como las omisiones –de la mujer en esferas como la creación artística, el poder político o el protagonismo social y cultural–, aspectos sobre la sexualidad –en los que la mujer es vista más como objeto artístico que como sujeto creador, en los que no faltan discursos sobre determinadas consideraciones sobre su naturaleza asociada a lo funesto o lo malvado–,

30. Actualmente, el museo se entiende como una institución que tiene dos pilares fundamentales: la colección y la sociedad. Todas las tareas del museo tienen como objetivo relacionar estos dos pilares entre sí con el fin de hacer comprensibles sus colecciones para la sociedad. Deloche, 2007.

relaciones de pareja, vida cotidiana, vestimenta, poder, conflictos, o la valoración social de hombres y mujeres.³¹

Los bienes culturales expuestos en el museo, así como los materiales y soportes didácticos que los acompañan, deben ser revisados para ofrecer una imagen igualitaria del papel de la mujer en las sociedades del pasado y en el transcurso histórico, que supere el discurso heteropatriarcal con el que la historia ha sido construida. Por otro lado, actualmente son muchos los museos que entienden la necesidad de incluir a la mujer en la construcción de las narrativas mediante un papel activo de participación en las representaciones de la vida cotidiana y de la historia, pero también el replanteamiento de los discursos canónicos en torno al género. El primero de los objetivos, que se enmarca dentro de las nuevas perspectivas de la museología crítica o nueva museología, pretende una revisión de los contenidos textuales y visuales proyectados, en los que, a menudo, encontramos un discurso usualmente androcéntrico, socialmente asumido y aceptado. El museo no es ajeno a la organización social y de género en la que se configuran las identidades y los roles de género dicotómicos, las relaciones sociales y de poder entre hombres y mujeres, las actividades y espacios asociados a ellos y ellas, los valores y representaciones propios para cada sexo de acuerdo con un orden predominante. Con frecuencia, estas cuestiones articulan un guion de género que permea todo el discurso sobre la historia, la identidad, la cultura..., o sobre la evolución de la vida humana presente en estos museos.³²

Ha sido, especialmente, la museología crítica, junto con las prácticas curatoriales feministas, uno de los motores de la renovación de la práctica museal y nos han obligado a ver el museo como un espacio para la reflexión, el debate, el fomento del pensamiento crítico, la visibilización de las subjetividades o los discursos exógenos. Por lo tanto, la responsabilidad de la museología reside no tanto en construir teorías, sino en articular el debate sobre la función del museo en su relación con la sociedad, promover un pensamiento crítico, así como proveer de herramientas intelectuales que permitan modular una idea de museo –su función y significación– de

31. SANTACANA, LONCH, 2010.

32. MACEIRA, 2008, 209.

acuerdo con las idiosincrasias y las necesidades de cada comunidad y territorio, así como del propio museo.³³

El modelo de la “industria cultural”, como lo describió la Escuela de Frankfurt, ha ejercido una influencia significativa en la forma en que se desarrollan y operan los museos en la actualidad. Este modelo enfatiza la producción y consumo masivo de cultura, a menudo en beneficio de intereses comerciales y de poder, lo que puede llevar a la homogeneización, la superficialidad y la explotación cultural. Es crucial reconocer cómo esta ideología permea todos los aspectos de la vida cultural, incluidos los museos. La intersección entre el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo sigue siendo una fuerza poderosa que moldea nuestras instituciones y prácticas culturales, incluidos los museos.³⁴ Esta intersección se manifiesta en la forma en que se seleccionan, interpretan y presentan las obras de arte y objetos culturales, así como en las estructuras de poder y jerarquías dentro de las instituciones museísticas. Por lo tanto, es fundamental que sigamos reflexionando y analizando críticamente cómo estas ideologías continúan influyendo en la cultura contemporánea, y cómo pueden ser desafiadas y transformadas. Esto implica cuestionar las narrativas dominantes, diversificar las voces y perspectivas representadas en los museos, y trabajar hacia prácticas más inclusivas, equitativas y éticas en el ámbito cultural.

Desde estos planteamientos, los estudios museológicos contemporáneos plantean la necesidad de abordar el estudio y la práctica museológica desde una perspectiva éticamente comprometida que incluya valores como la participación, la cooperación, la desjerarquización, los saberes múltiples y la distribución del concepto de autoridad. En cierto sentido, se asume que la museología, como agente discursivo generador de pensamiento, también es matriz de valores con los que se modela el museo y la práctica museística.³⁵ Este nuevo enfoque es fundamental si consideramos el papel del museo como agente de transformación social y como creador de valores, además de su función esencial como lugar para coleccionar, conservar y exhibir los bienes culturales.

33. SAURET, RODRÍGUEZ, 2013, 90.

34. POL, ROSÓN, 2020, 80.

35. SAURET, RODRÍGUEZ, 2013, 86.

Esta dimensión ética del museo es una clave primordial, ahora bien, debe ser entendida como un esfuerzo por “deselitizar” la institución y alejarla de los modelos de consumo capitalista, en lo que Suely Rolnik plantea como una forma de subjetividad “cafisheada” o “proxenitizada”, es decir, una subjetividad que se encuentra alienada y subordinada a las lógicas del capitalismo, donde el valor personal se define por la capacidad de consumir y exhibirse como parte de ciertas élites. Especialmente en los museos de arte, y más específicamente en los de arte contemporáneo, la participación en eventos culturales se ha convertido en actividades que distinguen a las élites financieras y culturales, marcando una diferencia entre estas y las élites tradicionales del capitalismo. Este modelo de consumo y turismo cultural no solo influye en las prácticas museísticas, sino que también moldea la forma en que nos acercamos y comprendemos el arte en general. Desde este posicionamiento crítico, Rolnik, subraya la necesidad de cuestionar y resistir estas dinámicas dentro del ámbito cultural, promoviendo formas de relación con el arte que no estén condicionadas por las lógicas del capitalismo y que fomenten una apreciación más auténtica y transformadora de la creatividad humana.³⁶

El cambio implica entender el museo como agente de transformación social, donde releer las colecciones desde la perspectiva de género resulta fundamental dentro de esta noción de responsabilidad social que debe impregnar todo el quehacer museal.³⁷ Esta inclusión desde la perspectiva de género implica incluir en el discurso a las mujeres, abordar otras cuestiones de género, trabajar desde la interseccionalidad abordando planteamientos multiculturales, decoloniales e interraciales para fomentar la apreciación de la diversidad cultural.

Esta ha sido una lucha que ha contado con un amplio recorrido. Durante los años 70, surgieron en el ámbito anglosajón las primeras medidas para la incorporación de la perspectiva de género en los museos a través de planes de equidad de género que buscaban la igualdad profesional y la detección de estereotipos y sesgos de género en la exposición, así como surgieron los primeros museos dedicados al papel de las mujeres en la historia.³⁸ Los

36. ROLNIK, 2019, 83.

37. www.relecturas.es

38. SULLIVAN, 1994.

años 80 se caracterizan por la aparición de publicaciones y la organización de exposiciones en las que se percibe una preocupación por el lugar que las mujeres ocupan en los museos como profesionales y el interés se centra en las reflexiones en torno a la visibilización de las mujeres en los museos y la falta de obras de mujeres artistas en sus colecciones, desde un enfoque crítico y reflexivo ante la ausencia del relato en torno a mujer como creadora.³⁹ Desde estos planteamientos, la investigación crítica de los museos incorporó la perspectiva de género a partir de los años 90 del siglo XX, gracias a la crítica feminista, de manera amplia y no de manera particular o excepcional. En concreto, los trabajos pioneros de Katy Deepwell se centraron, desde una perspectiva feminista, en las estrategias y prácticas curatoriales, que en los primeros años del siglo XXI experimentaron un notable auge en el ámbito de la academia y de la crítica museal.⁴⁰ Una de las perspectivas más interesantes es la aportada por Amelia Jones, quien defiende que los estudios feministas y los estudios de género no pueden centrarse únicamente en las mujeres, sino que deben ofrecer una reflexión crítica sobre los sistemas ideológicos que sustentan la dominación masculina, por lo que el comisariado feminista debe, fundamentalmente, cuestionar la prevalencia de esos mismos sistemas dentro del ámbito artístico y cultural, desde un planteamiento interseccional.

En ese sentido, las aportaciones de Griselda Pollock son sustanciales al apuntar que el feminismo va más allá de la simple tarea de agregar nombres a una lista de mujeres, obras de arte o conceptos al archivo existente, al museo o al libro de texto. Para ella, el feminismo plantea una cuestión más profunda: determinar si realmente podemos comprender el mundo en su totalidad, con toda su complejidad y diversidad. El museo, concebido en el siglo XVIII bajo la influencia de la Ilustración y marcado por un relato unilateral, anglocéntrico y eurocéntrico, comenzaba a abrirse a nuevas propuestas y enfoques desde la teoría y la práctica museística, alejándose del canon occidental y del discurso heteropatriarcal dominante. Pollock proponía, así, explorar las relaciones de poder a través del género y

39. KOSUT, 2016.

40. DEEPWELL, 2008, POLLOCK, 2007, KOKOHLI, 2008, HAYDEN, SJÖHOLM, 2010, JONES, 2010, DIMITRAKAKI, KIVIMAA, et al., 2012, DIMITRAKAKI, KIVIMAA, PERRY, 2013 o SJÖHOLM SKRUBBE, 2016.

analizar cómo estas relaciones influyen en la producción discursiva de las prácticas culturales.⁴¹

A partir de estas reflexiones, los museos comenzaron a cuestionar el canon como un conjunto de conocimientos y construcción de saberes, especialmente en relación con los grupos históricamente excluidos o subrepresentados, como las mujeres y las minorías étnicas y raciales. Pero no es sino hasta la primera década del siglo XXI cuando comienza a surgir una preocupación por la representación de las minorías sexuales, la masculinidad y la falta de visibilización de identidades transgénero o de terceros géneros.⁴²

En esta línea, Griselda Pollock⁴³ subrayaba el papel del feminismo en la transformación del carácter del arte y del discurso histórico, capaz de alterar el discurso del museo como depositario de la tradición, entendida como la selección intencionada de los aspectos más relevantes de nuestro pasado. Del mismo modo, Rosi Braidoti⁴⁴ cuestionaba la idea de una subjetividad única, ya que la aceptación de la pluralidad de propuestas museísticas, que, con un objetivo común, ofrecen formas diversas de incluir la mirada femenina, interracial y multicultural en los discursos, tiene un profundo impacto educativo y formativo, por lo tanto, en las identidades y mentalidades.

Si con las reivindicaciones del segundo feminismo se plasmaron teorías y fructificaron los primeros museos dedicados a la mujer, con la llegada del postfeminismo y la asunción de teorías postcoloniales y decoloniales que defendían el carácter interracial de la cultura y la narración de una historia no solo desde el prisma occidental y eurocéntrico. El relato museístico comenzó a dirigirse hacia la diversidad cultural y la multiculturalidad como rasgo definitorio de la humanidad.⁴⁵

Desde una perspectiva feminista aplicada a los museos de arte, Marian López F. Cao en su trabajo “Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación” (2011) establece cuatro líneas discursivas: la recuperación de la memoria de las mujeres y sus contribuciones a la historia; la revisión de las formas de representación de la mujer y lo femenino en el arte; la

41. POLLOCK, 1988.

42. CUESTA DAVIGNON, 2013 y 2020.

43. POLLOCK, 2007.

44. ROSI BRAIDOTI, 2004.

45. ALARIO, 2010.

reflexión sobre el género y los cuerpos como construcciones sociales y culturales; y la visibilización del pensamiento y la acción feministas en la historia y la historia del arte reciente. Aspectos centrados en el arte pero que se pueden hacer extensibles a la función educativa de los museos a través de las reinterpretaciones desde la perspectiva de género de sus colecciones. Desde este ámbito, es importante reflexionar sobre la ausencia en los museos de obras producidas por mujeres y la falta de un discurso que explique esta ausencia, lo que invisibiliza a la mitad de la población y dificulta que las mujeres tengan referentes culturales, al mismo tiempo que consagra una representación de la realidad desde una perspectiva exclusivamente masculina, lo que está relacionada con los procesos de conservación, selección y adquisición de los bienes culturales custodiados en los museos.

Así, la museología feminista y liberadora ha destacado la importancia de la mujer en el patrimonio cultural, ya sea inmaterial o material, manifestado a través de bienes tangibles o mediante la historia oral. Lejos de tener que justificarse, la creación de museos dedicados a las mujeres desempeña un papel activo en la reivindicación de la mujer en el ámbito cultural. Esta lucha ha sensibilizado a las personas para incluir a la mujer en los museos tradicionales y transformar el discurso museístico convencional, de manera que el conocimiento de las mujeres pueda modificar el canon impuesto como algo natural y que esta necesidad adquiera una dimensión colectiva. Para Janes y Sandell los museos deben actuar como depósitos de la diversidad humana tangible e intangible, ya que son capaces de expresar la diversidad cultural.⁴⁶ En este punto, es necesario analizar hasta qué punto el canon es una construcción impuesta por las sociedades heteropatriarcales, y como los museos son sostenedores del canon. Cuestionar el canon hegemónico supone también cuestionar la propia construcción del conocimiento y prestar atención a lo que hasta este momento se había invisibilizado a gran parte de la humanidad por razones de etnicidad, raza, clase, género y divisiones geo y biopolíticas.⁴⁷ Para ello, es necesario, como defiende la crítica feminista, rechazar el discurso lineal y único basado en una idea evolucionista de la historia y su clasificación periódica, para destacar otros

46. JANES Y SANDELL, 2019.

47. ALARIO, 2010, 21.

aspectos singulares o que cuestionen el discurso y planteen temas basados en conceptos y de carácter transversal e inclusivo, donde también se rompe con las oposiciones binarias y se debe tener en cuenta aspectos como el lenguaje no sexista. La propia UNESCO reconocía que la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Declaración sobre la Diversidad Cultural (e incluso la Convención de 2005) pecaban de utilizar un lenguaje neutro que debía corregirse para incluir y garantizar la participación y los derechos de las mujeres.

Otra de las cuestiones fundamentales en el ámbito de las exposiciones, su muestra y didáctica, es que un enfoque expositivo feminista debe evitar un discurso lineal cronológico o historicista, o basado en jerarquías estéticas, de estilo o tipologías artísticas, y debe fomentar una organización por temáticas o conceptos. En este enfoque, la historia cultural, la historia social o los relatos de vida, entre otros, organizan otras maneras de construir el pensamiento bajo nuevos criterios que, según Pollock, pueden generar encuentros y diálogos insospechados entre objetos y bienes culturales o nuevas narrativas.

No obstante, para algunas teóricas del feminismo crítico uno de los principales desafíos es encontrar un método para explorar las formas en que las culturas reivindicativas pueden operar dentro de las estructuras de los museos convencionales, al mismo tiempo que resisten a la institucionalización de sus logros y los protegen del reconocimiento institucional.⁴⁸ Tradicionalmente, el diálogo entre activistas, comisarios, conservadores, educadores y directores de museos ha sido limitado, pero una mirada más inclusiva debe ir más allá e incluir a la sociedad civil en el debate y en los propios procesos de gestión: asociaciones culturales, vecinales, ONGs, activistas, etc. Los museos deben ser universalmente accesibles y responder a las necesidades de toda la ciudadanía, especialmente de los grupos que enfrentan las mayores barreras de acceso o están en riesgo de exclusión social.

En estos planteamientos resultan sustanciales los textos de Ofelia Schutte «Cultural Alterity: Cross-Cultural Communication and Feminist Theory in North-South Contexts», quien presta atención a las diferencias de lengua, clase, etnia, sexualidad y género, y el de Gayatri Chakravorty Spivak

48. SJÖHOLM, 2016.

«Can the Subaltern Speak?», en torno a la subalternidad de las minorías. Como han defendido Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo o Lourdes Torres, desde una mirada decolonial, la comprensión de la existencia de feminismos diversos ofrece una mayor comprensión sobre la situación diversa de las mujeres en los países del “tercer mundo”, no solamente en América Latina, sino también en países de Asia, África y el Medio Oriente, o de las mujeres negras u otras etnias que viven en países occidentales, y que deben luchar contra el racismo, la pobreza y la invasión a la privacidad en todos los ámbitos de su vida. Así lo han defendido bell hooks o Pastora Filigrana, quienes establecen, respectivamente, la importancia del feminismo negro y gitano, segregadas por raza e inmersas en una voraz desigualdad económica, social y cultural, como ejemplo de respuesta interseccional al pensamiento dominante -racista, individualista y patriarcal-, que abre el horizonte de posibilidades para la identidad excluida redefinida.⁴⁹ El cambio implica comprender la función del museo al servicio de la sociedad y despatriarcalizar el patrimonio cultural, cuestionar el canon y no solo incluir lo que hasta el momento quedaba en los márgenes, como afirmaba Pollock.

Por otro lado, estas cuestiones han conducido a algunas teóricas al análisis de los desafíos relacionados con el proceso de musealización del feminismo y la transformación estructural del museo. Uno de esos desafíos, para las futuras investigadoras, será investigar los peligros de la institucionalización, la legitimación del feminismo y repensar las formas en que el feminismo y la perspectiva de género han sido incorporados a la institución. Las comisarias feministas necesitarán evitar que el feminismo se convierta en un espacio guetizado y contenido como una categoría separada en el museo. Además, en el futuro, será necesario investigar las prácticas del comisariado feminista dentro de la institución y la contribución de las artistas e investigadoras feministas a las estructuras institucionales cambiantes. Las futuras investigadoras deberán centrarse en investigar las alianzas estratégicas y la colaboración entre artistas feministas, el comisariado y la dirección de museos. Aunque las artistas, comisarias e investigadoras feministas necesitan recuperar su espacio en el museo, la relación entre artistas, curadores e instituciones no debe ser necesariamente opuesta. La solución

49. ALBA, VASILEVA, 2020.

radica en trabajar hacia posibilidades alternativas, una mayor cooperación, compromiso y diálogo, en lugar de trabajar en contra del museo.⁵⁰

Con esto, volvemos al principio. La cuestión de la inclusión en los museos debe ir más allá de las tareas de acercarse a los visitantes de una manera más inclusiva, se trata de una necesidad más compleja y poliédrica, que, en parte, ha dejado sin cierta visibilidad las luchas de la crítica feminista a los museos e, incluso, las miradas interseccionales que incluyen las demandas decoloniales o la inclusión de las teorías queer. Inclusión lo es todo, desde el trabajo con las personas en riesgo de exclusión social a las minorías socialmente excluidas, a las personas con diversidad funcional o cognitiva. Pero, la igualdad entre hombres y mujeres es una cuestión tan importante en nuestras sociedades que su inclusión en la definición debería haberse hecho constar de una manera más explícita. Especialmente se trata de una perspectiva transformadora de toda la realidad de la institución museal.

En muchas ocasiones, los museos como instituciones cargadas de significado y simbolismo, a menudo se presentan como espacios neutrales y objetivos, lo que puede enmascarar las ideologías y poderes subyacentes. Sin embargo, las prácticas artísticas pueden ser poderosas herramientas para desafiar y desactivar esta aparente neutralidad. La inclusión de obras de artistas que cuestionan y subvierten las normas establecidas en el arte y la sociedad en general es fundamental para transformar la dinámica de los museos. Además de la inclusión de estas desactivaciones y rupturas en las colecciones y exhibiciones, los museos también pueden adoptar prácticas más inclusivas y participativas en su funcionamiento interno. Esto puede implicar la revisión de políticas de adquisición y exposición, la diversificación de la representación en el personal del museo, y la creación de programas educativos que fomenten la reflexión crítica sobre cuestiones de género, entre otras iniciativas. Al incorporar estas poéticas feministas a las prácticas museísticas, los museos no solo se vuelven más inclusivos y representativos, sino que también se convierten en espacios de resistencia y transformación cultural, desafiando las estructuras de poder dominantes y promoviendo la equidad y la justicia en el ámbito del arte y la cultura.⁵¹

50. LÓPEZ, FERNÁNDEZ, BERNÁRDEZ, 2012.

51. POL, ROSÓN, 2020, 80.

Y, volvemos al principio, desde esa óptica ética y deontológica que debe primar en la misión y en las funciones del museo. La conformación de las colecciones en los museos es un proceso que no solo está ligado al pasado, sino que la política de adquisición es, en la mayoría de los casos, un elemento esencial en el funcionamiento de cualquier museo. La adquisición abarca el conjunto de medios por los cuales un museo toma posesión del patrimonio material e inmaterial de la humanidad: recolección, excavaciones arqueológicas, donaciones y legados, intercambio, compra, sin mencionar el robo o el saqueo (combatidos por el ICOM y la UNESCO: Recomendación de 1956 y Convención de 1970), en las que el colonialismo imperante instauró la expoliación desde las metrópolis dominantes sobre las culturas, y sus restos materiales culturales, dominadas. El museo debe seguir una política de adquisición, como subraya el ICOM, que habla también de política de colecciones, porque el museo selecciona, compra, colecta, recibe de manera consciente. Por ello, es importante hacer comprender el papel que juega el Código Deontológico del ICOM y la necesidad de convenir documentos de Buenas Prácticas en el ámbito de la política de adquisiciones, donaciones, etc., de los museos. La evolución reciente del museo, y especialmente la toma de conciencia de la existencia del patrimonio inmaterial, pone en valor el carácter holístico de las colecciones, haciendo aparecer nuevos desafíos. Colecciones inmateriales como costumbres, rituales o leyendas (en etnología), pero también espectáculos, gestos e instalaciones efímeras (en el arte contemporáneo) incitan a poner a punto nuevos dispositivos de adquisición, pero también plantean una reflexión sobre el papel de las mujeres como custodias de este patrimonio cultural y en su papel como creadoras de cultura.

Más allá de estos planteamientos, la praxis feminista en las instituciones museales supone, además, adoptar un enfoque crítico y reflexivo en todos los aspectos de su funcionamiento, desde la exhibición hasta la interpretación, con el objetivo de desafiar las estructuras de poder existentes y promover la igualdad y la diversidad en el ámbito del arte y la cultura; implica la reevaluación de la colección y la adquisición de obras, priorizando la representación equitativa de artistas mujeres y de géneros diversos, así como la promoción de prácticas curatoriales que desafíen las narrativas hegemónicas y den visibilidad a las experiencias y perspectivas marginadas, y alejarse de los modos de hacer que perpetúan la subjetividad dominante, cuestionando y desnaturalizando las normas y estructuras de poder

presentes en la sociedad. Esto implica no solo revisar las prácticas curatoriales y de exhibición, sino también considerar las experiencias perceptivas y sensoriales de quienes visitan el museo. Los dispositivos expositivos desempeñan, desde esta perspectiva, un papel crucial en la forma en que se presenta y se percibe el arte en un museo. Por lo tanto, es importante que estos dispositivos se diseñen de manera que promuevan una experiencia inclusiva y crítica para el público. Esto supone la incorporación de múltiples perspectivas y voces en la interpretación de las obras de arte, así como la creación de espacios que inviten a la reflexión y al diálogo sobre cuestiones de género, poder y diversidad.

3. A modo de epílogo: cuando el museo no es suficiente

Desde la crítica y la práctica artística feminista el espacio museal es susceptible de una reconceptualización profunda capaz de desafiar las estructuras establecidas que han perpetuado la desigualdad de género y han limitado la diversidad de expresiones y experiencias en el ámbito del arte. La importancia del espacio físico expositivo, como un lugar donde se crea y se intercambia, está íntimamente relacionada con la fenomenología del espacio, al entender cómo las relaciones sociales y de poder están intrínsecamente ligadas a la organización del espacio museal. Es necesario un cambio, una ruptura con los modos tradicionales de hacer arte, incorporando prácticas consideradas artesanales, efímeras y corporales, y ampliando el campo sensorial más allá de lo visual hacia lo táctil y lo háptico. La introducción de nuevos medios y soportes artísticos, como la performance, el vídeo, la fotografía o los fanzines, no solo amplía el repertorio de expresión artística, sino que también desafía el lenguaje dominante y patriarcal que ha sido históricamente privilegiado en el ámbito del arte. Así, la perspectiva feminista invita a repensar tanto el espacio físico como el conceptual del arte, promoviendo la igualdad y la diversidad mediante la exploración de nuevas prácticas y discursos artísticos, pero sobre todo permite contar, documentar y organizar la historia del arte desde una mirada feminista, que reconozca la diversidad de voces y experiencias y promueva una narrativa más compleja y difractante, que desafíe las jerarquías y binarismos tradicionales.

¿Pero qué sucede cuando se produce una doble discriminación, por ser mujer y racializada? Este es el caso de las mujeres gitanas, cuya cultura, bienes culturales o expresiones artísticas no están incluidos en los museos, solo como objeto de representación a través de la mitificación de lo bohemio o su vinculación con el baile o la danza desde conceptos folclóricos absolutamente coloniales. Esta negación de la cultura gitana, a pesar de ser la minoría mayoritaria en nuestro país, es una certeza absoluta a pesar de la importancia del Romipen en la cultura europea y española. El feminismo nómada de Rosi Braidotti⁵² propone otros modelos del individuo y del mundo: cuestionar el sujeto monolítico del conocimiento parcial y tratar de visualizar los márgenes de su visión jerárquica (los grupos excluidos, la naturaleza dominada, los hechos ocultos o evitados de la historia dominante), así como los medios a través de los cuales se construye: sistemas verbales, icónicos e ideológicos. Es precisamente en las rupturas de cada práctica de significación (es decir, de cada representación) donde los nuevos filósofos de la identidad han visto indicios sobre el verdadero carácter de lo que llamamos cultura: un cruce de encuentros, una mezcla de memorias de itinerarios y mitologías prestadas.

Una realidad que no llega, en la que las instituciones museales no han trabajado desde el compromiso comunitario, participativo e inclusivo y lo que ello supone. El silencio, la invisibilización constante y la condena a la subalternidad forma parte de un pensamiento capitalista y racista socialmente hegemónico. En su ensayo “Women’s Equality and National Liberation”, Angela Guillian describe como las mujeres del “tercer mundo” han tenido que contestar directamente a las dirigentes del “feminismo mundial”, que tienen una perspectiva elitizante de las luchas feministas en países no occidentales, así como de las mujeres racializadas de sus mismas comunidades. El feminismo gitano defiende su propia lucha al entender como defiende Pastora Filigrana que el patriarcado es solo uno, y es blanco y occidental y que la persecución al pueblo gitano es la persecución a una categoría política que desafía a un modelo imperante. Para Filigrana es en los márgenes donde están las alternativas y entiende la lucha del pueblo gitano como ejemplo de resistencia, al ser modelo de redes comunitarias amplias y de alternativas económicas, sociales y culturales.

52. BRAIDOTTI, 2004.

Solo existen algunos ejemplos. En 2006, en Granada, surgió el Museo etnológico de la mujer gitana. Nacido de un esfuerzo asociativo, desde sus inicios, el museo ejercía también como centro de asesoramiento y formación.⁵³ Pero, cada vez son más las mujeres feministas gitanas que asociadas levantan la voz y hablan por sí mismas, pero lo que es más importante, buscan sus propios espacios (en el ámbito digital) para construir sus relatos, conservar su memoria, generar referentes y transmitir su cultura. El espacio negado en el espacio físico del museo ha generado la búsqueda de espacios alternativos en procesos de creación co-creativos y colaborativos.

Alejado de los museos, el Romipen o Cultura gitana ha debido encontrar sus propios canales de comunicación. Las asociaciones culturales, feministas y reivindicativas gitanas han surgido en los últimos años desde pequeñas plataformas de compromiso. Pioneras de la innovación social, han encontrado en la web 2.0 la plataforma afín a sus reivindicaciones y espacios alternativos de cultura y difusión digital. Ausentes en los museos, solo presentes como objeto estereotipado de representación, la cultura gitana se muestra en plataformas como el *European Roma Institute for Arts and Culture* (ERIAC) y *RomArchive* que promueven el estudio de su historia y cultura, así como el reconocimiento de artistas y productores culturales. Una iniciativa similar destaca en el ámbito nacional: la *Skola Romani* de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, preocupada por rescatar la historia, la cultura gitana y poner rostro a sus protagonistas, especialmente mujeres.

La nueva conciencia comienza a producir una mirada inclusiva de las minorías en las artes visuales. Un ejemplo fue la reciente exposición en el Museo Reina Sofía, dedicada a Ceija Stojka (1933-2013), un testimonio de gran calidad artística, vinculada a la memoria del porrajmos, la persecución y genocidio de la comunidad gitana a manos de la Alemania nazi. Esta experiencia de subversión del paradigma expositivo oficial en Europa, desde la propia voz artística gitana, apareció inseparable de los cambios en el

53. Romi. Asociación de mujeres gitanas: <<https://url2.cl/xBjtr>> [20.12.2016]. Uno de los pocos museos de mujeres que existen en España. En cuanto a su compromiso con la conexión de lo local con lo global, cabe destacar su participación en la Red Virtual de Museos de Mujeres. Respecto a la narrativa expositiva, esta dedica una atención equitativa a la historia colectiva de los desplazamientos, las persecuciones, los paradigmas representacionales y las luchas identitarias del pueblo gitano. Cáceres, 2010, 50-54.

escenario europeo. Entre ellos destaca la 1st Roma Biennale, 2018, pero sobre todo el pabellón Roma en la Bienal de Venecia (Paradise Lost, 2007), con su proyecto «Call the Witness». La Open Society Institute, Allianz Kulturstiftung y la European Cultural Foundation presentaron una selección de artistas romaníes contemporáneos de ocho países europeos, junto a los otros pabellones nacionales con un claro mensaje: los Rom tienen un papel vital en el panorama cultural y político de Europa.

La muestra proclamaba, no obstante, una cuestión sin resolver y de plena actualidad: el monopolio histórico de la representación de los gitanos por parte de los no gitanos continúa pesando, creando paradigmas falsos (su arte es visto como folklórico, grupal o naíf, etc.), sin prestar atención al arte visual romaní y sus narrativas.

En conclusión, las reflexiones anteriores destacan la importancia de integrar una perspectiva feminista en los espacios culturales y artísticos, reconociendo y desafiando las influencias del capitalismo y otras ideologías dominantes. Se propone una reconfiguración de los museos y las prácticas artísticas para promover la inclusión, la diversidad y el cuestionamiento de las narrativas hegemónicas. Es necesario confrontar las marginaciones presentes en la historia y el arte, así como de explorar nuevas formas de expresión que desafíen las estructuras de poder patriarcales y coloniales y promover una narrativa histórica más compleja y diversa que refleje la multiplicidad de experiencias y perspectivas.

La crítica feminista plantea un cambio conceptual y en la praxis de la institución museal al subrayar el papel de las rupturas en las prácticas de significación y representación como indicadores del verdadero carácter de la cultura, entendida como un cruce de encuentros y una mezcla de memorias e itinerarios compartidos. Estas conclusiones nos invitan a repensar y transformar nuestros espacios culturales y nuestras concepciones sobre el arte, el patrimonio cultural, la historia y la identidad hacia una dirección más inclusiva, crítica y diversa.

Bibliografía

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. “Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo”, *Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos), 2010, pp. 19-24.
- ALBA PAGÁN, Ester, MONTESINOS MARTÍNEZ, Josep. “Participación ciudadana y valoración social del patrimonio cultural: El caso de Sagunt”, en *Sagunt, camins patrimonial, cruïlles culturals*. Universidad de Valencia, 2021, p. 367-422.
- ALBA PAGÁN, Ester; VASILEVA IVANOVA, Aneta. “Gitanas without a tambourine: Notes on the historical representation and personal self-representation of the Spanish Romani woman”, *European Journal of Women’s Studies*, 2020, pp.1-21.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2008.
- BAILÃO, Ana; SOFIA NEVES, Ana. *2nd Meeting for Accessibility and Inclusion in Art and Heritage*. Centro de Investigaçã o e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2024.
- BORGHI, Beatrice. “Ecomuseos y mapas de comunidad: un recurso para la enseñanza de la historia y el patrimonio”, *Estudios pedagógicos* (Valdivia), 43(4), 2017, p. 251-275.
- BRAIDOTI, Rosa. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BRULON SOARES, Bruno. “L’invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie”. *ICOFOM Study Series*, (43a), 2015, p. 57-72.
- CARBONELL CURRALO, Emma G., VIÑARÁS ABAD, Mónica. “Museos y desarrollo sostenible. Gestión museística y comunicación digital para alcanzar los ODS”, *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 2021, p. 79-108.
- CUENCA-AMIGO, Macarena, ZABALA-INCHAURRAGA, Zalao. “Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo”, *Her&Mus. Heritage & Museography*, 19, 2018, p. 122-135.
- CUESTA DAVIGNON, Liliane I. “Gender Perspective and Museums: Gender as a Tool in the Interpretation of Collections”, *Museum International*, 72, 1-2, 2020, pp. 80-91

- CUESTA DAVIGNON, Liliane I. “Géneros lábiles, sexualidades diversas: una guía didáctica sobre la diversidad sexual y de género” (O cómo los museos pueden contribuir a una educación en la materia), *Revista de Antropología Experimental*, 2013, pp. 449-485.
- DE VARINE-BOHAN, Hugues. “El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas”. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, (8), 2007, p. 19-29.
- DEEPWELL, Katy. “Feminist curatorial strategies and practices since the 1970s”. En: Marstine, J. (Ed.), *New museum theory and practice: An introduction*. Malden, Blackwell Publishing, 2008, pp. 64-84.
- DELOCHE, Bernard. “Définition du musée”. En MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée*. Paris, L’Harmattan, 2007.
- DESVALLÉES, André, Mairesse, François. “Sur la muséologie”, *Culture & Musées*, 6(1), 2005, p.131-155.
- DIMITRAKAKI, Angela & PERRY, Lara ed. *Politics in a Glass Case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- DIMITRAKAKI, Angela; KIVIMAA, Katrin; KOLBOT, Katja, et al. *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn University Press, 2012.
- FRASER, Andrea. “La institución de la crítica”. En *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México DF. Siglo XXI, Kindle Edition, 2017. p. 145-1025.
- HAYDEN, Malin Hedlin; SJÖHOLM SKRUBBE, Jessica. *Feminisms is still our name: Seven essays on historiography and curatorial practices*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- International Council of Museums (2004). Código Deontológico para Museos. Seul: International Council of Museums. En: https://icom-portugal.org/wpcontent/uploads/2015/03/CodigoICOM_PT-2009.pdf
- International Council of Museums (2017). Código de deontología del ICOM para los museos. En: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>
- HARAWAY, Donna. *Simios, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Routledge, 2013.
- JANES, Robert R.; SANDELL, Richard. “Posterity has arrived The necessary emergence of museum activism”. En: *Museum Activism*. Routledge, 2019.

- JONES, Amelia, Ashton, Jenna. "On Feminist Curating: An Interview with Amelia Jones" in *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*. Edinburgh: MuseumEtc., 2017, pp. 58-73.
- JONES, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader (In Sight: Visual Culture)*. Routledge, 2010.
- KOKOHLI, Alexandra. *Feminism reframed: reflections on art and difference*. Cambridge Scholars Publishing, 2007-8.
- KOSUT, Mary. "Nature in the museum". En: Iris Van der Tuin (ed.), *Gender: nature*. Farmington Hills: Macmillan, 2016, pp. 283-296.
- LIPPARD, Lucy. «Out of Turn», en *The Pink Glass Swann. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York, The New Press, 1995, p. 288-295.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian; FERNÁNDEZ, Antonia; BERNÁNDEZ RODAL, Asunción. *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.
- LÓPEZ MIGUEL, Olga, MAYOLAS CRÉIXAMS, Mireia, CARBÓ RIBUGENT, Gemma. "Museus i ODS= Museos y ODS", *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, (13), 2023, p. 4.
- LORENTE, Jesús P. "Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica", *Complutum*, 26(2), 2015, p. 111-120.
- LORENTE, Jesús P. "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica", *Museos. es: revista de la subdirección general de museos estatales*, 2, 2006, p. 24-33.
- LUCAS PALACIOS, Laura, Arroyo Mora, Elisa, & Trabajo Rite, Mónica. "Educación patrimonial y ecofeminismo. Análisis de los ecomuseos españoles", *Aula abierta*, 51 (2), 2022, p. 151-160.
- MACEIRA, Luz. "Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas". *La Ventana*, 27, 2008, pp. 205-230.
- MAIRESSE, François. "Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico", *Museos. es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (9), 2013, p. 25-39.
- MARTIN CACERES, Miriam José. "El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible", *Her&Mus: heritage & museography*, 3, 2010, pp. 50-54.
- MAYAYO, Patricia. "Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes", *Investigaciones feministas*, 4, 2013, p. 25-37.

- NAVAJAS CORRAL, Óscar. “Ecomuseos y ecomuseología en España”, *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 53, 2012, p. 55-75.
- NAVARRO ROJAS, Óscar. “Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico”, *Museo y territorio*, 4, 2011, p. 49-59.
- PADRÓ, Carla. “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, *Museología crítica y arte contemporáneo*, 1, 2003, p. 51-70.
- POL COLMENARES, Ana, ROSÓN VILLENA, María. “Hacer espacio: Museos y feminismos”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 2020, p. 75-98.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Differnce. Femenity, Feminism and Histories o Art*. Routledge, 1988.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon*. Routledge, 1999.
- POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive*. Londres y Nueva York, Routledge, 2007.
- RAMÍREZ RIVERA, Jessica B. “Repositorix de estrategias museográficas feministas para la inclusión: Repositorix of feminist museographic strategies for inclusión”, *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, (Especial)*, 2024, p. 88-105.
- ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.
- SANTACANA, Joan; LLONCH, Nayra. “Hacia una nueva museología de y para la mujer”, *HER&MUS*, 3, 2010, pp. 8-11.
- SAURET GUERRERO, Teresa; RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. “Ética y museología: Sobre la museología como postura ética y como práctica”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2013, pp. 86-97.
- SJÖHOLM SKRUBBE, Jessica. *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*. Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- SULLIVAN, Robert. “Evaluating the ethics and consciences of museums”. En: Glaser, J. R., Zenetou, A. (Ed.), *Gender perspectives. Essays on women in museums*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1994, pp. 100-107.
- TORREGROSA, Marta. “Museos y género: una asignatura pendiente”, *Educación artística: revista de investigación*, (10), 2019, p. 184-197

El patrimonio cultural en procesos de regeneración: los objetivos del desarrollo sostenible

Mar Gaitán

ICCROM- Universitat de València
m.gaisal@uv.es

La Dra. Mar Gaitán es becaria postdoctoral Margarita Salas en la Universitat de València (España) y en el Centro Internacional para el Estudio de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM, Italia), donde está desarrollando una serie de herramientas para apoyar el desarrollo sostenible a través del uso y la conservación de las colecciones patrimoniales. Anteriormente se licenció como Historiadora del Arte y Máster en Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural, ambos por la Universitat de València. Especialista en gestión cultural y humanidades digitales, ha desarrollado parte de su carrera en centros de gran prestigio, como la Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural- INAH (México) y el ICCROM (Roma), trabajando con metodologías y herramientas innovadoras que tienen un impacto directo en la sociedad y en la conservación del patrimonio cultural. Ha participado en diversos como SILKNOW (H2020-UE), Women's Legacy (Erasmus +), SeMap (Fundación BBVA) o Arxiu Valencià del Disseny (PROMETEO-GVA). ICCROM1, Unidad de Planificación Estratégica, 1Vía di San Michele 13 – Roma, Italia; Universitat de València2, Departamento de Historia del Arte, Av. Blasco Ibáñez, 28 46010 Valencia.



Resumen

Este artículo explora la relación entre cultura, patrimonio cultural y desarrollo sostenible, abogando por la transversalidad de la cultura en todos los aspectos de la sostenibilidad. Para ello, abordamos el concepto de desarrollo sostenible para pasar a entender la noción de cultura en sí misma y en cómo debe entenderse en el contexto del desarrollo sostenible. Esto da paso a explorar cómo las organizaciones basadas en colectividades (OBC) pueden desempeñar un papel crucial a la hora de potenciar los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS), no obstante, su aspiración a ser más sostenibles, tal y como se contempla en las políticas y directrices, se enfrenta a varios retos en la práctica. Para facilitar una transición hacia la sostenibilidad, es necesario gestionar este proceso de cambio, adoptar y aplicar las herramientas adecuadas. Existen muchas herramientas para apoyar esta transición, sin embargo, la escasez de recursos centralizados a disposición de las OBC puede afectar negativamente a la integración de las prácticas de sostenibilidad en su trabajo. Con el objetivo de abordar esta carencia, este artículo presenta el proyecto realizado por el ICCROM "Our Collections Matter" (OCM) quien desarrolló un conjunto de herramientas en línea para centralizar los recursos y ayudar a las OBC a alinear su trabajo con la Agenda 2030 de las Naciones Unidas.

Palabras clave

Desarrollo sostenible; ODS; organizaciones basadas en colecciones; patrimonio cultural; innovación social.

Abstract

This paper explores the relationship between culture, cultural heritage and sustainable development, arguing for the transversality of culture in all aspects of sustainability. To do so, we address the concept of sustainable development and the notion of culture itself and how it should be understood in the context of sustainable development. This leads on to explore how collections based organizations (CBOs) can play a crucial role in boosting the Sustainable Development Goals (SDG). Nonetheless, their aspiration to become more sustainable, as envisaged in policies and guidelines, faces a number of challenges in practice. To facilitate a transition towards sustainability, it is necessary to manage this process of change and to adopt and apply appropriate tools. Nowadays, there are many tools that support this transition; however, the scarcity of centralized resources available to CBOs could negatively affect the integration of sustainability practices into their work. In order to address this gap, this paper presents the ICCROM's Our Collections Matter (OCM) project, which developed an online toolkit (OCMT) to centralize these resources and help CBOs align their work with the UN 2030 Agenda.

Keywords

Sustainable development; SDGs; collection-based organisations; cultural heritage; social innovation.

Introducción

En 2015, tras el fin de la era de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM), todos los Estados miembros de las Naciones Unidas (ONU) adoptaron por unanimidad los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) lo que dio lugar a 17 objetivos y 169 metas destinados a reducir la pobreza y promover la salud y el bienestar para todos en 2030, la llamada Agenda 2030 (Bon-su, TyreeHageman y Kele 2020). Los ODS son el resultado de analizar las lecciones aprendidas de los ODM, y se presentan como un llamamiento urgente a la acción de todos los países -desarrollados y en desarrollo- en una alianza mundial. Reconocen que acabar con la pobreza y otras privaciones debe ir de la mano de estrategias que mejoren la sanidad y la educación, reduzcan la desigualdad y estimulen el crecimiento económico, al tiempo que se hace frente al cambio climático y se trabaja para preservar nuestros océanos y bosques.

Aunque estos esfuerzos simbolizan una ambiciosa agenda, más allá del ODS 11.4. “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural mundial”, no existe ningún ODS específico referido al patrimonio cultural, no obstante, la cultura y el patrimonio cultural se reconocen desde hace tiempo como un factor clave para el desarrollo sostenible de los territorios. De hecho, desde la década de los ochenta del pasado siglo, el sector cultural no ha dejado de insistir en la necesidad de una mayor promoción e investigación sobre el papel potencial de la cultura en el discurso de la sostenibilidad para su integración efectiva en políticas y prácticas. Son numerosas las organizaciones y redes internacionales y locales que han elaborado diversos documentos, informes y buenas prácticas para demostrar el papel que tiene el patrimonio cultural en el desarrollo sostenible. En este sentido, si bien numerosas organizaciones e investigadores abogan por un incluir al patrimonio cultural en un decimotavo ODS, son otros los que promueven una visión más holística del desarrollo sostenible en donde la cultura se entiende como una dimensión independiente de la sostenibilidad, más allá de las tres dimensiones tradicionales de sostenibilidad social, medioambiental y económica, y transversal a todos los ODS.

Con el fin de contribuir a un reconocimiento más amplio y sólido del papel del patrimonio cultural en la Agenda 2030 a escala mundial, este artículo pretende mostrar la tradición que existe entre el patrimonio cultural y

la sostenibilidad, en particular en la conexión transversal directa del patrimonio cultural con el conjunto de los ODS. Para ello, se mostrará el cambio producido en la comprensión y conservación del patrimonio cultural, la cual ha pasado de un enfoque tradicional basado en los materiales a otros basados en los valores y centrados en las personas, que abarcan una comprensión más amplia de los múltiples valores y usuarios del patrimonio, así como de sus influencias recíprocas. En particular se prestará especial atención a las organizaciones basadas en colecciones (OBC), su aportación al desarrollo sostenible y la presentación de un proyecto internacional llamado “Nuestras colecciones importan” (OCM por sus siglas en inglés, *Our Collections Matter*) que tiene como objetivo capacitar a las organizaciones encargadas de las colecciones patrimoniales para que marquen una auténtica diferencia a la hora de garantizar un futuro más sostenible.

1. Desarrollo Sostenible

El desarrollo sostenible se ha definido como el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades, para lograrlo es crucial armonizar tres elementos fundamentales: el crecimiento económico, la inclusión social y la protección del medio ambiente. El programa actual más importante para apoyar el desarrollo sostenible es la Agenda 2030, acordada por los gobiernos del mundo en 2015, tras un enorme ejercicio de consulta, y que estará vigente hasta 2030. La Agenda 2030 (United Nations 2015) es “un plan de acción en favor de las personas, el planeta y la prosperidad”, el cumplimiento de esta Agenda se logra a través de un conjunto de 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible. Estos están respaldados por 169 metas que, si se abordan contribuirán en mayor medida a garantizar un futuro sostenible. Los Objetivos y las metas son de carácter integrado e indivisible y conjugan las tres dimensiones del desarrollo sostenible: económica, social y ambiental, a su vez, se sustentan en las llamadas “5 P” (llamadas así por sus siglas en inglés: *people, planet, prosperity, peace y partnership*):

- Personas: poner fin a la pobreza y al hambre, en todas sus formas y todas sus formas y dimensiones, y velar por que todos los seres humanos puedan su potencial en dignidad e igualdad y en un entorno sano.

EL PATRIMONIO CULTURAL EN PROCESOS DE REGENERACIÓN:
LOS OBJETIVOS DEL DESARROLLO SOSTENIBLE

- **Planeta:** proteger el planeta de la degradación, incluso mediante el consumo y la producción sostenibles la gestión sostenible de sus recursos naturales y la adopción de recursos naturales y la adopción de medidas urgentes contra el cambio las necesidades de las generaciones presentes y futuras.
- **Prosperidad:** garantizar que todos los seres humanos puedan disfrutar de vidas prósperas y plenas y que el progreso económico, social y tecnológico se produzca en armonía con a naturaleza.
- **Paz:** fomentar sociedades pacíficas, justas e inclusivas libres de miedo y violencia. No puede haber desarrollo sostenible sin paz ni paz sin desarrollo sostenible.
- **Asociación:** movilizar los medios necesarios para aplicar la Agenda 2030 a través de una Alianza Mundial revitalizada para el Desarrollo Sostenible, basada en un espíritu de solidaridad mundial reforzado, centrado en particular en las necesidades de los más pobres y vulnerables y con la participación de todos los países, todas las partes interesadas y todas las personas.

Así pues, el desarrollo sostenible, la Agenda 2030 y los ODS se establecieron como un llamamiento a todas las partes de la sociedad y a todos los sectores para que participaran en el desarrollo sostenible. Sin embargo, la acción en favor del desarrollo sostenible también requiere transformaciones dentro de los distintos sectores. De hecho, ya en los años ochenta el Informe Brundtland (World Commission on Environment and Development 1987) había destacado que el objetivo del desarrollo sostenible y el carácter integrado de los retos mundiales en materia de medio ambiente y desarrollo plantean problemas a las instituciones, nacionales e internacionales, que se crearon sobre la base de preocupaciones estrechas y compartimentadas que no obstante requieren planteamientos globales y la participación popular.

En este sentido, los ODS se consideran a menudo en términos de “aplicación”, de las políticas y prioridades de los gobiernos y las autoridades más locales. Sin embargo, este enfoque no es necesariamente respetuoso con los derechos humanos, en realidad los ODS pueden y deben considerarse como un “imaginario social” que las personas, las organizaciones y las autoridades crean conjuntamente, en términos de identificación de prioridades y programas de acción deseados (Immler y Sackers 2022a). De hecho, con

demasiada frecuencia, el debate sobre la sostenibilidad o el desarrollo sostenible en Europa (y en Norteamérica) se considera un reto principalmente medioambiental, derivado del antiguo debate sobre la “sostenibilidad” en relación con el “desarrollo”. Se trata de una perspectiva limitada y no garantiza el desarrollo sostenible, como combinación de derechos humanos para todos y protección y restauración de la naturaleza (McGhie 2023).

Finalmente, como sugiere Nurse (Nurse 2006), la cultura debe incluirse en el discurso en torno a la sostenibilidad. Si bien el ámbito de la cultura ha adquirido mayor relevancia en las cuestiones de desarrollo global debido a la creciente participación de los bienes culturales, la mayor conciencia de que la protección y promoción de la diversidad cultural es vital para los derechos humanos universales y las libertades fundamentales, su inclusión que no es del todo clara ni explícita como se verá a continuación.

2. Acercando el Desarrollo Sostenible al Patrimonio Cultural

El patrimonio cultural es algo más que los bienes culturales que lo integran, son bienes muebles, inmuebles, inmateriales que conforman la identidad, memoria y sentido del lugar de las personas. Por lo tanto, la patrimonialidad no proviene de objetos sino de sujetos, de esta manera el proceso de patrimonialización se convierte en un proceso de construcción de la memoria colectiva (García 2008). En efecto, el patrimonio no está en la génesis de la creación, es parte y resultado de la interacción del ser humano con su entorno y sus semejantes (Choay 1992), así el patrimonio se erige como creación y construcción social. El término establecido por Riegl mantiene su pervivencia, aunque, ciertas maneras se hayan modificado, el patrimonio cultural tiene como fin revivir en el presente un pasado sumergido en el tiempo, la esencia del monumento es su manera de relacionarse con el pasado movilizándolo la memoria y activando la afectividad (Choay, 1992, pp. 12-19).

Por otra parte, las sociedades humanas aparte del lenguaje verbal y corporal utilizan para comunicarse un lenguaje social formado por signos y símbolos, el patrimonio surge entonces como un signo para interpretar el pasado, las posibilidades de las interpretaciones simbólicas a través de los bienes del patrimonio histórico para comunicar son enormes (Ballart, 1997,

pp. 83–91). Para Silvio Mendes (2016), los objetos son transmisores de significados relevantes culturales que pasan de generación en generación al ser aquellos los que le dan sentido a las colectividades, es por ello que la conservación depende de los significados que la sociedad les atribuye.

El patrimonio forma parte de la cultura, de la misma manera en que la cultura forma parte del patrimonio, al ser éste un corpus de recursos del que se sirven los individuos. De esta manera se puede hablar del patrimonio como meta cultural. Cuando se habla de patrimonio cultural, se habla de símbolos convertidos en significados, a la vez que es un recurso importante en la construcción de la identidad bien por construcción política, científica o económica, al tiempo que el patrimonio se presenta como un elemento de la cultura, lo que le otorga un recurso añadido (Ladrón de Guevara 2016). De igual modo, es necesario que exista una comunidad para la construcción del patrimonio cultural, el paso de un individuo a sujeto colectivo se debe tomar como condición previa al dominio expresivo del patrimonio, de este modo adquiere una función de cohesión y generación de identidad. Por tanto, el patrimonio cultural es un concepto social en evolución, cargado de dinamismo, complejidad y multiplicidad como características intrínsecas primordiales.

Por otro lado, el desarrollo sostenible es el paradigma de desarrollo dominante de nuestro tiempo. ¿Cómo se relacionan estos conceptos? ¿Cómo pueden en un marco teórico común y en la práctica? En los últimos tiempos son planteamientos integradores e interdisciplinarios los que se están considerando para poder abordar de una manera holística e integradora en la que se pueda reflejar los retos que plantea la obtención de datos adecuados y el desarrollo de metodologías sistemáticas sobre el patrimonio cultural para hacer realidad los ODS.

En este rompecabezas es importante comprender que en el contexto de la sostenibilidad, la cultura es entendida como un concepto que incluye varias definiciones interconectadas y no excluyentes. Por lo tanto, la búsqueda de un nuevo paradigma de la cultura en la sostenibilidad ha de ir acompañada de algunos flujos contradictorios y cambios en las relaciones de la política, la economía y la sociedad en los procesos de globalización que tienen implicaciones también para la ciencia (Asikainen et al. 2017). La comprensión y el papel de la cultura en la sostenibilidad están siendo moldeados por iniciativas y prácticas de la ciencia, la política y la sociedad, y

ofrece una alternativa abierta que debe seguir desarrollándose para un futuro más sostenible de la humanidad.

En este sentido, hay que tener en cuenta las consideraciones teóricas sobre la cambiante terminología relativa a la cultura (que va desde los bienes culturales al patrimonio cultural material o inmaterial, pasando por los bienes o productos culturales) y el papel que ésta ha tenido y tiene en la sociedad, papel que se ha modificado constantemente debido a su utilización junto con otras ramas del conocimiento: desde el desarrollo de la economía cultural, pasando por el interés por las industrias creativas hasta, en última instancia, el reciente debate sobre el papel de la cultura en el desarrollo sostenible. No obstante, estas combinaciones, en teoría necesarias dado su interdisciplinariedad, en ocasiones han conducido a una concepción errónea de la dependencia de la cultura respecto a una legitimación externa: la cultura se ha visto como una herramienta -ya sea para lograr la sostenibilidad, resultados económicos, etc.- al tiempo que se perdían de vista sus valores intangibles y no de uso (Sabatini 2019).

De hecho, desde la década de 1980, el sector cultural no ha dejado de insistir en la necesidad de una mayor promoción e investigación sobre el papel potencial de la cultura en el discurso de la sostenibilidad para su integración efectiva en políticas y prácticas (Labadi et al. 2021). Organizaciones y redes internacionales y locales han elaborado numerosos documentos, informes, directrices, campañas y eventos para defender la cultura como una dimensión independiente de la sostenibilidad y modelos más holísticos del desarrollo sostenible. Así pues, aunque el concepto de sostenibilidad ya se había definido en 1987, cuando la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (CMMAD), la llamada Comisión Brundtland, se dio cuenta de que se había producido un grave deterioro del medio ambiente humano y de los recursos naturales en todo el mundo (Drexhage y Murphy 2010) y aunque dicha Comisión entendía el desarrollo sostenible como holístico, la cultura como motor del desarrollo sostenible no se incluyó. De hecho, hasta antes del 2010, el desarrollo sostenible se sustentaba únicamente en tres pilares: la sostenibilidad económica, social y medioambiental.

No obstante, desde ese momento se comenzó a enfatizar la idea de cultura como elemento necesario para el desarrollo sostenible especialmente debido a los movimientos migratorios cuando la cultura se comenzó a entender como el conjunto de expresiones vitales de las personas de acuerdo

con la diversidad de condiciones, estilos y lugares de vida. Fue entonces cuando se dio valor a la diversidad de culturas y sus múltiples expresiones culturales y se reconoció la cultura como algo tan importante y constitutivo como la economía, el medio ambiente y la vida social (Albert 2017). Por primera vez, el desarrollo sostenible se entendió también en términos de su potencial para el desarrollo humano. Por otro lado, se reavivó la amplia comprensión de la cultura que ya se había definido en la Declaración de México de 1982 (UNESCO 1982), esto permitió procesos que no se centraron únicamente en una valorización económica de las tradiciones vivas, sino que también redescubrieron, por ejemplo, el potencial de las tradiciones artesanales, de los conocimientos tradicionales sobre la gestión del medio ambiente o la revitalización de la memoria colectiva de los grupos étnicos en relación con la construcción de la identidad.

Más adelante, en 2004, la Agenda 21 de la cultura surge como un manifiesto a nivel mundial firmado por Ciudades y Gobiernos Locales Unidos que ya reconoce el papel estratégico de las industrias culturales, por su contribución a la identidad local, la continuidad creativa y la creación de empleo (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos 2008). Años después de firmarse la Agenda 21, en el marco del tercer Congreso Mundial de las Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, se firmó un documento que sirvió como base para las políticas posteriores donde se pide el reconocimiento de la cultura y el desarrollo cultural como cuarto pilar sostenible. En este documento, además de defender la cultura como necesaria para los retos actuales de la humanidad y la importancia de la implicación tanto de los gobiernos locales, nacionales e internacionales como de la sociedad civil en el desarrollo de políticas para garantizar la correcta gestión y difusión de la cultura, destaca la importancia de la creatividad para el desarrollo económico, entendiendo que las tradiciones y artesanías convergen con el diseño contemporáneo poniendo en valor la diversidad cultural y promoviendo las industrias culturales como recurso para la identidad y desarrollo sostenible (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos 2010).

Sin embargo, para algunas instituciones como ICOMOS la cultura seguía teniendo poco peso, tal y como lo muestra la campaña “Objetivo Cultura 2030”, anteriormente conocida con el lema “El futuro que queremos incluye la cultura”, a favor de la inclusión de un objetivo específico dedicado a la cultura y la integración de los aspectos culturales en todos los ODS.

En esta campaña se reiteraba que la cultura es tan esencial como las dimensiones económica, social y medioambiental del desarrollo sostenible¹, esta declaración fue respaldada por el Presidente de la Asamblea General de las Naciones Unidas y firmada por más de 280 personas y organizaciones de todo el mundo (ARTERIAL NETWORK et al. 2024).

Posteriormente, en 2015 la ONU publicó la Agenda 2030 de la ONU, adoptada por 193 países de todo el mundo en 2016. Sin embargo, como ya se ha mencionado, los esfuerzos por mejorar la visibilidad de la cultura y el patrimonio cultural no parecen haber tenido éxito (Turner 2017). En este sentido hay que recordar que la compleja relación entre valores simbólicos, usos materiales e implicaciones socio antropológicas y económicas del patrimonio cultural no pueden reducirse a meras emanaciones o herramientas para alcanzar los ODS. Por el contrario, el desarrollo culturalmente sostenible es la única noción capaz de abarcar adecuadamente todos los significados de la cultura y todas sus complejas interacciones con las dimensiones social, económica y medioambiental de la vida humana (Sabatini 2019). De hecho, con demasiada frecuencia, el debate sobre la sostenibilidad o el desarrollo sostenible en Europa se considera un reto principalmente medioambiental, derivado del antiguo debate sobre la “sostenibilidad” en relación con el “desarrollo” (McGhie 2023).

Por otra parte, la Nueva Agenda Urbana (NUA) (United Nations 2017) reconoce el patrimonio cultural como un factor importante para el desarrollo sostenible. Esta agenda es un documento orientado a la acción que moviliza a los Estados miembros y a otras partes interesadas clave para impulsar el desarrollo urbano sostenible a nivel local. La aplicación de la Nueva Agenda Urbana contribuye a la localización de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible de manera integrada y a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible y sus metas, incluido el Objetivo 11 de lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles. A lo largo del documento, se destaca el papel del patrimonio

1. La ausencia de cultura representa una fuente de inseguridad, un estrechamiento de nuestra comprensión de la sociedad y de lo que la hace funcionar, una ruptura de la imaginación necesaria para prever el futuro de las generaciones venideras y un empobrecimiento del conjunto de herramientas de que dispone el sistema de gobernanza mundial para alcanzar sus objetivos.

cultural en el desarrollo urbano sostenible, por ejemplo como elemento clave en la humanización de las ciudades y los asentamientos humanos (punto 26) o en el desarrollo de economías urbanas vibrantes, sostenibles e inclusivas, y en el sostenimiento y apoyo a las economías urbanas para la transición progresiva hacia una mayor productividad (puntos 45 y 60). En este sentido, tal y como destaca Throsby, los sistemas económico, social, cultural y medioambiental no están aislados, sino que están “interconectados” (Throsby 2012).

El debate sobre si debería haber un cuarto pilar de la cultura, como se indica en la Agenda 21 de la cultura adoptada por Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos 2008), o un refuerzo de los tres pilares existentes (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos 2010) parece haberse resuelto a favor de este último, dado que no existe un objetivo “cultura”, no obstante algunas instituciones e investigadores abogan que en realidad se le dota de un papel más importante a la cultura ya que es transversal a la sostenibilidad y por tanto, forma parte de todos los ODS (Loddo et al. 2021).

De hecho, el papel de la cultura en el desarrollo sostenible no está respaldada por acciones concretas, ni por una definición crítica de lo que se entiende por “cultura”. Esto se debe en gran medida a que la Agenda 2030 solo representa un modesto avance en el reconocimiento del papel de la cultura en los procesos de desarrollo (Labadi et al. 2021), sin embargo, significa un cambio importante con respecto a los Objetivos de Desarrollo del Milenio de 2000, en los que ni siquiera se mencionaban la cultura y el patrimonio. Si bien la meta 11.4 pretende explícitamente “proteger el patrimonio cultural y natural del mundo”, la Agenda 2030 solo ha logrado avances modestos en el reconocimiento del papel de la cultura en los procesos de desarrollo, de hecho, además de la meta ya mencionada, las metas 8.9 y 12.b se refiere a la necesidad de implementar políticas para promover el turismo sostenible incluyendo productos locales y culturales, o bien la meta 4.7 que promueve una educación basada en la apreciación a la diversidad cultural y a la contribución de la cultural al desarrollo sostenible, pero, más allá de estas metas, la Agenda 2030 no reconoce ni afirma plenamente la importancia del patrimonio como motor esencial del desarrollo sostenible. No obstante, son varias las organizaciones patrimoniales

que están implementando diversas actuaciones para incorporar los ODS en su quehacer.

3. El patrimonio en procesos de regeneración: el caso de las organizaciones basadas en colecciones

Como se ha visto, los ODS se consideran a menudo en términos de “aplicación”, de las políticas y prioridades de los gobiernos y de las autoridades más locales. Sin embargo, este enfoque no es necesariamente respetuoso con los derechos, ni refleja el potencial del sector cultural como recurso cultural para la autodeterminación de las personas y las comunidades, ni su participación activa, libre y significativa en el desarrollo sostenible. Más apropiadamente, los ODS pueden considerarse como un “imaginario social”, que las personas, organizaciones y autoridades co-crean, en términos de identificación de prioridades y programas de acción deseados (Immler y Sakkers 2022b). En este sentido, el patrimonio cultural en relación a los ODS y el desarrollo sostenible se debe realizar en un enfoque basado en los derechos en el sentido de que “quién decide” y “por qué” es un determinante crucial de lo que la cultura es, o debería ser, “para”, con el fin de evitar enfoques excesivamente instrumentalistas que reducen la “cultura” al cumplimiento de determinadas agendas de arriba abajo (McGhie 2023).

En este sentido, la Relatora Especial sobre Derechos Culturales, Alexandra Xanthaki, ha criticado la desconexión entre las obligaciones de los Estados en materia de derechos culturales y la forma en que la cultura y la participación cultural se aplican en la realidad. Su informe de 2022 a la Asamblea General de la ONU “confirma que los derechos culturales son los grandes ausentes de los debates, prioridades, programas y estructuras de desarrollo”. La profesora Xanthaki criticó el documento final de la Cumbre sobre los ODS de 2023, que había reafirmado la afirmación común (de la UNESCO y otros) de que la cultura es un factor de desarrollo. Escribió: “La cultura es algo más que un “facilitador” del desarrollo sostenible. Es una parte indispensable del mismo” (United Nations 2023). Es decir, no hay que relegar el papel de la cultural a una posición utilitaria sino a comprender las múltiples dimensiones de la cultura, es decir, permitir el desarrollo sostenible de la propia cultura.

Muchas organizaciones basadas en colecciones (OBC) ya están trabajando para hacer frente a estos retos (McGhie 2020; Pereira Roders y Van Oers 2011; Petti, Trillo y Makore 2020), pues ellas deben actuar como reflejo de la diversidad humana expresada por el patrimonio material e inmaterial. Las propuestas de estas organizaciones se basan principalmente en tres aspectos diferentes: contenido, contenedores y usuarios, es decir, edificio, colección y público. De esta manera, desde actuar directamente en el “contenedor” (el edificio) hasta el “contenido” (la colección) o sus usuarios, estas organizaciones están trabajando por mejorar sus prácticas y procesos actuales centrándose en actividades, herramientas y métodos que ayuden a hacer realidad un futuro más sostenible.

En cuanto al contenedor, las OBC buscan que sus edificios generen prácticas ecológicas, condiciones óptimas de conservación de las colecciones, estabilidad ambiental y reducir su huella contaminante, a través de la utilización de materiales sostenibles, buscando certificaciones de eficiencia energética, mejorando la gestión de residuos, pero también utilizando materiales de conservación no contaminantes (Ankersmit y Stappers 2017; Lucchi 2020; Roberts 2011).

Relacionado a la colección, las prácticas orientadas al desarrollo sostenible se han abordado en términos de los efectos adversos del cambio climático sobre el cuidado sostenible de las colecciones, la huella de carbono de los préstamos de los museos y la cuestión de la producción de residuos (Nikolić y Petrović 2023) o dentro de un enfoque medioambiental general de las operaciones de los museos, así como un grado de avance hacia soluciones de transporte más sostenibles en el contexto de la sostenibilidad ambiental y la accesibilidad física, intelectual, socioeconómica y emocional y un enfoque en el impulso del capital social en el contexto de la sostenibilidad social (Vikmane y Laķe 2021). Pero también se pueden abordar desde una gestión más consciente de sus prácticas organizativas y coleccionistas (Abounaga et al. 2022; Ásványi, Fehér y Jászberényi 2021; Lindsay y Cole 2023).

En este sentido, los retos a los que se enfrentan los museos en la gestión de colecciones, se encuentra su almacenaje o su coleccionismo, ejemplo de ello es el hecho de que los museos tienden a coleccionar en un nivel mayor del que pueden asumir (Merriman 2008), para ello, sería necesario abordar de manera consciente el cómo se colecciona, por qué y para quién, si se acepta las implicaciones de esta manera de coleccionar y se asume la

responsabilidad de los museos en la gestión activa de sus colecciones se generarán colecciones con mayor valor y significado que permitan realmente ser abordadas desde el desarrollo sostenible.

Por otra parte, las OBC pueden abordar el desarrollo sostenible desde una perspectiva multifacética en la que se consiga un equilibrio que permita la preservación del patrimonio cultural y natural, mientras se promueve un desarrollo que sea beneficioso tanto para las comunidades locales como para los visitantes. La gestión inclusiva y participativa, junto con políticas bien diseñadas y la adopción de tecnologías sostenibles, puede ayudar a lograr estos objetivos. Desde fomentar el desarrollo económico local a través del turismo sostenible y la creación de empleos relacionados con la conservación y gestión del patrimonio, hasta promover la conciencia sobre la importancia del patrimonio y la necesidad de conservarlo o la involucración de las comunidades locales en la toma de decisiones sobre la gestión del patrimonio, asegurando que sus valores y necesidades sean considerados. En efecto, son numerosas las maneras en que una OBC puede generar un cambio positivo, desde la descolonización (Brulon Soares 2021), a la injusticia social y medioambiental (Loach, Rowley y Griffiths 2017), la accesibilidad -física o digital- de las colecciones (Sebastián et al. 2020) o programas educativos innovadores (Gaitán y Alba 2020).

3.1. Nuestras colecciones importan, sistematización de herramientas accesibles para las OBC

Así pues, la transición hacia prácticas más orientadas a la sostenibilidad en las OBC requiere transformaciones a múltiples escalas, desde nuevas dinámicas sistémicas de campo hasta un único cambio organizativo e individual. Ahora bien, es necesario sistematizar y producir pruebas empíricas que demuestren que la conservación/valorización del patrimonio cultural es una inversión y no un coste. Hasta la fecha, existen pocas investigaciones tanto sobre los indicadores capaces de respaldar la relación entre la conservación/regeneración del patrimonio cultural y el desarrollo sostenible, como actuaciones que otorguen un marco concreto a las organizaciones patrimoniales desde las que comenzar a trabajar.

En este contexto, el programa Our Collections Matter (OCM) (ICCROM, 2020) desarrollado por el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) se puso en marcha en 2020 para acelerar, aumentar y amplificar las actividades que apoyan el desarrollo sostenible a través del uso, desarrollo y conservación de las colecciones patrimoniales. Uno de sus principales recursos es el conjunto de herramientas OCM, cuyo objetivo es proporcionar una selección de guías y métodos prácticos para ayudar a estas organizaciones a apoyar el desarrollo sostenible mediante el uso, el desarrollo y la conservación de las colecciones patrimoniales (Lambert y Pedersoli 2021; Loddo et al. 2021). Este conjunto de herramientas incluye los 17 ODS, así como las “5 P” del desarrollo sostenible y las medidas que pueden adoptarse para contribuir al desarrollo sostenible ayudando a los usuarios a fijar objetivos, planificar y ejecutar acciones, y supervisar y evaluar la actividad en términos de desarrollo sostenible.

El origen de este programa nace de una encuesta en línea en 2018 y 2019 en la que se preguntaba qué pasaría si las colecciones patrimoniales del mundo desaparecieran, se recibieron unas 2.400 respuestas de 102 países, de personas de distintas edades y ocupaciones, en ella dos de cada tres personas afirmaron que supondría una gran diferencia en sus vidas. Más del 90% de los encuestados dijeron que tendría al menos un gran impacto (Iwasaki y Pedersoli 2023). Sólo muy pocas personas respondieron que la ausencia de colecciones patrimoniales supondría una pequeña, muy pequeña o ninguna diferencia en sus vidas.

Desde esta perspectiva, se lanzó el programa OCM abarcando colecciones patrimoniales de distintas tipologías, desde propiedad comunitaria, las colecciones religiosas, las colecciones exclusivas en línea, los bancos de semillas y los biobancos, hasta las de bibliotecas y archivos, esto es entendiendo que todas cumplen valiosas funciones en la sociedad puesto que ayudan a las personas a acceder y comprender su patrimonio cultural y son recursos importantes para la educación, el aprendizaje permanente y la investigación. Las colecciones y las organizaciones basadas en ellas también apoyan el turismo y la economía creativa. El objetivo principal de este programa es ayudar a las organizaciones a desempeñar su papel al máximo, al tiempo que garantizan que el trabajo basado en colecciones sea valorado como un factor clave en el desarrollo sostenible por el sector del patrimonio y otros



Figura 1. Caja de herramientas “Nuestras colecciones importan”.

sectores, gracias a sistematizar y proporcionar herramientas prácticas a las OBC de tal manera que tanto el sector del patrimonio como otros sectores valoren el trabajo de las colecciones y la conservación como un actor del desarrollo sostenible, asimismo, pretende destacar el papel central de la conservación a la hora de liberar el potencial de las colecciones en beneficio de todas las personas.

Esta caja de herramientas se puede utilizar de cuatro maneras:

1. Búsqueda de herramientas relacionadas con las “5 P” del desarrollo sostenible (en la parte superior de la Caja de herramientas).
2. Búsqueda por acciones relacionadas con la sostenibilidad, por ejemplo, si busca herramientas relacionadas con la educación, el turismo sostenible, la reducción de residuos, etc. (en la parte inferior izquierda).
3. Busque herramientas por Objetivo de Desarrollo Sostenible (ODS) haciendo clic en el icono del Objetivo correspondiente (a la derecha).
4. Busque herramientas relacionadas con una meta concreta de los ODS utilizando el buzón (debajo de la imagen de los ODS).

Los resultados de la búsqueda le ofrecerán una visión general de las herramientas (por orden alfabético) que pueden utilizarse para abordar el aspecto seleccionado del desarrollo sostenible, Objetivo o meta.

EL PATRIMONIO CULTURAL EN PROCESOS DE REGENERACIÓN: LOS OBJETIVOS DEL DESARROLLO SOSTENIBLE

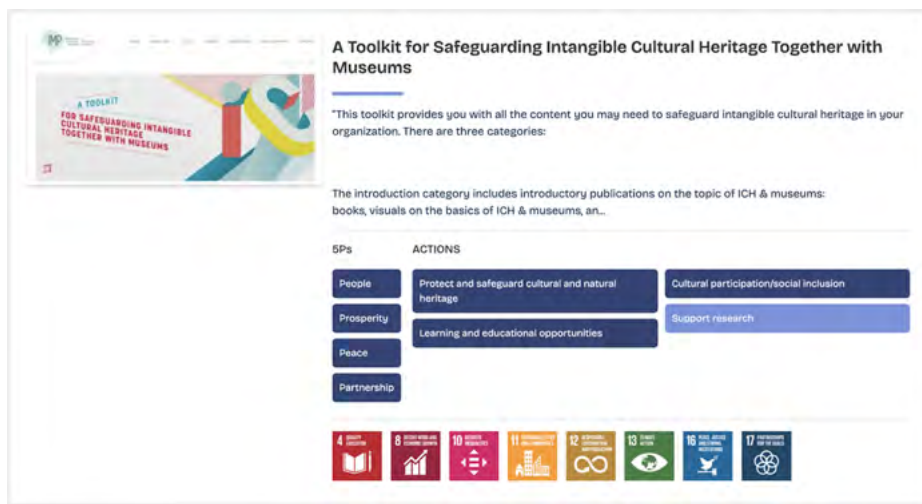


Figura 2. Ejemplo de una herramienta para salvaguardar el patrimonio inmaterial.

4. Conclusiones

En conclusión, las OBC pueden utilizarse como recurso para alcanzar objetivos económicos, sociales y medioambientales, y, al mismo tiempo, son estos mismos componentes los que tienen capacidad de influir en la sostenibilidad cultural dentro de los museos. Por lo tanto, la sostenibilidad cultural desempeña un papel tanto de entrada como de salida en relación con los demás pilares de la sostenibilidad, lo que se puede comprender como un cuarto pilar de la sostenibilidad, o más bien, entendiéndolo como un elemento transversal a todo el desarrollo sostenible.

De hecho, tal y como se ha observado, la relación entre las colecciones patrimoniales y el desarrollo sostenible se ha intensificado en los últimos años, reflejando una comprensión creciente de cómo el patrimonio cultural puede contribuir a un futuro más equitativo y ambientalmente consciente. En efecto, la integración de las colecciones patrimoniales y el desarrollo sostenible es esencial para preservar no solo el pasado, sino también para asegurar el futuro, al promover la educación, la inclusión, la economía local y la colaboración, las instituciones patrimoniales pueden desempeñar un papel vital en la promoción de los Objetivos de Desarrollo Sostenible y en la construcción de comunidades más resilientes y conscientes, para ello

es necesario integrar los principios de los ODS en sus políticas, programas y prácticas diarias.

Las OBC no son sino parte de un ecosistema que junto a la economía, sociedad y medio ambiente pueden lograr el desarrollo sostenible, es decir, las OBC de una u otra manera son financiados por una comunidad pública o privada, que permite que adquieran, conserven, preserven e investiguen sus colecciones, a lo que las OBC responden retribuyendo a la comunidad a través de la utilización del patrimonio para crear vitalidad cultural y desarrollo económico, pero también para aportar al medioambiente y la sociedad.

Desde esta perspectiva, el presente artículo contribuye a la investigación existente sobre los factores que afectan al cambio de las prácticas patrimoniales hacia enfoques más orientados a la sostenibilidad y centrados en las personas. Por un lado, profundiza en el conocimiento de cómo las herramientas, metodologías y enfoques existentes pueden camino que ha llevado a la cultura, al patrimonio cultural, hacia el desarrollo sostenible y por otro, se reflexiona sobre el papel que pueden desempeñar los distintos agentes del sector en el fomento de la transformación hacia la sostenibilidad. Asimismo, muestra un proyecto internacional que está sentando las bases para que estas organizaciones puedan acceder de una manera sistemática a herramientas que les permitan aportar al desarrollo sostenible y conectándolas más eficazmente con los retos que vemos a nuestro alrededor.

Bibliografía

- ABOULNAGA, Mohsen, PUMA, Paola, ELETRBY, Dalia, BAYOMI, Mai y FARID, Mohamed. “Sustainability Assessment of the National Museum of Egyptian Civilization (NMEC): Environmental, Social, Economic, and Cultural Analysis”,... *Sustainability*, 2022, vol. 14, no. 20
- ALBERT, Marie Therese. “The Potential of Culture for Sustainable Development in Heritage Studies BT” . En: ALBERT, Marie Therese, Francesco BANDARIN y Ana PEREIRA RODERS (eds.) - *Going Beyond: Perceptions of Sustainability in Heritage Studies No. 2*. Cham: Springer International Publishing, 2017, pp. 33-43.
- ANKERSMIT, Bart y STAPPERS, Marc. *Managing indoor climate risks in museums*. Amsterdam: Springer, 2017.
- ARTERIAL NETWORK, CULTURE ACTION EUROPE, IFCCD, IFLA, CULTURE21, ICOMOS y INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL. *#CULTURE2030GOAL statement: no future without culture*, 2024.
- ASIKAINEN, Sari, BRITES, Claudia., PLEBAŃCZYK, Katarzyna, ROGAČ MIJATOVIĆ, Ljiljanay SOINI, Katriina. *Culture in sustainability: Towards a transdisciplinary approach*, Jyväskylän yliopisto: Helsinki, 2017
- ÁSVÁNYI, Katalin, FEHÉR, Zsuzsanna, y JÁSZBERÉNYI, Melinda. “The criteria framework for sustainable museum development” *Tourism in Southern and Eastern Europe...*, vol. 6, 2021
- BALLART, Josep, 1997. *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso* [en línea]. Barcelona : Ariel, 1997
- BONSU, Nana, TYREEHAGEMAN, Jennifer y KELE, Juliet. “Beyond Agenda 2030: Future-Oriented Mechanisms in Localising the Sustainable Development Goals (SDGs)”, *Sustainability*, 2020, vol. 12, no. 23
- BRULON SOARES, Bruno. “Decolonising the museum? Community experiences in the periphery of the ICOM museum definition”, *Curator: The Museum Journal*, 2021, vol. 64, no. 3
- CHOAY, Françoise. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona : Gustavo Gili, 1992.
- CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS. *Agenda 21 para la cultura*. . Barcelona, 2008
- CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS. *La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*, Barcelona. 2010

- GAITÁN, Mar y ALBA, Ester. “Rereadings: Highlighting the Gender Perspective Through Hypermedia”, *Museum International*, 2020, vol. 72, no. 3-4.
- GARCÍA, Angélica. “Patrimonio cultural: diferentes perspectivas”. En: NULL, *ArqueoWeb. Revista sobre Arqueología en Internet*, 2008, vol. 9, no. 2, ISSN 1139-9201.
- IMMLER, Nicole y SAKKERS, Hans. “The UN-Sustainable Development Goals going local: learning from localising human rights”, *The International Journal of Human Rights*, 2022, vol. 26, no. 2
- IWASAKI, Amy y PEDERZOLI, Jose Luiz. “Why collections matter: impacts of cultural heritage collections on people’s lives”, *International Journal of Heritage Studies*, 2023, vol. 29, no. 11, ISSN 1352-7258.
- LABADI, Sophia, GILIBERTO, Francesca, ROSETTI, Ilaria SHETABI, Linda y YILDIRIM, Ege. *Heritage and the Sustainable Development Goals: Policy Guidance for Heritage and Development Actors*. Paris: ICOMOS, 2021.
- LADRÓN DE GUEVARA, Benita. “Valores patrimoniales, la perspectiva del actor social: la historia de Manuel y su barrio patrimonial”. En: MAGAR Valerie (ed.), *Conversaciones*. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016 pp. 87-100.
- LAMBERT, Simon y PEDERSOLI, Jose Luiz. “Our Collections Matter: Fostering Greener, Prosperous and Cohesive Communities through Collections-Based Work”, *Muse Magazine*, 2021
- LOACH, Kirsten, ROWLEY, Jennifer y GRIFFITHS, Jillian. “Cultural sustainability as a strategy for the survival of museums and libraries”, *International Journal of Cultural Policy*, 2015, vol. 23, no. 2, pp 186-198.
- LODDO, Marzia, ROSETTI, Ilaria, MCGHIE, Henry y PEDERSOLI, Jose Luiz. “Empowering Collections-Based Organizations to Participate in Agenda 2030: The Our Collections Matter Toolkit”, *Sustainability*, 2021, vol. 13, no. 24.
- LUCCHI, Elena. “Environmental risk management for museums in historic buildings through an innovative approach: a case study of the Pinacoteca di Brera in Milan (Italy).”, *Sustainability*, 2020, vol. 12, no. 12.
- MCGHIE, Henry. *Museums and Human Rights: human rights as a basis for public service*. Liverpool: Curating Tomorrow, 2020
- MCGHIE, Henry. *Museums for Better Futures*, 2023

- MENDES, Silvio. “Reconsiderando la evaluación de los bienes culturales”. En: MAGAR Valeria (ed.), *Conversaciones*. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 60-74, 2016
- MERRIMAN, Nick. “Museum collections and sustainability”, *Cultural Trends*, 2017, vol. 17, no. 1
- NIKOLIĆ, Aleksandra y PETROVIĆ, Natasa. “Towards Sustainability in the Museum Sector: A Circular-Economy-Based Model for Museum Collections”, *Museum International*, 2024, vol. 75, no. 1-2, pp 20-31
- NURSE, Keith, 2006. “Culture as the fourth pillar of sustainable development”, Londres: Commonwealth Secretariat, 2016
- PEREIRA RODERS, Ana y VAN OERS, Ron. “Bridging cultural heritage and sustainable development”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, vol. 1, no. 1, 2011
- PETTI, Luigi, TRILLO, Claudia y MAKORE, Busisiwe. “Cultural heritage and sustainable development targets: a possible harmonisation? Insights from the European Perspective”, *Sustainability*, vol. 12, no. 3, 2020.
- ROBERTS, James. “The Easton collection center: A sustainable design approach to protecting museum collections”, *Journal of Green Building*, 2011, vol. 6, no. 2, pp 1-16
- SABATINI, Francesca. “Culture as fourth pillar of sustainable development: Perspectives for integration, paradigms of action”, *European Journal of Sustainable Development*, vol. 8, no. 3, 2019
- SEBASTIÁN, Jorge, ALBA, Ester, PORTALÉS, Cristina, GAITÁN, Mar y LEÓN, Arabella. “Los catálogos de museo, una gran oportunidad para el conocimiento abierto... si se abren”, *revista PH* [en línea], 2020.
- THROSBY, David. *Cultura, economía y desarrollo sustentable*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp. 55-62.
- TURNER, Michael. “Culture as an Enabler for Sustainable Development: Challenges for the World Heritage Convention in Adopting the UN Sustainable Development Goal”. En: ALBERT, Marie Therese, Francesco BANDARIN y Ana PEREIRA RODERS (eds.) - *Going Beyond: Perceptions of Sustainability in Heritage Studies No. 2*. Cham: Springer International Publishing, 2017, pp. 19-31.
- UNESCO, *Mexico city declaration on cultural policies*: Ciudad de Mexico, Mexico, 1982

- UNITED NATIONS, *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Resolución aprobada por la Asamblea General el 25 de septiembre de 2015.*
- UNITED NATIONS, *Implementation of the outcome of the United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development (Habitat III) and strengthening of the United Nations Human Settlements Programme (UN-Habitat) :report of the 2nd Committee: General Assembly, 2017*
- UNITED NATIONS, *SDG Summit 2023 must not repeat old mistakes, says UN expert. United Nationsn Humans Rights, 2023.*
- VIKMANE, Elinda y LAÇE, Anda, “Critical Review of Sustainability Priorities in the Heritage Sector: Evidence from Latvia’s Most Visited Museums”, *European Integration Studies*, no. 15, 2021
- WORLD COMMISSION ON ENVIRONMENT AND DEVELOPMENT, *Our Common Future.* Oxford, 1987

Enhancing Cost-effective Cultural Heritage recording and Dissemination: The evolving Challenges of 3D Computer Graphics

Paulo Bernardes¹

Universidade do Minho

pbernardes@uaum.uminho.pt

Paulo Bernardes holds a degree in Mathematics, a master's degree in Archaeology, and a Ph.D. in Informatics. He started his career in 1993 at the Visual Computing Department of the Zentrum für Graphische Datenverarbeitung in Germany, working on medical imaging visualization. In 1995, he joined the Centre for Computer Graphics in Portugal, where he contributed to projects on Virtual Environments.

Since 1998, he has been working at the Archaeological Unit of the University of Minho, involved in projects focused on multimedia methods, 3D computer graphics, and visualization in Archaeology.

Currently, he is an integrated researcher at the Lab2PT of the University of Minho. His research interests encompass digital surveying of archaeological data, virtual representation and reconstruction of archaeological sites, and data visualization.

He published several articles in international conferences and journals, along with a book chapter published by Springer.

1. IN2PAST, Lab2PT, Unidade de Arqueologia of Universidade do Minho, Universidade do Minho, Avenida Central, 100, 4710-424 Braga, Portugal



Resumen

El estudio del Patrimonio implica diversas metodologías de registro, análisis, investigación y difusión de bienes culturales. Las aplicaciones informáticas han sido fundamentales desde finales de los años 50 en Europa y principios de los 60 en Norteamérica, demostrando la utilidad de la informática en las ciencias sociales y las humanidades.

Los avances en infografía y modelización 3D han permitido crear valiosas representaciones tridimensionales del patrimonio cultural, lo que ha facilitado la investigación científica, la difusión de resultados y la sensibilización del público. El tratamiento informático de datos ha afectado notablemente a campos como las bases de datos, los SIG, la visualización y la inteligencia artificial. Hoy en día, las aplicaciones informáticas siguen siendo cruciales para la investigación del patrimonio y la difusión de sus bienes.

Áreas emergentes como las redes neuronales artificiales, la visión por ordenador, la realidad virtual y aumentada, la adquisición 3D y la interacción están ganando importancia. Es vital seguir estrategias y principios bien definidos para conservar y preservar los bienes culturales para las generaciones futuras.

Palabras clave

Patrimonio cultural; Fotogrametría; SIG; Arqueología; Arte rupestre.

Abstract

The study of Heritage involves diverse methodologies for recording, analysing, researching, and disseminating cultural assets. Computer applications have been pivotal since the late 1950s in Europe and early 1960s in North America, demonstrating computing's utility in social sciences and humanities.

Advancements in computer graphics and 3D modelling have led to the creation of valuable 3D representations of cultural heritage, aiding scientific research, sharing results, and raising public awareness. Computer data processing has notably affected fields like databases, GIS, visualization, and artificial intelligence. Today, computational applications remain crucial for heritage research and asset dissemination.

Emerging areas like artificial neural networks, computer vision, virtual and augmented reality, 3D acquisition, and interaction are gaining importance. It is vital to follow well-defined strategies and principles to conserve and preserve cultural assets for future generations.

Keywords

Cultural Heritage; Photogrammetry; GIS; Archaeology; Rock art.

1. Introduction

In an era where cultural heritage preservation endeavours strive to align with prevailing technologies, the processes of recording and disseminating heritage have undergone a profound transformation. Since the advent of computer applications in the late 1950s and early 1960s, their integration within the social sciences and humanities has boosted innovative approaches to heritage studies. This journey, initiated by elementary digital tools, has reached its peak in sophisticated methodologies grounded in computer graphics and three-dimensional (3D) modelling, fundamentally reshaping the paradigms of digital heritage preservation. Today, these advancements not only serve as the foundation for scientific research but also assume a pivotal role in disseminating research and fostering public engagement.

This work aims to provide a concise examination of the utilization of emerging technologies in the field of heritage study and preservation, with a particular emphasis on digital recording and three-dimensional representation. Additionally, it briefly explores optimal visualization strategies. Drawing from the experience of the Archaeology Unit at the University of Minho, this work presents two recent cases that exemplify the benefits of three-dimensional recording and subsequent application of computer graphics methodologies in both study and dissemination.

The last section presents some conclusions based on accumulated experience that clearly show the advantages of integrating different modern technologies, particularly photogrammetry, geographic information systems and computer graphics. A clear advantage is recognised precisely in the development of augmented reality applications. In terms of future directions, the advantages of artificial intelligence techniques are recognised for further enriching digital heritage preservation and interpretation, ultimately fostering a deeper appreciation and understanding of our shared cultural heritage.

2. Heritage going digital: a retrospective

In the realm of cultural heritage, methodologies employed across various phases —record, analysis, research, and dissemination— strive to integrate diverse knowledge domains while staying abreast of technological advance-

ments. The incorporation of computer applications, introduced in the late 1950s (Europe) and early 1960s (North America), has played a pivotal role (Cowgill 1967). These applications, initially aimed at analysing and classifying data sought to establish the computer as a valuable tool in cultural heritage research (Chenhall 1968).

Over a short span, the number of computer applications in cultural heritage experienced exponential growth. By the early 1970s, computers became central tools for research, focusing on areas such as descriptive statistics, data organization, seriation, classification, multidimensional scaling, and databases (Whallon 1972). Subsequent advances in computer graphics and 3D modelling aimed to create detailed 3D representations of cultural heritage elements, including artefacts, sites, and landscapes. These 3D representations served not only research objectives but also became crucial for disseminating results (Addison 2000).

By the end of the last century, the influence of computer-based data processing in cultural heritage matters became highly noticeable. This impact extended to areas such as databases, geographic information systems (GIS), visualization, and even artificial intelligence (Richards 1998). The rise of international conferences and journals dedicated to computer-assisted cultural heritage confirmed this growing influence.

Presently, there is a significant intensification of computer application projects in cultural heritage, coupled with a remarkable expansion of application areas. While the initial areas remain crucial, emerging fields such as artificial neural networks, computer vision, virtual and augmented reality, serious gaming, 3D acquisition, and interaction are gaining prominence. This trend is evident in research published in respected journals like the *Journal on Computing and Cultural Heritage*, the *Journal of Cultural Heritage*, the *Journal of Archaeological Method and Theory*, the *Multimedia Tools and Applications Journal*, and the *Virtual Archaeology Review*. Conferences such as the *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (CAA)*, the *International Meeting on Archaeology and Graphic Informatics, Cultural Heritage and Innovation*, and the *EUROGRAPHICS Workshop on Graphics and Cultural Heritage (EG-GCH)* also contribute to this growth.

The recognition of the potential of computer applications and technology in heritage, particularly in archaeology, has led to diverse expressions

worldwide. Common terms include Virtual Archaeology, Digital Archaeology, and Cyber-Archaeology.

Virtual Archaeology (Reilly 1991), first coined by Paul Reilly, aims to create surrogate representations of original archaeological elements. Initially focused on visualization using technologies like hypertext, multimedia, and 3D solid modelling, the concept expanded to include the application of visualization and presentation methods to represent past environments, including buildings, landscapes, and artefacts (Ryan 2001).

Digital Archaeology seeks to understand the strengths and weaknesses of computers and information technology for the benefit of archaeology. It explores the potential of information and communication technology to expand the limits of archaeological theory and practice, enhancing the recovery, understanding, and presentation of the past (Zubrow 2006).

Cyber-archaeology is less concerned with reconstructing the past and more focused on simulating it. As a result, it is not necessarily visual or oriented towards photorealism but is entirely 3D, dynamic, interactive, and complex. Cyber-archaeology places significant emphasis on collaborative environments, research, and virtual models to recreate a potential past (Forte 2010).

Although the expressions differ, the aims and activities of these approaches are highly comparable (Grosman 2016). After the 3D acquisition of archaeological data, implementing a visual 3D representation of these elements becomes essential. Archaeologists use these representations for both research and dissemination purposes, occasionally improving them during the research and interpretation phase.

2.1. Principles of Computer-based Applications in Heritage

The recognition of Heritage's significance stands as a core value, consistently aimed at imparting its importance to succeeding generations. The specific awareness that archaeological excavation entails inherent destruction, as highlighted by Baker (1977), justifies the persistent concern within the archaeological community to carefully regulate interventions at excavation sites. From the early 20th century onward, various documents have been formulated, articulating crucial guiding principles about the conservation and preservation of heritage.

Post the mid-20th century, these principles have evolved to address the integration of computer-based applications within the realms of heritage and archaeology. Specifically, these principles delineate the circumstances under which computer-based applications should be employed, as well as the extent to which these technologies and methods are deemed appropriate. The most widely accepted guidelines are consolidated within four distinct documents:

- Principles for the Conservation and Restoration of Built Heritage:
 - Encompassed within The Charter of Krakow 2000 (De Naeyer, Arroyo y Blanco JR 2000), this document emerged from the International Conference on Conservation “Krakow 2000” and serves as a guiding framework for cultural heritage safeguarding. It aligns with the spirit of the Charter of Venice (1964) but is adapted to the realities of the turn of the century. In this sense, the authors advocate for the utilization of contemporary technologies, databases, information systems, and virtual environments to safeguard and publicly showcase archaeological sites. This implies the endorsement of computer-based applications as a viable alternative for accessing physically restricted sites and disseminating archaeological information to a broader audience. Notably, this charter marks the inaugural acknowledgement of the application of computer-based tools in the realm of heritage.
- ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites:
 - Defined in 2008 as the Ename Charter by the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), this charter outlines fundamental principles for interpreting and presenting heritage sites. The Ename Charter suggests that constructing virtual reconstructions should rely on evidence derived from archaeological, architectural, and historical data. Additionally, it emphasizes the significance of incorporating written, oral, and iconographic sources, along with photography. The charter underscores the importance of generating alternative reconstructions from these identical information sources for comparison (ICOMOS 2008).
- International Charter for the Computer-based Visualization of Cultural Heritage:

- Known as the London Charter (2009), this pioneering document is dedicated to defining guidelines for computer-based visualization in cultural heritage, emphasizing research and dissemination. The London Charter encompasses six principles designed to affirm the reliability of digital visualization methods in heritage, ensuring the meticulousness of the knowledge status represented by these digital visualizations and delineating a clear distinction between evidence and hypothesis. The London Charter outlines six key principles ensuring the reliability of digital heritage visualization. These principles cover implementation guidelines, selective use of computer-based methods, and meticulous evaluation of research sources, comprehensive documentation strategies, sustainable archiving practices, and strategic planning for diverse access levels (EPOCH 2009).
- International Principles of Virtual Archaeology (Sevilla Charter):
 - Established in 2011 by the International Forum of Virtual Archaeology, this charter aims to implement the London Charter principles in archaeology (Lopez-Menchero y Grande 2011). It underscores interdisciplinary collaboration, defines project goals, advocates complementarity with traditional methods, and emphasizes authenticity, historical rigour, efficiency, and scientific transparency. The Sevilla Charter insists on the necessity of team diversity, clearly defined project goals, collaboration with traditional methods, transparency, and distinct levels of authenticity in virtual representations. Furthermore, it stresses the importance of historical accuracy, economic feasibility, and scientific rigour. This charter, along with its evaluation methods for both expert and public communities, emphasizes the quality of projects based on rigour rather than spectacle.

2.2. Digital data acquisition techniques

The scientific community primarily focuses on 3D digitizing techniques in cultural heritage for conservation and record purposes. Additionally, potential applications include (Pieraccini, Guidi y Atzeni 2001):

1. Digital archives of 3D models: Offering a significant improvement over traditional archiving methods, high-quality 3D models serve as references for degradation monitoring and artefact restoration.
2. High-fidelity physical replica of artworks: 3D models facilitate more accurate and cost-effective replication of artworks for archiving and merchandising purposes.
3. Remote access to cultural heritage: Digital 3D models provide valuable teaching and research resources, eliminating the need for extensive travel to access artworks and enabling exploration of otherwise unreachable sites.
4. Digital restoration: Computer graphics tools allow virtual restoration of damaged artworks, creating 3D models that capture the original appearance.
5. Monitoring of cultural heritage: Regular digital acquisitions enable the early detection of small deformations in open-air monuments, facilitating timely interventions.

In the past, recording relied on manual tools such as paper, pencil, and measuring instruments. The advent of digital recording techniques has significantly improved this landscape, offering undeniable benefits for digitizing cultural heritage, especially archaeological items.

Ensuring accuracy in cultural heritage records is crucial. Teams must use devices that inspire confidence and precision, considering the three-dimensional nature of heritage elements. Various 3D acquisition options, each with distinct recording accuracy levels, are available. These options depend on the scale of heritage elements and employ different technologies:

1. Laser triangulation: Involves a laser source and optical detector to create a detailed and highly accurate point cloud by estimating height through reflected light angles.
2. Time-of-flight Laser: Determines surface distance by measuring the round-trip time of a light pulse, offering moderate accuracy suitable for swiftly capturing 3D information in large scenes.
3. Structured light: Projects a predefined light pattern onto objects, captured by a digital image detector. Portable and user-friendly, it delivers impressive accuracy and productivity by calculating geometry from pattern deformations.

4. Stereo-photogrammetry: Utilizes the same principle as the human vision system, acquiring 3D models through 2D images from different angles. While a simple and cost-effective technique, its accuracy is relatively lower.

According to Pavlidis et al. (2007), the comprehensive digital recording of heritage encompasses a multidimensional process that not only addresses the 3D digitization of objects and monuments but also delves into digital content management, representation, and reproduction. The primary parameters for analysis are related to the object itself, focusing on its material and size.

Furthermore, key considerations include the hardware and software features of the 3D acquisition system, encompassing accuracy, equipment portability, compliance with standards, productivity of the technique, and texture acquisition capability. Additional parameters, unrelated to the object or acquisition system, include the operator's skill and the equipment cost.

The research teams often opt for laser equipment when budget permits, utilizing Airborne Laser Scanning (ALS) for territorial scale reconnaissance and Terrestrial Laser Scanning (TLS) for sites. Both platforms generally employ Light Detection and Ranging (LiDAR) sensors. At the object scale, Handheld Laser Scanners provide highly accurate results.

Cost-effective approaches ensuring the necessary accuracy for archaeological projects include the successful use of 3D digitizing techniques based on digital images, as demonstrated by Hermon et al. (2012) and De Reu et al. (2013). They highlight the advantages of employing *Structure from Motion* (SfM) methods, akin to stereo-photogrammetry. The benefits include time efficiency, high accuracy, and increased scientific value. SfM data can be combined with satellite sensor data to assess threats to heritage sites (Hesse 2015).

Structured light equipment, such as the Microsoft Kinect camera, presents a low-cost alternative for sites or objects. The Kinect captures a real-time RGB-D stream, creating a satisfactory record for archaeological purposes. However, its suitability is influenced by lighting conditions and is more suitable for indoor use (Zollhöfer et al. 2015).

Combining various 3D acquisition methods, along with GPS systems and total stations for precise georeferencing, enhances the accuracy of the

record. Aerial 3D acquisition using unmanned aerial vehicles (UAV) is increasingly employed for more complex sites (Davis et al. 2017).

The mentioned 3D acquisition techniques produce a point cloud that requires post-processing to generate a mesh. The density and accuracy of the point cloud depend on the acquisition device, with laser-based equipment typically providing higher quality. The point cloud is typically stored in 3D model file formats such as PLY (Polygon File Format) or OBJ (Object File).

Digital data acquisition techniques play a crucial role not only in documenting visible heritage data but also in revealing hidden realities. Particularly in Archaeology, geophysical techniques are frequently employed in archaeological projects to non-intrusively assess non-visible realities, such as the subsoil or the interiors of architectural structures.

The primary goal of these techniques is to create a representation of the subsoil through non-destructive methods, constituting Archaeological Geophysics. This non-invasive approach involves analysing and interpreting variations in geophysical properties within the archaeological space of interest.

Archaeological geophysics finds diverse applications, including its combination with aerial imagery for landscape archaeology across large territories. On a smaller scale, these methods assist in exploring archaeological sites, aiding in the decision-making process for excavation locations. Additionally, geophysical methods can be employed to analyse archaeological objects and structures within heritage buildings.

Various survey techniques are utilized for different applications, with the most common in archaeology being:

1. **Magnetometry:** This technique uses sensors to record local variations in the magnetic field of Earth's geological materials, describing the subsoil. It is effective in detecting magnetic anomalies caused by the alteration of sedimentary structures. However, its suitability depends on the contrast between the magnetic properties of archaeological elements and the environment. Two types of magnetometers are generally used for wide areas or specific archaeological sites.
2. **Resistivity:** This method measures the electrical properties of soil by injecting a current and assessing its alteration. Earth resistivity

tomography (ERT) is common in archaeology, producing 3D models of earth resistivity. Soil humidity and mineral composition influence results by affecting electrical conductivity stability.

3. Ground Penetrating Radar (GPR): Based on electromagnetic pulses transmitted into the ground, GPR records reflections generated by changes in the propagation media. By analysing arrival times, the depth of objects generating reflections can be determined. GPR antennae frequencies range from 100MHz to 900MHz, with higher frequencies suitable for small objects and lower frequencies for greater depths.

Preserving cultural heritage demands meticulous adherence to 3D acquisition protocols, irrespective of the employed technology. The suitability of visible data acquisition methods varies across different scales. The ALS system is exclusively employed on a territorial scale, whereas the SfM methodology, coupled with a UAV, offers versatility across all scales. Various methods can be employed for recording archaeological sites, excluding ALS. At the object level, UAV usage is less common but contingent upon factors such as the object's size, team expertise, site conditions, required level of detail, and budget constraints. Concerning non-visible 3D data acquisition through geophysical methods, all mentioned approaches are appropriate for the territorial scale. However, at the object scale, the GPR methodology takes precedence, particularly for sizable stone objects.

2.3. 3D Representation

The inception of 3D representations for sites and objects can be traced back to the late eighties and early nineties. While initially embraced for dissemination purposes, its significance in research was not immediately acknowledged. Presently, embarking on a cultural heritage project without allocating resources for 3D representation is nearly inconceivable.

Various techniques exist for the 3D representation of cultural elements. A notably valuable modelling technique is *Constructive Solid Geometry* (CSG), as it adeptly constructs intricate shapes from simpler primitives like cylinders, spheres, cubes, cones, tori, closed spline surfaces, or swept solids. These primitives are skilfully manipulated through *boolean* operations such

as *union*, *intersection*, and *subtraction*. This modelling approach is supported by software systems like *Blender*, *Maya*, *AutoCAD*, or *3DStudio*, as well as modelling languages like the *Virtual Reality Markup Language* (VRML) or *X3D* (the XML syntax-based successor to VRML). These modelling software systems also facilitate other techniques, such as *Non-Uniform Rational B-Splines* (NURBS), which prove invaluable for cultural heritage modelling. NURBS modelling, rooted in splines, allows for the lifelike creation of organic forms and curved surfaces — features frequently encountered in heritage contexts. It boasts even greater intuitiveness than CSG, albeit with a somewhat less rigid structure. At each stage of the traditional modelling workflow, the digital model must go through scholarly validation to ensure the precision of the final 3D representation.

Another significant modelling technique, especially prevalent in archaeological applications, is *procedural modelling*. Procedural modelling is a robust methodology that leverages programming languages to efficiently articulate a semantic description of a structure, generating a 3D polygonal model. The approach finds widespread acceptance in depicting Greco-Roman buildings and urban environments, given the systematic regularity inherent in classical architecture, governed by well-established principles set forth by *Vitruvius* (Saldaña 2015). Tools such as *Blender*, *3DS Max*, or *CityEngine* can be considered for implementing procedural modelling.

Historic Building Information Modelling (HBIM) offers an alternative approach that utilizes attributes and parameters to generate a 3D representation of archaeological data, specifically focusing on architectural elements. HBIM involves constructing a parametric library based on documented architectural principles spanning from the Roman epoch to the modern age. Leveraging historical data adds significant value, ensuring meticulous detail in the 3D objects, including information about the construction materials and methods employed. To enhance the realism of the 3D objects, the final step involves mapping the parametric objects onto the point cloud. Similar to procedural modelling, this 3D representation methodology is particularly well suited for architectural objects (Logothetis, Delinasiou y Stylianidis 2015).

The growing adoption of 3D acquisition techniques in archaeological records is transforming the methodologies and procedures employed in representing archaeological elements (Sulaiman et al. 2013). A notable shift

in the workflow of this representation process is the reduced influence of archaeological interpretation during the modelling phase, as it heavily relies on the acquired point cloud. Consequently, the modelling process is less dependent on traditional 3D modelling software and more on 3D meshing algorithms like the *Poisson Surface Reconstruction* methodology or the *Delaunay Triangulation* algorithm. The subsequent step involves the texturing procedure, utilizing image information of the object of interest. This 3D representation process is concluded with the segmentation of the mesh into distinct clusters of significance. This segmentation is guided by research and continually validated by experts. The entire procedure can be executed using either commercial or free software systems such as *CloudCompare* or *MeshLab*. Most 3D acquisition devices come equipped with their own GPS systems, allowing for immediate and accurate positioning of the 3D representation. Even in the absence of a built-in GPS, correct georeferencing of ground control points surrounding the element of interest enables nearly instantaneous georeferencing.

Given the ease with which heritage data can be acquired through *Structure-from-Motion* (SfM) methods and the reliability of these data, there is now a substantial volume of 3D representations for various typologies of heritage structures based on this methodology. These models are further processed using *Building Information Modelling* (BIM) to extract valuable information such as plans, sections, and orthophotographs, serving research and publication purposes.

The 3D representation techniques of heritage objects are crucial for creating tangible reproductions. Historically, the cost of digital fabrication techniques was prohibitively high. However, in contemporary times, the value of 3D printing devices has significantly decreased, thanks to the adoption of cost-effective techniques like *fused deposition modelling* (FDM), which still ensures high precision in the produced objects (Balletti, Ballarin y Guerra 2017). Reproducing artefacts through this method finds applications in various domains, including education in museums, providing support for visually impaired individuals, and even producing customized packaging for the safe transportation of cultural objects (Scopigno et al. 2017).

3. Visualization Strategies

Several definitions of visualization have emerged and evolved over the years, forming a complementary approach. Visualization primarily involves the computer-assisted transformation of data or information into a visual representation that can be interactively explored to gain understanding and insight. For successful visualization, the obtained knowledge should be used to increase the understanding of a subject, facilitating the analysis and dissemination of the data.

Elaborating a comprehensive list of all the techniques and technologies (both 2D and 3D) used in recent years would be an extremely time-consuming task, proving impractical due to the vast array of combinations and diversity in approaches employed. To overcome these limitations, Foni, Papagiannakis y Magnenat-Thalmann (2010) conducted an exhaustive research study on visualization strategies for Cultural Heritage items, while Llobera (2011) performed an exceptional review and evaluation of the advantages of modern visualization techniques in Archaeology, particularly in archaeological discovery and discourse. These research studies reveal several visualization strategies for Heritage items:

- Restitution drawings: A standard procedure and essential step for an excavation team, crucial for student understanding.
- Augmented Pictures: Visual integration and direct comparison of selected restitution hypotheses with present reality.
- Scale models: Physical reproduction typically exhibits mild visual consistency and precision, with detail increasing as the scale approaches 1:1.
- Physical reconstructions: On-site physical reconstitutions offer visitors the chance to visually experience the past, although historical accuracy and precision can be questionable.
- Interactive scale models: Comparable to static scale models but with moving parts illustrating their role, purpose, or construction method.
- Live experiments: Interactive scale models used in Experimental Archaeology, with replicas made at a 1:1 scale.
- Computer Graphics rendering: A visually consistent and historically precise virtual 3D reconstruction.

- Digital catalogues: Used for dissemination purposes in museums, typically published in electronic formats.
- Digital Panoramas: Comparable to digital catalogues but with increased interactivity.
- Real-time virtual reality simulations: While based on the assumptions of computer-generated renderings, these simulations offer a high level of interactivity.
- Stereoscopic visualizations: Stimulates the viewer's perception of depth with a slightly superior level of virtuality and perceived visual consistency compared to plain real-time simulations.
- Real-time Augmented Reality simulations: Exhibits simplified geometrical models for real-time capabilities, offering interesting possibilities and interactivity.
- Digitally augmented movies: Requires significant time and effort, generally lacking scientific accuracy.
- Semantically supplemented 2D and 3D representations: Enhances visual representation by adding graphical data, such as 2D photographic images or 3D virtual models.

These strategies are categorised by four main classification hubs:

1. The amount of virtuality.
2. The degree of interactivity.
3. Visual consistency and precision.
4. The degree of automatism.

It is crucial to note that data acquisition techniques used during the recording process of a cultural item influence visualization strategies. These strategies aim to enhance automatism, improve precision and visual consistency, and increase interactivity.

4. Using photogrammetry in two distinct studies

The application of modern photogrammetry techniques brings forth numerous advantages to the field of archaeology. These techniques make use of affordable tools like traditional cameras or mobile devices to yield hi-



Figure 1. Location of the two case studies: *Terras de Bouro* and *Vila Nova de Foz Côa*.

gh-quality outcomes, often uncovering intricate details that may escape the naked eye (Moro y Pavón 2022). Photogrammetry enables the creation of precise 3D models with remarkable accuracy, facilitating remote analysis of various objects and landscapes.

Moreover, these models serve as meticulous and non-intrusive records, preserving the integrity of archaeological sites (Morgan y Wright 2018). Integrating photogrammetry with other digital tools such as GIS and data analysis algorithms enriches the interpretation and comprehension of archaeological findings (Psarros, Stamatopoulos y Anagnostopoulos 2022). This fusion provides invaluable insights into the material culture of ancient civilizations, allowing researchers to delve deeper into our shared history.

In this section, we will present two distinct studies: the conservation and enhancement of the Roman road *Jeira* in Terras de Bouro, Portugal, and the documentation of rock art in the Côa Valley, Portugal (see Figure 1). Through these case studies, we aim to illustrate how photogrammetry enhances our understanding of ancient landscapes, artefacts, and cultural heritage, shedding new light on the complexities of human history.

4.1. Archaeological Elements in Mountain Landscapes: Terras de Bouro (Portugal)

Since 2018, studies of the Roman road *Jeira*, also known as *Via Nova* or *Via XVIII*, have been started again in the territory of Terras de Bouro. The main objective of these studies is to update existing knowledge and to diagnose and support the development of future actions.

The focus of these actions is on the conservation and enhancement of the Roman road, as well as on promoting responsible engagement not only from local communities but also from the thousands of visitors who annually traverse this cultural itinerary.

With a particularly significant impact in the Northwest of the Iberian Peninsula, the road network played a crucial role in pacifying and stabilizing Roman influence. It contributed substantially to the success of unprecedented administrative reforms in this region. Simultaneously, it played a fundamental role in shaping consistent and standardized landscapes along the roads. In many cases, these landscapes remained prominent in the historical narrative of these regions for centuries to come (Fontes, Alves y Bernardes 2021).

The acquisition of new data on the current state of the road has been a priority in the conducted work. The path of *Jeira* has been meticulously analysed through on-site inspections and photogrammetric restitutions of the route, established with analysis corridors at defined intervals between 50m and 100m.

The data survey strategy relied on the use of UAVs to record the road's path at two distinct altitudes. The first was conducted at an average altitude of over 50m from the ground and aimed to capture the road's path and its surrounding area. The second survey focused exclusively on capturing the road's trajectory at an average altitude of 2m above the ground, thereby offering enhanced detail regarding the path. Each survey was conducted using distinct equipment, namely the *DJI Mavic Pro* and *DJI Phantom 3 Pro*. The equipment with a shorter focal distance, the *DJI Phantom 3 Pro*, was employed for the low-altitude survey to reduce the quantity of captured photographs.

Before the survey, a meticulous on-site analysis of the road's layout was completed to evaluate terrain challenges and determine optimal points for high-altitude flights. Subsequently, this analysis extended to the

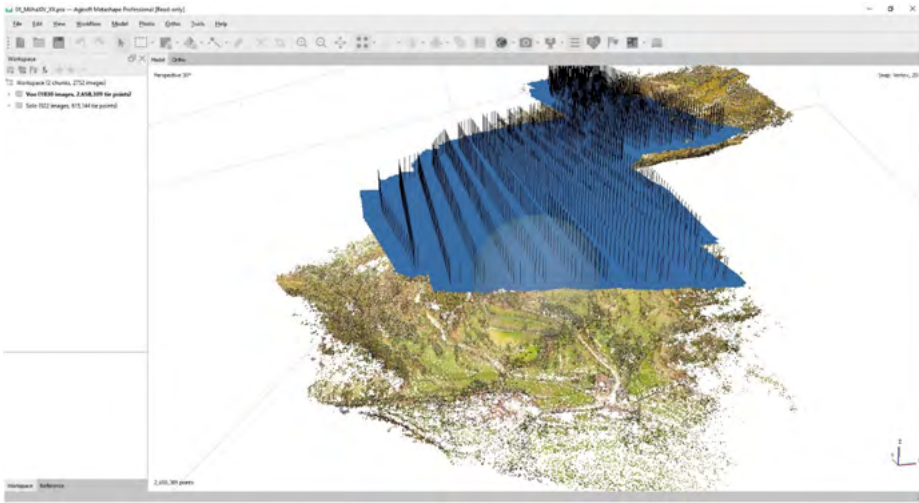


Figure 2. Survey of the *Jeira*, between the miles XIV and XV.

office, where the *Google Earth Pro* application (version 7.3.4.8248) was used to identify areas of archaeological significance for recording. Considering the road's span across the entirety of Terras de Bouro municipality and its considerable length, the overall area needed to be divided into manageable sub-areas. These sub-areas, ranging from 30 to 32ha, with perimeters between 3 and 4km, were defined to accommodate the capabilities of the UAV used. Each sub-area was represented by a polygon stored in *Keyhole Markup Language* (KML) format.

After finishing the processing of the route, the planning phase for the high-altitude survey began. This phase involved importing each mile segment into an automated flight management application, determining the average flight altitude, optimizing photo overlap, orienting the flight, and configuring the desired camera interaction with the UAV. Ahead of the survey, some ground control points (GCPs) were established based on the defined area segments to facilitate accurate georeferencing. It is important to note that these ground control points served the dual purpose of aiding both high-altitude and ground-level surveys.

After georeferencing each road segment, the UAV survey started. The automated mode was employed to capture the area of interest at a higher altitude, while the manual mode was used to record each mile at a lower altitude. The automated flights were parameterized with altitudes ranging

from 50 m to 120 m, along with lateral and frontal overlap settings of 65% and 75%, respectively. Each mile survey captured a maximum of 2000 images, requiring approximately 1 hour and 15 minutes of flight time. Figure 2 provides a visual representation of the survey conducted between mile XIV and mile XV. Image processing was carried out using the *Metashape* application (*Agisoft Inc.*), utilizing photogrammetry algorithms to generate 3D surfaces and orthophotomaps.

The ground-level survey was manually executed at a minimum height of 2 meters, ensuring a consistent frontal overlap of 80%. Flying at a constant speed of 0.5 m/s and capturing each image at 2-second intervals, this survey typically produced an average of 1500 images, depending on the route's curvature, and took approximately half an hour.

With these two meshes, it is possible to create multiscale meshes that enable adaptive rendering techniques. These facilitate streaming and level-of-detail techniques, particularly useful for real-time applications such as virtual or augmented reality. Even on devices with limited computational resources, the multiscale meshes allow for efficient representation and rendering of complex 3D scenes

In addition to the road, some milestone markers and associated Roman bridges were also surveyed. The survey of the milestone markers was utilized to deepen epigraphic studies, for which a visualization methodology was developed, as outlined in Redentor et al. (2023). Surveys were conducted using a handheld scanner (*Sense 3D Scanner*) for milestone markers deposited in the Geira museum and photogrammetric surveying (*Canon EOS 550D + Canon EFS 18-55mm*) for milestone markers located in situ.

For the Roman bridges associated with the road network, surveys were conducted using a UAV and also with a conventional photographic camera (*Canon EOS 5D Mark III + Canon EF 16-35mm F2.8L II USM lens*). The 3D reconstruction of the studied elements was performed using these two sets of photographs, ensuring the dimensions and proportions of each object through control points marked on the objects of interest. These control points were recorded using a total station to ensure the accurate location and orientation of the 3D reconstruction of the artworks. The archaeological interpretation of these new data allowed for the proposal of a reconstruction model of the bridges, which is being used in a mobile application within an augmented reality context to support the visitors (see Figure 3).

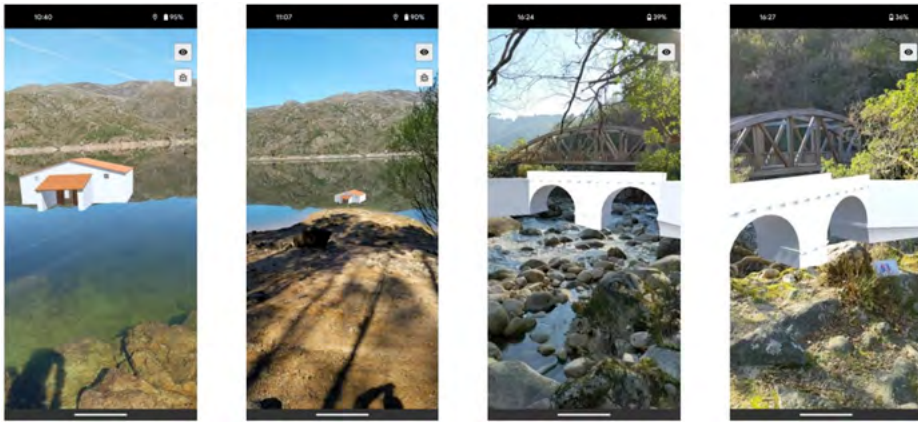


Figure 3. Mobile App with AR functionalities.

4.2. A rock art survey experience: the RARAA project

The “Open Access Rock Art Repository” (RARAA) project presents a methodology for the 3D survey of rocks with rock art motifs and the subsequent production of orthophotos from the resulting 3D models, accomplished through photogrammetry. The resulting vector graphics is integrated into a customized information system, which enhances the reuse of the data in new interpretations and research projects. The RARAA project is focused on the rock art of the Côa Valley (Vila Nova de Foz Côa, Portugal), designated as a World Heritage Site since 1998.

Various case studies demonstrate that photogrammetry is increasingly recognized as a valuable tool in rock art research (Jalandoni y May 2020; Garate et al. 2020). One of the primary benefits of photogrammetry in rock art documentation lies in its non-invasive approach, which safeguards the integrity of the artwork while delivering precise measurements and surface details.

In this project, aimed at documenting the focal rock formation covering a medium-scale area, the research team employed a versatile UAV equipped with an integrated camera featuring a 1/2.3” CMOS sensor capable of capturing high-resolution images (*DJI Mavic Pro*). Additionally, they utilized a digital camera (*Canon EOS 6D Mark II*) equipped with a full-frame CMOS sensor boasting approximately 26.2 million effective pixels. The detailed images of the rock art incisions were captured using a macro lens (*Canon EF*

50mm 2.5 Macro). The team responsible for the photographic survey of the rock art elements also used a mobile device (*Xiaomi - Redmi Note 9S*) associated with a stabiliser (*Zhiyun Smooth Q3*) to record images with adequate depth of field and at a short distance from the surface

To ensure accurate orientation and scaling of the 3D surfaces derived from the captured images, the team employed georeferencing of control points. This process was facilitated by using the *GPS MobileMapper 120* in conjunction with an external precision antenna (*L1/L2 GPS + Glonass, Ashtech ASH-111661*).

For the three-dimensional recording, the research team followed established photogrammetry procedures based on multiple images widely used in cultural heritage and archaeology (Marín-Buzón et al. 2021). However, given the specific nature of the site and the complexity of the elements to be recorded, it was decided to record them in two separate phases.

During the initial phase, the primary objective was to capture the entire rock formation along with each individual panel. This phase involved both photographic registration and the precise placement of control points to facilitate georeferencing, scale, and orientation of the archaeological elements of interest. To achieve a comprehensive reconstruction of the rock formation, the team captured photographs at distances ranging from 2m to 15m, ensuring thorough coverage.

In the subsequent phase, focused on capturing the intricate details of the individual panels, photographs were taken at closer distances, ranging from 1.5m to 0.5m. This approach enabled higher resolution and enhanced visibility of the panel motifs. Although our initial intention was to record images of each panel at a constant distance from the surface of interest to ensure consistent Ground Sampling Distance (GSD), the challenging terrain led to capturing each panel at different distances from the surface.

Following the generation of the initial 3D model using the previously mentioned photogrammetry techniques, it underwent a thorough optimization process aimed at ensuring accuracy and quality. This optimization addressed any gaps or holes present in the model, enhancing its completeness.

Additionally, to improve the visual appearance and surface details of the 3D model, the team employed texture mapping techniques. This involved

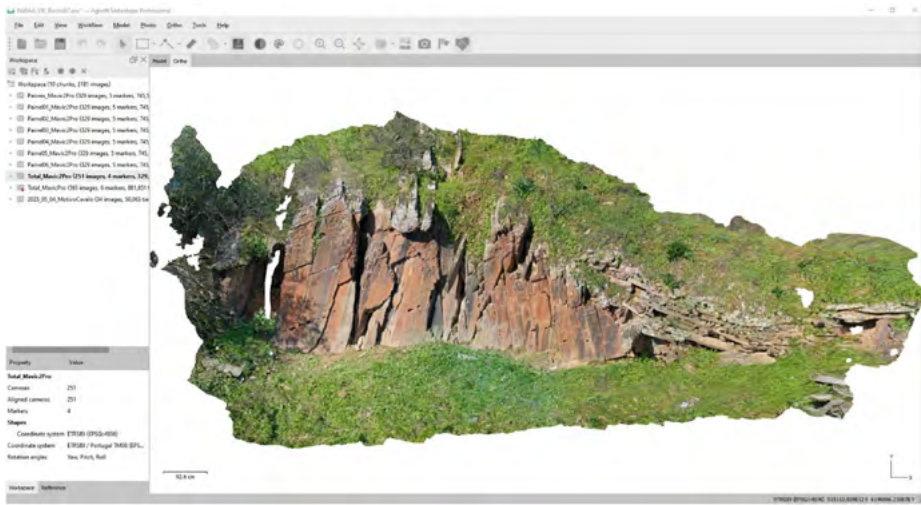


Figure 4. Orthoimage produced with Metashape (Agisoft Inc.).

overlaying high-resolution images onto the model, enriching its texture and overall visual fidelity.

The next stage of the visual representation process involves the production of orthoimages based on the textured 3D model (see Figure 4). The orthoimages are essential for facilitating the archaeological illustration of rock art motifs. During the orthoimage generation process, the detailed 3D model was projected onto a 2D plane, resulting in a flattened representation of the archaeological element. By aligning and merging individual images, the researchers generated an orthoimage that accurately depicted the completeness of the archaeological element. This meticulous process guaranteed that the orthoimage captured all pertinent details while preserving the spatial accuracy of the original 3D model.

After producing the orthoimage, a meticulous evaluation was performed to evaluate its accuracy and rectify any distortions. The focus was on precisely aligning the images and addressing any discrepancies that may have arisen during the stitching process. This rigorous procedure was crucial to guarantee that the orthoimage accurately portrayed the original archaeological element.

In the orthoimage generation process, the team took into account that the rock art was engraved onto shale rocks, which could feature planar surfaces that are not necessarily vertical. To ensure the highest accuracy in the

ENHANCING COST-EFFECTIVE CULTURAL HERITAGE RECORDING AND DISSEMINATION: THE EVOLVING CHALLENGES OF 3D COMPUTER GRAPHICS

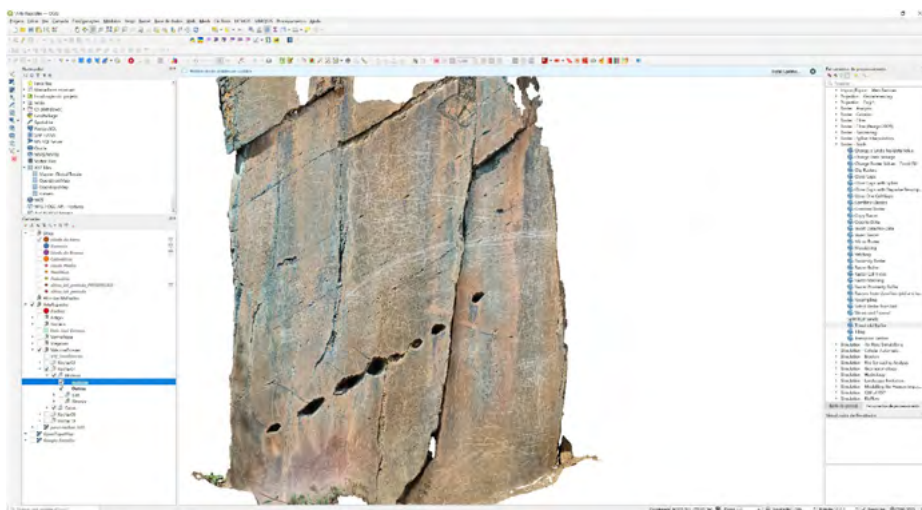


Figure 5. Processing of a panel orthoimage using QGIS.

orthoimages, the researchers devised a customized projection plane that took into consideration the inclination of each panel. Three markers were strategically placed on each panel to aid in this process, facilitating the calculation of both horizontal and vertical axes. This meticulous approach ensured the precise projection of each panel onto a plane, resulting in orthoimages of exceptional quality and accuracy.

The resulting orthoimage, depicted in Figure 5, proved to be an invaluable asset for conducting precise and accurate data analysis and interpretation of the archaeological elements (Botica, Luís y Bernardes 2023). In the realm of rock art, where visual representation is paramount, the integration of GIS is indispensable. This tool plays a pivotal role in visualizing graphical information, elucidating connections between motifs and the rock surface, and integrating data characterizing motifs.

Furthermore, GIS enhances vector data and facilitates the establishment of selection criteria for interpreting and studying art. For the implementation of the geographic information system, we selected QGIS, specifically version 3.28.3-Firenze. This software seamlessly integrates and visualizes rock art drawings, incorporating both graphic and alphanumeric data stored within the information system.

5. Conclusion

In conclusion, the methodologies discussed offer expedient and comprehensive approaches for documenting and interpreting cultural heritage elements, preserving their intricate three-dimensional features. Through the integration of modern technologies such as photogrammetry and Geographic Information Systems (GIS), high accuracy of data collection and representation is ensured. The resulting visualizations, including orthoimages and 3D models, facilitate the comprehension of archaeological findings by both experts and the general public. Moreover, the adoption of low-cost and free/open-source solutions enhances accessibility to these methodologies, democratizing archaeological research.

The visualization of various cultural heritage elements through photogrammetry offers significant advantages for researchers. By creating precise 3D models of artefacts, monuments, and architectural structures, researchers gain invaluable insights into their spatial relationships, structural details, and historical significance. These detailed reconstructions enable thorough analysis and interpretation, facilitating the study within a broader context. Additionally, the integration of GIS data with photogrammetric models enhances researchers' ability to spatially analyse and visualize the distribution patterns of these heritage elements, contributing to a more comprehensive understanding of cultural landscapes.

Furthermore, the development of augmented reality (AR) applications for dissemination purposes enhances public engagement and understanding of archaeological sites. By overlaying digital reconstructions onto physical environments, AR apps provide immersive experiences that bring history to life, appealing to a wide audience. These interactive applications often feature virtual tours, interactive exhibits, and educational content embedded within the app, encouraging exploration and interaction with archaeological findings in their original contexts. This technology not only fosters a deeper appreciation for cultural heritage but also facilitates meaningful engagement with archaeological discoveries.

Looking forward, future endeavours in this field could explore a broader range of advancements beyond survey methods. For instance, the integration of volume rendering techniques can offer enhanced visualization capabilities, allowing for more immersive exploration of archaeological sites.

Voxelization presents opportunities for refining the representation of objects with intricate details, further enriching our understanding of cultural artefacts. Additionally, the application of AI-driven techniques, such as deep learning, holds promise for automating data analysis tasks and extracting meaningful insights from archaeological data sets. Finally, the exploration of Neural Radiance Fields offers an innovative avenue for rendering three-dimensional scenes with unprecedented realism, opening new possibilities for digital heritage preservation and interpretation. Embracing these advancements will not only propel the field of archaeology forward but also foster a deeper appreciation and understanding of our shared cultural heritage.

Acknowledgments

The *RARAA Project* is supported by the *Fundação para a Ciência e Tecnologia* under reference *COA/OVD/0097/2019*.

IN2PAST – Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory is funded by *FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P.* under reference *LA/P/0132/2020* (DOI 10.54499/LA/P/0132/2020)

References

- ADDISON, Alonzo. "Emerging trends in virtual heritage". *IEEE Multimedia*, 2000, Vol. 7, no. 2, p. 22-25. ISSN 1070986X. DOI 10.1109/93.848421.
- BAKER, Philip. *Techniques of Archaeological Excavation*. London: Routledge, 2003
- BALLETTI, Caterina; BALLARIN, Martina; GUERRA, Francesco. "3D printing: State of the art and future perspectives". *Journal of Cultural Heritage*, 2017, Vol. 26, p. 172-182. DOI:10.1016/J.CULHER.2017.02.010
- BOTICA, Natália; LUÍS, Luís; BERNARDES, Paulo. "Use of photogrammetry to survey Iron Age rock art motifs in the Côa Valley: the Vermelhosa Rock 3 case study (Vila Nova de Foz Côa, Portugal)". *Virtual Archaeology Review*, 2024, Vol. 15, no. 30, p. 97-109. DOI 10.4995/var.2024.19725.
- CHENHALL, Robert. "The impact of computers on archaeological theory: An appraisal and projection". *Computers and the Humanities*, 1968, Vol. 3, no. 1, p. 15-24. ISSN 00104817. DOI 10.1007/BF02395445.
- COWGILL, George. "Computer applications in archaeology". *Computers and the Humanities*, 1967, Vol. 2, no. 1, p. 17-23. ISSN 00104817. DOI 10.1007/BF02402460.
- DAVIS, Annabelle *et al.* "Pilbara rock art: laser scanning, photogrammetry and 3D photographic reconstruction as heritage management tools". *Heritage Science*, 2017, Vol. 5, no. 1, p. 1-16. ISSN 2050-7445. DOI 10.1186/s40494-017-0140-7.
- DE NAEYER, André; ARROYO, S.; BLANCO, J. "The Charter of Krakow 2000 principles for conservation and restoration of built heritage". From: <http://hdl.handle.net/1854/LU-128776> (Retrieved: 20-03- 2024).
- DE REU, Jeroen *et al.* "Towards a three-dimensional cost-effective registration of the archaeological heritage". *Journal of Archaeological Science*, 2013, Vol. 40, no. 2, p. 1108-1121, ISSN 03054403. DOI 10.1016/j.jas.2012.08.040.
- EPOCH. "The London Charter". From: <http://www.londoncharter.org/> (Retrieved: 20-03- 2024).
- FONI, Alessandro; PAPAGIANNAKIS, George; MAGNENAT-THALMANN, Nadia. "A taxonomy of visualization strategies for cultural heritage applications". *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 2010, Vol. 3, no. 1, p. 1-21. ISSN 1556-4673.

- FONTES, Luís *et al.* “A Jeira no Concelho de Terras de Bouro. Avaliação Prospectiva do Estado de Conservação”. *Roman Roads in Europe* (Held at Museu D. Diogo de Sousa on September 2021) Braga: Câmara Municipal de Braga, 2021, p. 75-100.
- FORTE, Maurizio. “Introduction to Cyber-Archaeology”. *BAR International Series 2177*, 2010, p. 9-13.
- GARATE, Diego *et al.* “Redefining shared symbolic networks during the Gravettian in Western Europe: New data from the rock art findings in Aitzbitarte caves (Northern Spain)”. *PLoS ONE*, 2020, Vol. 15, no. 10, ISSN 19326203. DOI 10.1371/journal.pone.0240481.
- GROSMAN, Leore. “Reaching the Point of No Return: The Computational Revolution in Archaeology”. *Annual Review of Anthropology*, 2016, Vol. 45, no. 1, p. 129-145. ISSN 0084-6570. DOI 10.1146/annurev-anthro-102215-095946.
- HERMON, Sorin *et al.* “Archaeological Field Documentation and Architectonic Analysis - a 3D Approach. Ein Zippori as Study Case”. In: ARNOLD, D. *et al.* (ed.), *VAST*. Brighton: Eurographics Association, 2012, pp. 113-120. ISBN 978-3-905674-39-2.
- HESSE, Ralf. “Combining Structure-from-Motion with high and intermediate resolution satellite images to document threats to archaeological heritage in arid environments”. *Journal of Cultural Heritage*, 2015, Vol. 16, no. 2, p. 192-201. ISSN 1296-2074. DOI 10.1016/j.culher.2014.04.003.
- ICOMOS. “ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites”. *International Journal of Cultural Property*, 2008, Vol. 15, no. 04, p. 377-383. ISSN 0940-7391. DOI 10.1017/S0940739108080417.
- JALANDONI, Andrea; MAY, Sally. “How 3D models (photogrammetry) of rock art can improve recording veracity: a case study from Kakadu National Park, Australia”. *Australian Archaeology*, 2020, Vol. 86, no. 2, p. 137-146. ISSN 03122417. DOI 10.1080/03122417.2020.1769005.
- LLOBERA, Marcos. “Archaeological Visualization: Towards an Archaeological Information Science (AISc)”. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 2011, Vol. 18, no. 3, p. 193-223. ISSN 10725369.
- LOGOTHETIS, Sotiris; DELINASIOU, Adelinas; STYLIANIDIS, Efstratios. “Building Information Modelling for Cultural Heritage: a review”. *ISPRS - Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial*

- Information Sciences*, 2015, Vol. II-5/W3, p. 177-183. ISBN 2194-9050. DOI 10.5194/isprsannals-II-5-W3-177-2015.
- LOPEZ-MENCHERO, Victor Manuel; GRANDE, Alfredo. “The Principles of the Seville Charter”. In: *Proceedings XXIIIrd International CIPA Symposium*, 2011, p. 2-6.
- MARÍN-BUZÓN, Carmen, *et al.* “Photogrammetry as a new scientific tool in archaeology: Worldwide research trends”. *Sustainability*, 2021, Vol. 13, no. 9. ISSN 20711050. DOI 10.3390/su13095319.
- MORGAN, Colleen; WRIGHT, Holly. “Pencils and Pixels: Drawing and Digital Media in Archaeological Field Recording”. *Journal of Field Archaeology*, 2018, Vol. 43, no. 2, p. 136-151. ISSN 20424582. DOI 10.1080/00934690.2018.1428488.
- MORO, Luis Alejandro; PAVÓN, José Luis. “Low-cost photogrammetric reconstruction of a panel with palaeolithic engravings of Siega Verde (Salamanca, Spain): From the rocky outcrop to the details”. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 2022, Vol. 45. ISSN 2352409X. DOI 10.1016/j.jasrep.2022.103594.
- PAVLIDIS, George *et al.* “Methods for 3D digitization of Cultural Heritage”. *Journal of Cultural Heritage*, 2007, Vol. 8, no. 1, p. 93-98.
- PIERACCINI, Massimiliano; GUIDI, Gabriele; ATZENI, Carlo. 3D digitizing of cultural heritage. *Journal of Cultural Heritage*, 2001, Vol. 2, no. 1, p. 63-70. ISSN 1296-2074.
- PSARROS, Doukas; STAMATOPOULOS, Michail; ANAGNOSTOPOULOS, Christis-Nikolaos. “Information Technology and Archaeological Excavations: a brief overview”. *Scientific Culture*, 2022, Vol. 8, no. 2, p. 147-167. ISSN 24079529. DOI 10.5281/zenodo.6323149.
- REDENTOR, Armando *et al.* “Miliários inéditos da Geira (via XVIII do Itinerário de Antonino, Norte de Portugal) associados às milhas XXX e XXXI a «Bracara Augusta»”. *Cuadernos de Arqueología*, 2023, Vol. 31, p. 197-220. DOI 10.15581/012.31.011.
- REILLY, Paul. “Towards a Virtual Archaeology”. In: Rahtz, S. (ed.) *et al. CAA90 – Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology 1990*. Oxford: Tempus Reparatum, 1991, p. 132-139.
- RICHARDS, Julian. “Recent Trends in Computer Applications in Archaeology”. *Journal of Archaeological Research*, 1998, Vol. 6, no. 4, p. 331-382. ISSN 1059-0161. DOI 10.1023/A:1022879819064.

- RYAN, Nick. "Documenting and Validating Virtual Archaeology". *Archeologia e Calcolatori*, 2001, Vol. 12, p. 245-273.
- SALDAÑA, Marie, "An integrated approach to the procedural modeling of ancient cities and buildings". *Digital Scholarship in the Humanities*, 2015, Vol. 30, no. suppl_1, p. i148-i163. ISSN 2055768X. DOI 10.1093/llc/fqv013.
- SCOPIGNO, Roberto *et al.* "Digital Fabrication Techniques for Cultural Heritage: A Survey". *Computer Graphics Forum*, 2017, Vol. 36, p. 6-21. ISSN 01677055. DOI 10.1111/cgf.12781.
- SULAIMAN, Nurul Shahida *et al.* "Generating Three-dimensional Photo-realistic Model of Archaeological Monument via Multi-sensors' Data Integration". *International Journal of Research in Engineering and Technology*, 2013, Vol. 2, no. 10, p. 362-373.
- WHALLON, Robert. "The computer in archaeology: A critical survey". *Computers and the Humanities*, 1972, Vol. 7, no. 1, p. 29-45. ISSN 00104817. DOI 10.1007/BF02403759.
- ZOLLHÖFER, Michael *et al.* "Low-Cost Real-Time 3D Reconstruction of Large-Scale Excavation Sites". *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 2015, Vol. 9, no. 1, p. 1-20. ISSN 1556-4673. DOI 10.1145/2770877.
- ZUBROW, Ezra. "Digital Archaeology: A historical context". In: EVANS, T. (ed.) *et al. Digital Archaeology: bridging method and theory*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006, p. 10-31.

El patrimonio como capacidad colectiva. Dignidad, imaginación, ciudadanía

Gustavo Pereira

Universidad de la República (Uruguay)
gustavofelper@gmail.com

Gustavo Pereira es Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia.

Catedrático y Director del Departamento de Filosofía de la Práctica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay). Nivel III del Sistema Nacional de Investigadores y miembro de la Academia Nacional de Ciencias del Uruguay.

Ha fundado y es co-responsable del grupo interdisciplinario de investigación “Ética, justicia y economía” en la Universidad de la República, que congrega a investigadores de la ciencia económica, la filosofía y el derecho.

Es autor de los libros *Medios, capacidades y justicia distributiva* (IIF-UNAM, 2004), *¿Condenados a la desigualdad extrema?* (Centro Lombardo Toledano, 2007), *Las voces de la igualdad* (Proteus, 2010), *Elements of a Critical Theory of Justice* (Palgrave-Macmillan, 2013), *El asedio a la imaginación* (Comares, 2018), *Imposed rationality and besieged imagination* (Springer, 2019) y editor junto con Adela Cortina de *Pobreza y libertad* (Tecnos, 2009).



Resumen

El patrimonio cultural es un elemento altamente significativo en la vida social, esto se debe a que articula una imagen de las sociedades que contribuye a establecer lo que tales sociedades han sido, lo que son y lo que quieren llegar a ser. Esto es resultado del ejercicio de la imaginación que toma parte en la identificación de la sociedad con elementos simbólicos que son o pasan a ser parte de una comprensión común irreductible a instancias individuales. Esta es la razón por la que el patrimonio puede ser concebido como una capacidad colectiva que tiene por efecto la expansión de capacidades individuales. Esta comprensión común, distintiva del patrimonio, requiere ser orientada hacia fines democráticos y emancipatorios, y es la igual dignidad quien cumple ese rol de guía normativa. También la igual dignidad, al estar a la base de la condición de ciudadanía, oficia de puente entre la reflexión inherente a las evaluaciones patrimoniales y el ejercicio de ciudadanía, y en ello se funda la identificación de los elementos simbólicos que califican como patrimoniales. El ejercicio de la igual ciudadanía supone poner en juego capacidades, virtudes y emociones, que hacen posible la evaluación y deliberación requerida para la identificación del patrimonio, que siempre estará guiada por el telos de la igual dignidad.

Palabras clave

Capacidad colectiva; imaginación contrafáctica; dignidad; emociones; virtudes.

Abstract

Cultural heritage is a highly significant element in social life because it constructs an image of societies, contributing to the understanding of what these societies have been, what they are, and what they aspire to become. This is the result of the exercise of the imagination that takes part in the identification of society with symbolic elements that are or become part of a common understanding irreducible to individual instances. This is why heritage can be conceived as a collective capacity that enhances individual capacities. This common understanding, characteristic of heritage, needs to be oriented toward democratic and emancipatory ends, with equal dignity serving as the normative guide. Equal dignity, being at the basis of the condition of citizenship, also acts as a bridge between the reflection inherent to heritage evaluations and the exercise of citizenship. This establishes the identification of symbolic elements that qualify as heritage. The exercise of equal citizenship involves engaging capacities, virtues and emotions, which enable the evaluation and deliberation necessary for identifying heritage, always guided by the telos of equal dignity.

Keywords

Collective capabilities; counterfactual imagination; dignity; emotions; virtues.

● ¿Qué es lo primero que nos representamos cuando hablamos de patrimonio cultural? Seguramente las respuestas referirán a obras arquitectónicas, a obras de artes visuales, a yacimientos arqueológicos o a un conjunto de creaciones musicales; a partir de estos casos es que podemos reconstruir un criterio que nos permita ordenar, reconocer e incrementar lo que consideramos patrimonio, y al menos estos ejemplos nos llevan a pensar a algo singular que marca un logro histórico que una sociedad reconoce como valioso. Sin embargo, esta respuesta intuitiva conduce a otras preguntas que llevan al alcance de nuestra forma de entender el patrimonio, ya que la cocina de una región, la forma de administrar bienes comunes como el agua o la pesca, una festividad popular o la forma en que se autogobierna una comunidad pueden también ser considerados como patrimoniales. Ante esto es posible pensar que estamos, al decir de Wittgenstein, ante un “concepto de bordes borrosos” que es alimentado por la forma en que a través de una práctica compartida se incorporan elementos a los que se considera como patrimonio. Sin embargo, si bien esta es una idea atractiva creo que es posible reducir el alcance de lo borroso, aunque sin eliminarlo, y esto puede lograrse desde la forma de entender el patrimonio que articuló el Workshop que es la base de este libro. Según esta concepción el patrimonio se entiende “(...) como dotaciones para el desarrollo humano y sostenible, y como un habilitador de capacidades en las personas, en las comunidades (individual y colectivamente consideradas.)”

Esta forma de comprender el patrimonio, además de tener la virtud de expandir lo que comúnmente suele entenderse por tal, genera la posibilidad de ser potenciada desde una perspectiva que conecta con el enfoque de las capacidades de Sen y con una discusión que se ha procesado sobre el rol de las comprensiones colectivas en el desarrollo. A partir de esto sostengo que es posible plantear el patrimonio como una capacidad colectiva, es decir, como una comprensión común no reductible a términos individuales que tiene como efecto el potenciar el desarrollo de capacidades individuales. De esta manera es que el patrimonio incide en todas las dimensiones del desarrollo, la económica, la social y la cultural, entre otras.

A continuación, exploraré el potencial que tiene esta relación conceptual y para ello presentaré el concepto de capacidad colectiva como forma de dotar a la conceptualización del patrimonio de un alcance asociado al desarrollo humano. En segunda instancia se presentará un criterio normativo

que permitirá establecer la inclusión y exclusión de posibles candidatos a calificar como patrimonio, y eso se logrará a partir de la diferenciación de formas de patrimonio en regresivo y democrático o emancipatorio. Finalmente vincularé el ejercicio de ciudadanía con la identificación y reapropiación del patrimonio, donde juega un rol determinante la imaginación y su rol como posibilitadora de la reflexión y la deliberación.

1. El patrimonio cultural como comprensión colectiva

En un debate de hace más de una década que tuvo lugar dentro del enfoque de las capacidades fundado por Sen y Nussbaum, se discutía el alcance del concepto de capacidad desde su formulación inicial de corte individual hacia una grupal o colectiva. Para explicar el concepto de capacidad Sen sostiene que el estado de una persona se constituye por un conjunto de funcionamientos o logros, que son la objetivación de la libertad real que tienen las personas y esa libertad refleja la capacidad de esas personas.¹ En función de esto es que las capacidades se manifiestan en el mundo a través de un haz de funcionamientos, quedando a discreción del sujeto la posibilidad de hacerlo efectivamente; la libertad de una persona, en tal sentido, se encuentra bajo el alcance de esa potencialidad que tienen las capacidades de realizarse por medio de diferentes funcionamientos.² Claramente esta es una conceptualización de corte individual, y es la que en el debate pretendía complementarse para tener mayor capacidad de explicación.

La intuición que subyacía a esta búsqueda de proyección del concepto era que la acción colectiva podía tener características que excedían a la sumatoria del ejercicio de las acciones individuales. Esto puede verse especialmente en contextos que propician la acción colectiva como sindicatos, redes sociales u organizaciones de la sociedad civil,³ en los que se expande la libertad individual. Dentro de los estudios del desarrollo un ejemplo

1. SEN, Amartya, 1995, pp. 53-54.

2. SEN, Amartya, 1995, p. 54.

3. EVANS, Peter, 2002, p. 56

paradigmático de lo que pretendo ilustrar aconteció en el estado Indio de Kerala, donde al propiciarse la discusión y el debate, conjuntamente con la provisión de servicios sociales se logró romper conductas reproductivas de la pobreza. En este proceso no solamente se mejoró el bienestar de las personas que participaron del proceso, sino que también por medio de esta interacción se dio una incidencia en la identidad de las personas, especialmente a través de que el diálogo con otros propició el descubrimiento reflexivo de lo que se considera una vida valiosa.⁴ En este caso las relaciones intersubjetivas generaron, mediante ese procesamiento reflexivo, algo que supera a la mera sumatoria del bienestar individual, además de contribuir a la constitución de la identidad de las personas afectadas. Los rasgos de este tipo de acciones, calificables como capacidades colectivas o grupales tienen especial relevancia para el patrimonio cultural, ya que, como veremos más adelante, además de brindar una comprensión reflexiva común también inciden en la identidad y libertad de quienes la reconocen como tal.

Frances Stewart⁵ coincide con esta posición de Evans, otorgándole un rol altamente relevante a la acción colectiva en la conformación de valores y en el procesamiento reflexivo de las preferencias individuales. Sin embargo, hay un punto que Stewart destaca que es especialmente relevante para la función que tienen las capacidades colectivas para el patrimonio y es que este tipo de capacidades no necesariamente tienen una incidencia positiva en los individuos, sino que también pueden hacerlo en forma negativa. Esto puede verse a través de dos ejemplos, el caso del efecto positivo está presente en un grupo de trabajadoras sexuales de Calcuta que a través de la acción conjunta mejoraron su autorrespeto y a partir de ello sus ingresos y el cuidado de su salud.⁶ El efecto negativo puede constatarse en la forma en que las tradiciones y los roles sociales de sociedades conservadoras socavan el autorrespeto de las mujeres.

La clave para la caracterización de las capacidades colectivas está en una afirmación de Stewart que enfatiza la irreductibilidad a términos individuales de un comportamiento colectivo, lo que ilustra con la imagen

4. EVANS, Peter, 2002, p. 57.

5. STEWART, Frances, 2005, p. 186.

6. STEWART, Frances, 2005, pp. 187-188.

de un equipo deportivo que tiene un desempeño que es más que la sumatoria de los comportamientos individuales. La razón para esto radica en que la interacción entre los miembros al incorporar una especie de cultura con normas y valores, es lo que trasciende la acción estrictamente individual.⁷ Esta posición de Stewart es coincidente con el concepto de bienes sociales irreductibles de Taylor que suponen una comprensión común, que si es descompuesta analíticamente pierde su sentido. Los bienes sociales, y en nuestro caso las capacidades colectivas, en su condición de irreductibles a instancias individuales, remiten a un trasfondo cultural que posibilita una cierta comprensión común de las relaciones interpersonales y que se encuentra más allá de lo que es entendido individualmente para asentarse en una comprensión de *nosotros*.⁸ En tanto el rasgo distintivo de las capacidades colectivas radica en esta comprensión común no es necesario postular algún tipo de ontologización que pueda tener prioridad sobre el individuo, y de esa forma vulnerar libertades fundamentales o aspectos de su identidad. En lugar de ontologizar la vida en común, sus tradiciones y valores a través de un macroagente como la nación o el Estado, estos rasgos pasan a ser el resultado de procesos de apropiación reflexiva, donde a través del intercambio de razones y justificaciones interpersonales seguirán cumpliendo su función en la vida social. Estos bienes sociales irreductibles o capacidades colectivas suponen que la comunidad o los colectivos son considerados como agentes que a través de procesos mediados por la intersubjetividad constituyen sus características distintivas, pero estos procesos no están dados, no dependen de esencias, sino que son construidos a través de la apropiación reflexiva que realizan los diferentes colectivos e incluso toda la sociedad.⁹

Esto puede ilustrarse a través del apoyo de los ciudadanos a ciertas pautas de promoción cultural que no necesariamente coinciden con su preferencia individual. En esta clase de cuestiones existe una autocomprensión como colectivo que considera valiosas ciertas actividades culturales y por eso son apoyadas incluso por individuos que no consumen este tipo de

7. STEWART, Frances, 2005, p. 200.

8. TAYLOR, Charles, 1997, p. 183.

9. DWORKIN, Ronald, 1996, pp. 178-179.

actividades o productos culturales. Este es un claro caso de autocomprensión colectiva que coloca al individuo en una posición diferente de la evaluación individual a la hora de considerar estas cuestiones.¹⁰ Entonces, el rasgo distintivo de estos procesos es la integración entre la perspectiva personal y la colectiva, y tal integración no cubre todos los aspectos de la vida individual sino que lo hace solamente con lo que tiene significación social, y que es incorporado por parte del sujeto como consecuencia de ser parte de una práctica social. El compartir una práctica social supone compartir un vocabulario específico y una comprensión del mundo con intereses en común, valores y creencias compartidas que permiten fundar el reconocimiento de las posiciones de cada participante.

A partir de estas consideraciones que tienen su origen en discusiones filosóficas y en el debate sobre el desarrollo, considero que el patrimonio cultural califica como una capacidad colectiva, aunque claramente no toda capacidad colectiva califica como patrimonio. Debido a esto es preciso realizar una restricción de este conjunto y ello supone identificar como patrimonio a aquellas capacidades colectivas que a partir de una referencia simbólica de nuestro pasado generan una identificación con los individuos que les permite expandir sus capacidades individuales. En virtud de esto el patrimonio sería una capacidad colectiva que operaría como parte de nuestra autocomprensión de las relaciones intersubjetivas que entablamos como miembros de una sociedad y que inciden en el desarrollo de las capacidades individuales de los ciudadanos. A partir de esto, la clave para identificar qué es patrimonio o patrimonial está en esa posibilidad de expandir capacidades individuales y en ser parte de una comprensión no reductible a términos individuales. Es posible afirmar que estos rasgos están presentes en todo lo que usualmente llamamos patrimonio en forma no reflexiva o intuitiva, cosas tales como una obra de arte visual, una arquitectura reconocible como única, un género musical o una tradición compartida, entre otras.

En este punto creo que lo importante y que merece ser enfatizado es que estas obras son patrimoniales no porque tengan algo esencialmente determinante de ello sino por la evaluación que hacemos de ellas en tanto colectivo, y es ahí justamente en ese rasgo donde radica la posibilidad de

10. SUNSTEIN, Cass, 1991, pp. 14-15

expandir el atributo patrimonial a otros bienes sociales irreductibles como pueden ser la tradición cívica de una sociedad, el compromiso con la democracia o la forma en que se procesan públicamente las disputas. Por ejemplo, en Uruguay consideramos como patrimonio a nuestra tradición cívica, o a la forma de proteger las libertades fundamentales, y eso es similar en otras sociedades democráticas.

2. Criterio normativo

En este punto surge una dificultad, ya anticipada en el capítulo anterior, con lo que puede llegar a calificar como patrimonio porque convicciones tradicionales que marginan a la mujer o la supremacía de valores jerárquicos o incluso autoritarios pueden presentar características similares a los ejemplos antes indicados, tanto en su irreductibilidad a términos individuales, como en constituir una comprensión común con un lenguaje compartido. Entonces, surge la pregunta de si podemos hablar de la misma forma de patrimonio cuando nos referimos a esas comprensiones comunes que si bien desde una perspectiva generan un bloqueo o un obstáculo para la expansión de las capacidades individuales, desde otra podrían llegar a estimular su desarrollo. Pensemos para ilustrar esto que alguien que desde una perspectiva regresiva o conservadora podría decir que hay capacidades individuales que se expanden con ciertas comprensiones comunes o capacidades colectivas como las que hacen a la armonía familiar articulada en el hombre como cabeza de familia o al orgullo nacional de un pasado imperial. Mientras que desde una perspectiva emancipatoria las mismas comprensiones comunes redundan en el menoscabo de las libertades individuales y no en su expansión. La pregunta, entonces, es cuáles son las capacidades colectivas que deben desarrollarse con el patrimonio y en qué aspecto de la vida humana inciden.

Para responder tal pregunta es preciso contar con un criterio normativo que nos permita diferenciar los casos regresivos de los que podríamos llamar democráticos o emancipatorios. El concepto en el que propongo debe basarse ese criterio es el de la igual dignidad, que es la idea normativa que mayor fuerza vinculante tiene en nuestra época, y en tal sentido podría decirse que es irrebalsable. Esta fuerza vinculante se asienta en que los

hombres y mujeres de nuestras sociedades nos reconocemos unos a otros como fines en sí mismos y nunca como medios para los fines de alguien más.¹¹ En esto último consiste la idea de dignidad, y en la medida en que estructura nuestra autocomprensión como seres iguales y nuestro horizonte de justicia, su fuerza normativa la ha convertido en el núcleo conceptual que ha articulado las concepciones de justicia más influyentes. Probablemente la manifestación más clara de este rol articulador que tiene la dignidad se encuentra tanto en el preámbulo como en el primer artículo de la Declaración universal de DDHH.¹²

A partir de lo anterior es que se puede afinar en la caracterización de lo que reconocemos como patrimonio de la siguiente forma: a) son objetivaciones simbólicas que generan una identificación de quienes son parte de una comprensión compartida irreductible a instancias individuales, que b) contribuye a la expansión de nuestras capacidades individuales, en tanto c) son parte de nuestra dignidad humana que se manifiesta en la realización de los derechos humanos en tanto vehículos de la libertad y la autonomía. Esa expansión de capacidades individuales orientadas a la realización de los derechos humanos como parte del ejercicio de libertad y autonomía, es lo que genera que reconozcamos como patrimonial a una obra de artes visuales, a una pieza musical o a una obra arquitectónica, pero además esto puede ser trasladado a otros aspectos de la vida social que permiten generar una identificación simbólica, tales como la tradición democrática de una sociedad, la fiesta de un pueblo o una gastronomía regional, todos casos que consideramos parte de nuestro patrimonio como sociedad. A la vez, la principal virtud que tienen estas características que determinan lo que es patrimonio, junto con el criterio normativo de la realización de los derechos humanos, es que permiten rechazar algunos posibles candidatos a constituirse en patrimonio, ya que, por ejemplo, los antecedentes jerárquicos y autoritarios de nuestras sociedades, que se reactivan o tienen una fuerte resonancia en la actualidad, no podrían superar esta exigencia. No hay posibilidad de que este tipo de casos puedan calificar como patrimonio, ya que, si bien cumplen con ser comprensiones comunes y expanden capacidades individuales, éstas no realizan

11. KANT, Immanuel, 1990, p. 65.

12. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

la libertad o los derechos humanos sino todo lo contrario. Por ejemplo, algunas formas de referir a la nación y su grandeza, al pasado imperial o a la imposición de valores jerárquicos son una forma de reducir, comprometer o menoscabar la igual dignidad inherente a todos los seres humanos, y eso implica poner en entredicho la autonomía y libertad que son valores constitutivos de las sociedades democráticas. Por lo tanto, creo que la mejor forma de entender el patrimonio es como una capacidad colectiva que genera una identificación simbólica y tiene el efecto de expandir nuestras capacidades individuales, orientadas a la realización de la libertad y autonomía, en tanto especificación de nuestra igual dignidad.

3. Patrimonio, imaginación y cultura democrática

Esta forma de entender el patrimonio, como ya se señaló, rechaza posibles interpretaciones esencialistas, es decir, el patrimonio no puede ser concebido como algo que surge de unos elementos que están siempre presentes, sino como una apropiación reflexiva que hacemos con otros y que nos lleva a identificarnos con construcciones simbólicas que dan cuenta de nuestra historia y de nuestra vida en sociedad. En estos procesos entra en juego nuestra imaginación, que a través de la representación de distintos escenarios posibles contribuye en forma central a la evaluación reflexiva requerida para procesar posibles candidatos a ocupar el espacio del patrimonio. Por imaginación me estoy refiriendo a la imaginación contrafáctica, que posibilita la anticipación de posibles escenarios en los que nos vemos a nosotros mismos realizando un curso de acción y viviendo las consecuencias de este, y a partir de esta anticipación es que tomamos nuestras decisiones y actuamos. Este tipo de imaginación también nos permite volver a nuestra experiencia pasada, en la que alteramos contrafácticamente algunos aspectos de los hechos y situaciones que hemos vivido, de tal forma de realizar una representación mental de cómo tales hechos y situaciones podrían haber sido diferentes, y eso oficia como una forma de reflexión y de aprendizaje normativo.¹³

13. PEREIRA, Gustavo, 2018, p. 6.

En el caso del patrimonio una de las formas en las que opera la imaginación es propiciando la representación de nuestra vida en sociedad en ausencia de algún elemento simbólicamente relevante; esta representación establece las condiciones para evaluar si la pérdida de ese elemento es de tal orden que el valor que se le atribuye podría llegar a calificarlo como patrimonial. La pregunta que esto propicia y que funciona como un test para el patrimonio es: ¿mi vida en esta sociedad perdería algo significativo si desapareciera este elemento simbólico? En este ejercicio, la imaginación nos permitiría anticipar cómo sería nuestro mundo social ante la pérdida de algún elemento que podría calificar como patrimonio, es decir, si la pérdida hipotética afectaría nuestra comprensión común y comprometería la realización de la libertad y la autonomía.¹⁴ Las respuestas positivas a la pregunta formulada hacen calificar a los elementos en juego como patrimoniales, mientras que las negativas los rechazan. Este procedimiento debería tener una instancia última intersubjetiva de validación en la que los diferentes experimentos mentales son cotejados unos con otros y se arriba a un acuerdo sobre los elementos que calificarían como patrimoniales.

Este ejercicio de imaginación contrafáctica tiene una doble función porque además de posibilitar la identificación de las construcciones simbólicas que consideramos patrimoniales, permite también la reapropiación de elementos de un pasado rechazable bajo un nuevo formato que recuerde lo regresivo de ese pasado y lo proyecte bajo una nueva relación. En este caso la imaginación toma el pasado regresivo y mira al futuro anticipando el potencial reflexivo y democrático de la reapropiación. En este caso la pregunta sería ¿puede el pasado ominoso de este elemento simbólico ser resignificado en clave de igualdad y libertad? Si la respuesta es negativa no habría razones para mantenerlo, pero si la respuesta es positiva abre el camino a la reapropiación reflexiva en clave democrática. En particular esto último puede verse con bastante claridad en los procesos de descolonización de los museos de potencias coloniales que suponen tanto la devolución de obras pertenecientes a otras culturas, como la modificación de la narración imperial que habilitó el expolio. También un proceso similar se puede ver en algunas obras arquitectónicas como la Pirámide de Tirana,

14. Esta forma de realizar el ejercicio de la imaginación contrafáctica es el mismo que Séneca presenta para evaluar la vida buena. SÉNECA, 2001, pp. 345-346.

símbolo del terrible comunismo albaniano y ahora reconvertido en un espacio de convivencia ciudadano, o en el edificio del Campus de Westend de la Universidad de Frankfurt con un oscuro pasado nazi y ahora centro de conocimiento y ejercicio de la libertad, o en Uruguay el edificio construido por la dictadura militar para ser sede del Ministerio de Defensa que fue transformado en la sede presidencial hasta hace poco. En todos estos casos se ha dado una reapropiación reflexiva de elementos rechazables desde una perspectiva democrática que sin olvidar ese pasado son reubicados en la trama del patrimonio democrático, y esto también es consecuencia de un ejercicio de imaginación contrafáctica. Sin ese ejercicio de imaginación es prácticamente imposible realizar este proceso de reapropiación reflexiva, al igual que tampoco podremos identificar como regresivas a autocomprensiones que pretenden constituirse en patrimonio de una sociedad y que encarnan valores negadores de la libertad basados en el autoritarismo. Solamente el estímulo a la reflexión atada a la imaginación hace posible, a través de los intercambios que hacemos con otros, identificar y apropiarnos de ese patrimonio que estimula la libertad, el desarrollo de las capacidades individuales y a través de ello la realización de los derechos humanos.

El ejercicio de imaginación es central en la vida práctica y de ahí su relevancia para el patrimonio. El problema que tenemos en nuestras sociedades es que ese ejercicio de imaginación suele estar comprometido o permanentemente asediado, y debido a ello es preciso buscar la forma de estimular y proteger esta disposición humana básica. Creo que bien podríamos hablar de los enemigos de la imaginación que también son enemigos de toda posible evaluación interpretativa que nos conduzca a identificarnos con lo que podría llegar a calificar como patrimonial. Esos enemigos son múltiples e interactúan entre sí reforzando ese asedio y menoscabo de la imaginación que mencionaba. Voy simplemente a mencionar alguno como forma de ilustrar esta situación.

Uno de los más claros enemigos de la imaginación y que tiene una presencia permanente en la historia de la humanidad es la injusticia en sus múltiples manifestaciones. Siguiendo a Young, entiendo como formas paradigmáticas de injusticia a la opresión y la dominación, es decir, restricciones

institucionales al desarrollo individual y a la autodeterminación.¹⁵ Estas restricciones institucionales tienen su mayor exponente en la pobreza que compromete nuestras capacidades elementales impidiendo o disminuyendo la libertad real de las personas¹⁶, y por lo tanto también afectando un ejercicio mínimo de la imaginación. Algo similar sucede con la discriminación y la intolerancia, que al comprometer el respeto y la consideración que nos debemos mutuamente socavan la autoconfianza y el autorrespeto de quienes son afectados. Esto incide negativamente en la capacidad de tomar parte en la vida de la sociedad en términos de igualdad, y cuando acontece, la autopercepción como alguien no suficientemente respetado limita la imaginación, y a partir de ello el acceso a lo que podemos legítimamente aspirar y demandar.

También es posible identificar dentro de los enemigos de la imaginación a los fenómenos sociales que se denominan patologías sociales y que si bien tienen distintas conceptualizaciones podrían caracterizarse por la distorsión del sentido compartido de los contextos prácticos en los que nos desempeñamos.¹⁷ Cuando esto acontece esos contextos pasan a estar regulados por una racionalidad ajena a ellos; esto se puede ejemplificar a través de lo que se conoce como a) burocratismo que reduce el sentido de nuestras vidas a la reproducción no justificada de algunas instituciones sociales,¹⁸ o b) también en la transformación de la necesidad que subyace a la cobertura sanitaria en una lógica de mercado guiada por la eficiencia y el lucro, o c) en el consumismo que trastoca el sentido de los proyectos vitales al pretender dotar de valor a una vida a través de la adquisición de bienes posicionales, que en lugar de ser entendidos como medios para nuestra vida son visto como un fin, y ello conduce a una mercantilización de nuestros planes vitales.¹⁹

A esto cabe agregar los procesos de creciente polarización en la discusión pública de las sociedades democráticas que cancelan la posibilidad de intercambiar razones al reducir las posiciones de los otros a estereotipos a partir de los que se niega a quienes piensan en forma diferente la posibilidad

15. YOUNG, Iris Marion, 2000, p. 31.

16. SEN, Amartya, 1999, p. 35.

17. PEREIRA, Gustavo, 2019, p. 72.

18. HABERMAS, Jürgen, 1987, pp. 367-373.

19. BARBER, Benjamin, 2007, pp. 117-122; CORTINA, Adela, 2002, p. 241.

de estar en lo correcto o de contribuir a que coloquemos nuestras posiciones en su mejor versión. Esto congela la imaginación y la reflexión al reducir al otro a una caricatura, es decir, a un ser al que se le atribuyen una serie de características que justifican la ausencia de diálogo, cooperación o búsqueda conjunta de la verdad.

La pregunta que se abre de inmediato es cómo contrarrestar este tipo de dinámicas sociales que asedian y confinan la imaginación y que impactan en toda nuestra vida social, incluyendo, por supuesto, lo requerido por el patrimonio.

La respuesta es limitada y tiene diferentes posibles soluciones, pero todas deberían ser parte de la construcción de una sociedad justa, que constituye el mejor trasfondo para el ejercicio de las capacidades requeridas para la ciudadanía. Una educación ciudadana o para la justicia es parte de la mejor forma de realizar la justicia en las sociedades democráticas y de esta forma contrarrestar el menoscabo de la imaginación por los procesos sociales mencionados y generar el desarrollo de capacidades que nos permita identificar, ser parte y apropiarnos del mejor patrimonio que tenemos a nuestra disposición. Estos procesos de educación ciudadana deberían implementarse formalmente pero muy especialmente deberían encarnar en los procesos de discusión pública.

La mencionada educación ciudadana debería estar orientada a fortalecer, reconstruir o desarrollar lo que podemos denominar cultura democrática, que consiste en un conjunto de creencias (Wellmer 1993, p. 83; Pereira 2013, p. 177) y valores compartidos que además de posibilitar la reproducción simbólica de la sociedad,²⁰ asegura la coexistencia comunicativa e igualitaria de las diferentes ideas del bien que están presentes y compiten en las sociedades democráticas. Los valores sobre los que se asienta son fácilmente reconocibles y son igualdad, libertad, solidaridad, respeto, y diálogo (Cortina, A.). Son, a su vez, elementos constitutivos de toda democracia, y eso es así porque si alguno de ellos se vulnera o se socava simplemente no podríamos reconocerla como tal, y sin su presencia es imposible pensar en una sociedad que pueda identificarse con el patrimonio en clave democrática, y si esto no sucede el riesgo de identificación con valores autoritarios y regresivos se incrementa.

20. WELLMER, Albrecht, 1993, p. 91; PEREIRA, Gustavo, 2013, p. 177.

Esta cultura democrática está sujeta a posibles modificaciones, ajustes y reconfiguraciones históricas que offician como indicadores de cómo los miembros de una sociedad se entienden a sí mismos, a los otros y a las relaciones que entablan con ellos. La forma de autocomprenderse que tiene una sociedad a través de la cultura democrática, también constituye el espacio de reflexión para el procesamiento de fines colectivos y del ajuste del horizonte emancipatorio que tienen las sociedades democráticas. De esta forma, mediante el desarrollo de capacidades que propician el ejercicio conjunto de la deliberación y la reflexión, la cultura democrática brinda el trasfondo para superar algunas de las amenazas a la imaginación que mencionaba y también permite la apropiación reflexiva de los elementos que pueden calificar como patrimoniales y rechazar los elementos regresivos.

Las amenazas a la imaginación tienen en este trasfondo compartido de creencias y valores la mejor base para ser contrarrestadas, pero para ello es preciso contar con procesos institucionalizados que al estimular la discusión pública incidan en la expansión del alcance de la imaginación. En estos procesos, a través del disenso, se suele introducir disonancia cognitiva,²¹ que consiste en un malestar generado por la contradicción entre nuevas creencias y creencias ya asumidas, esto conduce a una búsqueda de restaurar la coherencia perdida y en tal proceso puede disparar la revisión y reconfiguración de creencias. Independientemente de que los resultados conduzcan a un reforzamiento, modificación o ajuste de las creencias, el proceso mismo constituye un estímulo para el desarrollo de la imaginación. De esta manera una cultura democrática saludable será aquella en la que a través de la discusión pública se introduzca suficiente disonancia cognitiva como para estimular el ejercicio de la imaginación contrafáctica.

4. Virtudes, emociones y patrimonio

La imaginación es crucial para llevar adelante nuestra vida práctica, a partir de ella es que nos representamos los límites de nuestro mundo social, a lo que podemos aspirar, las formas de relacionarnos con otros y cómo de-

21. FESTINGER, Leon, 1975, pp. 44-46; PEREIRA, Gustavo, 2018, p. 56.

berían ser las instituciones que nos regulen. En el caso del patrimonio la imaginación contrafáctica permite representarnos la ausencia de algún elemento simbólico con el que podríamos llegar a identificarnos, y de esta forma si consideramos su ausencia como pérdida significativa debido al valor que tiene para nuestra vida en sociedad, entonces calificaría como patrimonio. También la imaginación contrafáctica hace posible la reapropiación patrimonial de elementos de un pasado rechazable al proyectarlo al futuro en una nueva significación. En virtud de esto la imaginación es determinante para el patrimonio, y el estímulo y desarrollo de la imaginación es una condición de posibilidad de los procesos de construcción e identificación de elementos patrimoniales.

Desde una perspectiva de ciudadanía ya se han señalado los valores que contribuyen a su realización: igualdad, libertad, respeto activo, solidaridad y diálogo. Los valores dotan de estructura y establecen los límites de los procesos de deliberación democrática inherente a la identificación y reapropiación patrimonial en las democracias. Sin embargo, estos procesos pueden tener un ejercicio mínimo debido a una democracia con una vida pública débil. Ante esto cabe preguntarse qué es lo que puede dotar a tales procesos de mayor densidad y vitalidad, y la respuesta incidirá también en el patrimonio. Las virtudes ciudadanas, en tanto dinamizadoras de la vida democrática, son la respuesta que presentaré.

Las virtudes tienen un carácter teleológico, es decir, están orientadas a un fin, y dependiendo de la práctica compartida de la que se trate ese fin variará y también las virtudes que lo realizan. En el caso que nos interesa el fin es la vida democrática, en particular el diálogo, por lo tanto, las virtudes serán cívicas o ciudadanas. A partir de esto y tomando las capacidades que ha propuesto Nussbaum es posible identificar aquellas que ofician como condiciones de posibilidad del diálogo, y a partir de ellas establecer las virtudes que hacen a un ciudadano capaz de tomar parte en la vida democrática. Estas capacidades ejercidas en términos de mínimos aseguran la condición de autonomía del sujeto, y cuando lo son en términos de excelencia se convierten en virtudes del ciudadano que tienen por fin el procesar diálogos que habiliten a la formación pública de la opinión y la voluntad.

Las capacidades que califican como potenciales virtudes, son a) las que hacen al uso de la razón y que habilitan a la realización de operaciones formales y al ejercicio de la imaginación, b) las que hacen al razonamiento

práctico, es decir, a la posibilidad de reflexionar críticamente acerca de nuestra propia vida y formar una concepción del bien, y por último c) la capacidad de reconocer y mostrar consideración por otros seres humanos, así como poder interactuar con otros.²²

En consonancia con las capacidades indicadas, a continuación, presentaré como virtudes cívicas: 1) el sentido crítico, 2) la solidaridad y 3) la apertura al diálogo.²³ Es de señalar que en estas tres virtudes no hay una correspondencia uno a uno con las capacidades indicadas, sino que por el contrario es posible que una virtud requiera del solapamiento del ejercicio de estas capacidades.

- 1) La primera de ellas es el *sentido crítico* y consiste en la evaluación crítica de uno mismo y de la propia tradición. Esto significa que no se acepta ninguna creencia porque simplemente sea parte de una tradición, sino que la misma debe superar la demanda de razones y justificación racional. El ejercicio de esta capacidad supone el desarrollo de la capacidad para el razonamiento formal que permita determinar la consistencia de un razonamiento, la corrección de un hecho y la precisión de un juicio. Esto es esencial para una democracia, puesto que el pluralismo y la tolerancia requieren del ejercicio de este tipo de capacidad como forma de solucionar conflictos dialógicamente. También es central para el procesamiento reflexivo democrático de lo que puede calificar como patrimonio.
- 2) Una segunda virtud cívica es la *solidaridad*, entendida como determinante del proceso de identificación y reconocimiento con todos los seres humanos. El desarrollo de esta capacidad en términos de virtud pone de manifiesto nuestra condición de sujetos relacionales y conduce a una autopercepción como parte del mundo y no solamente de una comunidad, extendiendo, por lo tanto, las obligaciones y responsabilidades de la ciudadanía al resto de la humanidad. Como consecuencia del desarrollo de esta capacidad y del ejercicio de esta virtud se encuentra la apertura a la diferencia, que nos permite identificar como iguales en dignidad a todos los seres humanos,

22. NUSSBAUM, Martha, 2000, pp. 78-80.

23. NUSSBAUM, Maretha, 2005, pp. 68-72.

pero con realizaciones diferencialmente especificadas que dependen de las circunstancias locales. Esta apertura es, en mi opinión, uno de los mejores antídotos que pueden surgir desde una ciudadanía local y global para las políticas homogeneizadoras y negadoras de la diferencia, y a su vez, un elemento clave para la evaluación patrimonial en términos democráticos y emancipatorios.

- 3) La tercera virtud cívica es la *apertura al diálogo*, y es la capacidad de entender el mundo desde la perspectiva del otro, pero sin abandonar la propia carga que trae el intérprete. Pero esta hermenéutica no debe ser simplemente interpretativa, sino que debe ser crítica, puesto que posibilita alcanzar el punto de vista del otro, al igual que provee criterios para evaluar, criticar y transformar prácticas negadoras de la humanidad. Esta virtud es central para la vida en sociedad, y también constituye uno de los requerimientos que tiene el mejor procesamiento discursivo del patrimonio.

Pero a estas tres virtudes cívicas, que son, reitero, capacidades básicas desarrolladas en términos de excelencia, es imprescindible agregar un componente que es rastreable a través de la teoría de virtud de Kant en la *Metafísica de las Costumbres*, y es la idea de *autocoacción*.²⁴ Esta autocoacción operaría en forma transversal, siendo común a las otras tres virtudes y siendo también la más básica del sujeto, otorgándole, en consecuencia, la disposición para realizar un ejercicio virtuoso de esas capacidades básicas, es decir, para que la potencialidad de las capacidades sea efectivamente actualizada en términos de excelencia.

Estas virtudes son dinamizadoras de la vida cívica de una sociedad y tienen la particularidad de llevar las capacidades que son ejercidas mínimamente a una ejecución en términos de excelencia, lo que incide en forma determinante en cómo se ejerce la imaginación, a lo que es preciso agregar que también estas virtudes tienen un efecto ejemplarizante en el resto de la sociedad que, a su vez, retroalimenta la dinámica de la vida democrática.

A partir de esto es que se puede afirmar que la apropiación reflexiva del patrimonio es especialmente dinamizada por las virtudes cívicas que

24. KANT, Immanuel, 1989, p. 91.

comparten los ciudadanos, y en tal sentido no solamente se da una apropiación crítica de la tradición, sino que también se la realiza en términos de reconocimiento y consideración de todos los miembros de la sociedad, teniendo a la idea de igual dignidad como horizonte. Podría decirse que los ciudadanos virtuosos son quienes contribuyen en forma significativa a los procesos de identificación del patrimonio y a la transformación hermenéutica que coloca a antiguos elementos regresivos en una nueva lógica emancipatoria del patrimonio.

Los procesos de apropiación reflexiva al igual que los de identificación del patrimonio involucran emociones, además de capacidades y virtudes. La razón para esto es que el ejercicio de la racionalidad práctica, que es lo que está detrás de los procesos mencionados, es parte de un entramado en el que las emociones, en tanto racionales, toman parte. Los rasgos cognitivos de las emociones son los que habilitan a hablar de emociones racionales, siendo el más distintivo el que estén basadas en creencias, que tengan un objeto y sean intencionales.²⁵ Por lo tanto, nuestros juicios sobre el patrimonio involucran también emociones tales como el orgullo, la compasión, la vergüenza, la indignación o la admiración. Tomemos por caso el holocausto judío perpetrado por el nacional socialismo, luego de la toma de conciencia del horror es posible reconstruir el proceso que condujo a convertir varios sitios en memoriales, y en tal proceso podemos representarnos la compasión por las víctimas, la vergüenza como sociedad por el genocidio, la indignación ante el sufrimiento, el orgullo por el rechazo radical al holocausto y la admiración por la reconstrucción en clave de democracia y libertad de sitios que alguna vez fueron parte del intento de exterminio del pueblo judío. Procesos similares pueden encontrarse en la transformación en museos de la memoria de lugares donde las dictaduras del Cono Sur americano torturaban y mataban sistemáticamente a sus víctimas.

La presencia de emociones en procesos de evaluación patrimonial es muy clara y podría decirse que no se puede pensar en tal evaluación sin la presencia de ellas. Sin embargo, parece difícil identificar una lista de emociones que necesariamente esté presente en estas evaluaciones. Creo que todas las emociones pueden tomar parte, y esto dependerá de las características

25. KORSGAARD, Christine, 2000, p. 153; NUSSBAUM, Martha, 2008, pp. 48-56.

y circunstancias de los elementos evaluados, así la calificación de patrimonial de una obra de artes visuales involucrará a la admiración y el orgullo, y dependiendo de sus rasgos tal vez a la esperanza y la compasión, pero no tiene por qué integrar en el proceso a la vergüenza y la ira. En otras circunstancias la presencia de las emociones se ajustará a ellas, y probablemente surjan tanto la vergüenza como la ira, y en otras la configuración de emociones será diferente. Por lo tanto, el primer ajuste a presentar sobre la presencia de las emociones en la evaluación del patrimonio es que no hay una lista que sea distintiva de estos procesos, y por lo tanto es posible que todas participen en algún momento, lo que dependerá de la configuración de las circunstancias en la que se procese la evaluación.

Un segundo ajuste lleva a traer nuevamente el criterio normativo de la igual dignidad, ya que es posible que las emociones estén presentes como parte de interpretaciones regresivas. Debido a esto es crucial el rol orientador de la idea de igual dignidad que hace que las emociones que entran en juego puedan discriminarse como democráticas o regresivas, dependiendo del rol que juegan en la expansión de la libertad y la autonomía. Esto se puede constatar en las emociones debido a su contenido cognitivo, en particular el que reside en las creencias que les subyacen y que indicarán si se ajustan o se alejan de la idea de igual dignidad. Por ejemplo, el orgullo por la tradición democrática como patrimonio de una sociedad es radicalmente diferente del orgullo por el pasado imperial y el haber subyugado a otros pueblos, y la diferencia radica en que en un caso se realiza la libertad y la autonomía, mientras que en el otro se socava. Por lo tanto, las emociones son parte del entramado cognitivo propio de la racionalidad práctica y en virtud de ello son pasibles de la orientación normativa que distingue contenidos regresivos de democráticos a partir del criterio normativo de la igual dignidad, la libertad y la autonomía.

5. Conclusión

El patrimonio cultural es un elemento altamente significativo en la vida social, esto lo logra especialmente al articular una imagen de las sociedades que contribuye a establecer lo que tales sociedades han sido, lo que son y lo que quieren llegar a ser. Esto es resultado del ejercicio de la imaginación

que toma parte en la identificación de la sociedad con elementos simbólicos que son o pasan a ser parte de una comprensión común irreductible a instancias individuales. Esta es la razón por la que el patrimonio puede ser concebido como una capacidad colectiva que tiene por efecto la expansión de capacidades individuales. A su vez, esta comprensión común, distintiva del patrimonio, tiene que estar orientada por un criterio normativo que pueda excluir la identificación con elementos conservadores o regresivos. La igual dignidad constituye ese criterio y se traduce en términos de libertad y autonomía que es lo que deberá ser expandido por el desarrollo de las capacidades que genera.

La igual dignidad está también a la base de la condición de igual ciudadanía, por lo tanto, el patrimonio tiene un vínculo interno con el ejercicio de la ciudadanía, ya que es esa perspectiva la que constituye el marco para la reflexión y la justificación interpersonal que conduce a la identificación de los elementos simbólicos que califican como patrimoniales y a la reapropiación reflexiva de elementos de un pasado rechazable. El ejercicio de la igual ciudadanía supone poner en juego capacidades, virtudes y emociones, que hacen posible la evaluación y deliberación requerida que siempre estará guiada por el telos de la igual dignidad.

La racionalidad práctica requerida para esta tarea está articulada por la imaginación contrafáctica que al anticipar posibles escenarios hipotéticos permite la representación de un mundo social sin los elementos que podrían calificar como patrimoniales, y de esa forma evaluar su valor para la vida social. Algo similar sucede con la imaginación proyectando a un futuro democrático los elementos que han sido parte de un pasado autoritario o de negación de libertades. Debido a este rol la imaginación debe ser protegida y estimulada, a tal punto que bien podríamos hablar de la necesidad de una educación de la imaginación como forma de asegurar el mejor ejercicio de la ciudadanía, y en consecuencia la mejor forma de proteger el patrimonio cultural. De esto depende, al menos parcialmente, el ejercicio ciudadano que nos brinde una imagen reflexiva de nuestro pasado que articule nuestro presente y proyecte nuestro futuro como sociedad.

Bibliografía

- BARBER, Benjamin. *Consumed: How Markets Corrupt Children, Infantilize Adults, and Swallow Citizens Whole*. New York: Norton, 2007.
- CORTINA, Adela. *Ciudadanos del mundo*. Madrid: Alianza, 1997.
- _____. *Por una ética del consumo*. Madrid: Taurus, 2002.
- DWORKIN, Ronald. *La comunidad liberal*. Bogotá: Siglo del Hombre, 1996
- EVANS, Peter. “Collective Capabilities, Culture and Amartya Sen’s *Development as Freedom*”, *Studies in Comparative International Development*, 2002, vol. 37, n° 2, pp. 54-60.
- FESTINGER, León. *Teoría de la disonancia cognitiva*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1975.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus, 1987.
- KANT, Immanuel. *La metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos, 1989.
- _____. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- KORSSGAARD, Christine. *Las fuentes de la normatividad*. México: UNAM-IIF, 2000.
- NUSSBAUM, Martha. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. “Education for citizenship in an era of global connection”. *Studies in Philosophy and Education*, 2002, n° 21, pp. 289-303,
- _____. *El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Madrid: Paidós, 2005.
- _____. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós, 2008.
- PEREIRA, Gustavo. *El asedio a la imaginación*. Granada: Comares, 2018.
- _____. *Imposed Rationality, Besieged Imagination*. Basel: Springer, 2019.
- SEN, Amartya. *Nuevo examen de la desigualdad*. Madrid: Alianza, 1995.
- _____. *Development as Freedom*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1999.
- SENECA, *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Gredos, 2001, Ep. 74, pp. 345-346.
- SUNSTEIN, Cass R. “Preferences and Politics”. *Philosophy & Public Affairs*, 1991, vol. 20, n° 1, pp. 3-34.

EL PATRIMONIO COMO CAPACIDAD COLECTIVA.
DIGNIDAD, IMAGINACIÓN, CIUDADANÍA

- STEWART, Frances. "Groups and Capabilities". *Journal of Human Development*, 2005, vol. 6, n° 2, pp. 185-204,
- TAYLOR, Charles. "La irreductibilidad de los bienes sociales". en Charles Taylor, *Argumentos filosóficos*, Barcelona: Paidós, 1997, pp. 175-197.
- WELLMER, Albrecht, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Madrid, Cátedra-Universitat de València, 1993.
- YOUNG, Iris Marion, *Inclusion and Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Hacia un mapeo situado de sostenibilidad desde capacidades con patrimonio cultural

Ximo Revert Roldán

Universitat de València
Joaquin.m.revert@uv.es

Ximo Revert es profesor de historia del arte de la Universitat de València (España) y doctor en patrimonio cultural por su tesis “Patrimonio cultural para el desarrollo humano desde el Enfoque de Capacidades de Amartya Sen”. Ha sido director de la Fundación Municipal de Cultura de Sagunt, coordinador de la Cátedra UNESCO de Estudios sobre el Desarrollo de la Universitat de València y responsable del Área de Cooperación al Desarrollo de la Fundación General de dicha universidad. Coordina el área de voluntariado cultural de la Universitat de València. Ha sido Premio Antonio Chabret (2000) por su ensayo “La regeneració patrimonial. Morvedre encara”. Sus publicaciones y líneas de investigación tratan sobre la relación del patrimonio cultural y la sociedad, la aplicación del Enfoque de Capacidades al hecho patrimonial de gentes. Ha participado como experto en diversos foros internacionales, nacionales o locales para la dinamización de estrategias de gestión pública de patrimonio y ha participado en proyectos de cooperación cultural al desarrollo en Colombia y Argelia. En 2018-2019 ha sido director del Proyecto “Taller Universidad-Ciudad-ODS: Universitarios per una ciutadania global desde el patrimonio cultural y científico” financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y el Ayuntamiento de Valencia. Ha sido profesor en diversos cursos y másteres nacionales e internacionales sobre bienes culturales. Es miembro del grupo de cultura de la Red Española de Desarrollo Sostenible, y miembro de diversas asociaciones y entidades para la salvaguarda y dinamización de patrimonio cultural.



Resumen

Existe una dimensión en la percepción y usos del patrimonio cultural que va más allá de su balance de resultados como producto mercantilizado. Las manifestaciones del patrimonio cultural, entendidas como bienes comunes, están a disposición de las personas para el ejercicio de sus capacidades individuales y también colectivas. Hablamos de cómo cada individuo y cada comunidad social hace uso de ese patrimonio para poner en marcha funcionamientos relevantes en sus vidas y ejercer así su derecho, no solo a participar en la cultura, sino a expandir su derecho al desarrollo humano sostenible. Algunas de las claves de ese derecho al desarrollo pueden entenderse que están plasmadas en ese acuerdo internacional que es la Agenda 2030. Para una consecución más pertinente en derechos y logros de desarrollo desde nuestro hecho patrimonial consideramos oportuno incorporar a las herramientas de ordenación y gestión del patrimonio -como son los inventarios y catálogos-, esta otra dimensión no propiamente mercantil que es identificar en cada hecho patrimonial su posibilidad capacitante, e incluir, por tanto, aquellos factores que resultan una amenaza real o expectante contrarios a esa expansión de funcionamientos valiosos para la comunidad. Cuestiones como el discurso que manejamos sobre elementos del patrimonio, nuestra posibilidad de acceso y uso, la capacidad de generar patrimonio, o la elección de un patrimonio heredado no escogido, o el rechazo a la significación asignada a referencias simbólicas de ese patrimonio cuando percibimos que no nos representa, o que limita nuestra dignidad, se conjugan aquí para ir tejiendo un mapa de habilitaciones diacrónico y cambiante en orden a las necesidades de sostenibilidad de las gentes.

Palabras clave

Gestión de patrimonio cultural; capacidades; desarrollo sostenible; participación cultural; bienes comunes.

Abstract

There is a dimension to the perception and use of cultural heritage that goes beyond its balance of results as a commodity. The manifestations of cultural heritage, understood as common goods, are available to people for the exercise of their individual and also collective capacities. We talk about how each individual and each social community makes use of that heritage to implement relevant functions in their lives and thus exercise their right not only to participate in culture, but to expand their right to sustainable human development. Some of the keys to that right to development can be understood to be embodied in that international agreement, the 2030 Agenda. For a more relevant achievement in rights and development achievements from our patrimonial fact we consider it opportune to incorporate into the tools of management and heritage management -such as inventories and catalogues-, this other non-market dimension that is to identify in each patrimonial fact its enabling possibility, and to include, therefore, those factors that are a real or expectant threat contrary to that expansion of valuable functions for the community. Issues such as the discourse we handle on elements of heritage, our ability to access and use, the ability to generate heritage, or the choice of an unelected inherited heritage, or rejection of the significance assigned to symbolic references of that heritage when we perceive that it does not represent us, or that it limits our dignity, are combined here to weave a map of diachronic and changing entitlements in order to the sustainability needs of people.

Keywords

Cultural heritage management; capacities; sustainable development; cultural participation; common goods.

1. Sostenibilidad y patrimonio cultural

Sin cultura no hay sostenibilidad. Sin sostenibilidad no hay desarrollo. Cultura y desarrollo no son disímiles, aunque queramos situar cada concepto en disciplinas y comprensiones diversas. Desde tiempos ancestrales quien quería ostentar el poder sobre otras personas y comunidades sabía que dominar y controlar los resortes culturales de las gentes afectaba directamente a la capacidad de éstas para forjar su propio desarrollo y su propio progreso. En la humanidad se siguen produciendo genocidios culturales como ejercicio y antesala de dominación de gentes. En el presente y a lo largo de la historia, las batallas culturales (R. Bevan, 2023) se han ido produciendo, de la misma manera que se han ido sucediendo los regímenes políticos y los sistemas socio-económicos con mucho sudor y demasiadas lágrimas, acabando socavados por maneras de pensar diferentes al discurso oficial: traspasados y sobrepasados por nuevos anhelos culturales difíciles de someter. En la historia de la humanidad deshacerse de yugos, alcanzar parcelas de libertad, avanzar científicamente y generar derechos (desarrollo) ha ido de la mano de intercambios culturales, de fusiones y reinventiones situadas con lo que otros nos habían aportado, de experimentaciones creativas, de soluciones probadas y contrastadas que funcionaban mejor en la sociedad que las acogía. Gran parte de aquella creatividad discurría por los canales del poder dominante cuya coerción fijaba la moral y la estética a la que someterse. Sin embargo, semejante torrente de iniciativas creativas, de contactos e intercambios entre gentes lejanas, con sus soluciones culturales a la espalda, forjaban otros canales –a menudo disidentes, inconformistas o comunales- donde hacer fluir socialmente maneras de procurar ética y estéticamente logros de desarrollo humano con un apego y respeto al entorno dignos de ser observados por las gentes de ahora: por la ciudadanía del Antropoceno en aras de la *convivialidad* que propone A. Arizpe (2019).

En esta era en la que el ser humano condiciona con sus prácticas de la Gran Aceleración el futuro del planeta (Campillo, A., 2023:10), los indicadores para medir el desarrollo digno de las gentes necesariamente han tenido que cambiar. El modelo de desarrollo dominante resulta fallido para el planeta y para las gentes tras décadas de un capitalismo rampante donde las libertades, los derechos y el ecosistema también se vulneran sistemáticamente. En 1990 el propio Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo

(PNUD) empezó a emitir sus informes anuales incorporando nuevos indicadores para medir el desarrollo de las naciones y sus gentes. Ya sabemos que esta reorientación y sus nuevos parámetros evaluaron el estado social de las cosas yendo más allá del PIB per cápita. Ese patrón resultaba insuficiente. En la médula de este giro conceptual de medir el desarrollo humano estaba comprender las condiciones reales para que un individuo o una comunidad puedan llevar adelante aquello que quieren ser y hacer. Es decir, aquello que valoran en la vida entendido como proyección y como acción, como política y como agencia. Un nuevo enfoque evaluativo del estado social de las cosas venía a implantarse. Ese enfoque no es otro que el Enfoque de Capacidades.

A pesar de los esfuerzos de tantas gentes y de tantas instituciones en todo el mundo, la Agenda 2030 fue proclamada en 2015 con otra cultura: la de eludir el papel fundamental de la riqueza de las naciones en la inmensa diversidad cultural de sus gentes y las soluciones interculturales que éstas adoptan para llevar adelante sus vidas. En el documento de Agenda ni siquiera se tuvo en cuenta la Cultura como estrategia para mejorar la eficacia de los logros que se propone. Afortunadamente muchas voces¹ han realizado aportaciones para indicar a los gobiernos y a las instituciones que la implementación de la Agenda 2030 no es posible ni eficaz sin contemplar de manera sistémica las culturas de sus gentes, de sus gobernados.

Esa sistémica entiende que la cultura es transversal a todos los ámbitos iniciales caracterizadores de la Agenda: la inclusión social, el crecimiento económico y el equilibrio medioambiental. Sin duda y secularmente, parte de esa riqueza de comunidades, pueblos y naciones, se ha hecho evidente al comenzar a medir las aportaciones de lo que ahora llamamos las industrias culturales o creativas. A ello se unen aquellos vestigios del pasado que hemos convenido en identificar como patrimonio cultural (esa especie de

1. El propio Amartya Sen (2004a), artífice del Enfoque de Capacidades, firma un capítulo del *Informe Mundial de Desarrollo Humano 2004*, titulado “Libertad cultural y desarrollo humano”, al que seguiría un artículo “¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?” en la revista *Letras libres*, (SEN, 2004b). Como indica Jordi Pascual (2020), unos años antes, la obra de Jon Hawkes *El cuarto pilar de la sostenibilidad*, situaba el papel esencial de la cultura en la planificación pública, 2001 (2020) acabó removiendo el discurso oficial que se establecería en Naciones Unidas con la Agenda 2030, a lo que se sumó, con indicaciones prácticas, la Comisión de Cultura de CGLU (2010). Recientemente la Fundación Daniel y Nina Carasso ha publicado un estudio crítico y reflexivo en el que el concepto de sostenibilidad se maneja entre los derechos culturales y las prácticas transformadoras: *Cultura para la vida* (2022).

albacena del tiempo donde guardamos pensamientos y objetos que nos pueden generar arraigo). Estas industrias y esos vestigios patrimoniales tienen un factor común: la creatividad humana y son resultado de alguno de nuestros funcionamientos relevantes. Se trata de una manera de funcionar que resulta muy valiosa para las gentes bajo cualquier régimen político y social, incluso en condiciones paupérrimas y a pesar del inquisidor ahínco restrictivo de libertades ejercido por parte de quienes ostenten el poder en cada latitud y época. Podemos entender buena parte del patrimonio cultural y natural que poseemos como el resultado de una creatividad que permanece con nosotros y que debe estar a nuestra disposición para seguir creando y funcionando: para seguir progresando (o resistiendo) en dignidad.

En los últimos años hemos hecho el esfuerzo práctico e intelectual de discernir cómo el patrimonio cultural puede contribuir a lograr los objetivos y metas de las Agenda 2030. Incluso hemos reparado en cómo, muchos de estos vestigios del pasado, eran y son ahora testimonios de una sociedad por su afán de avanzar, progresar, mejorar sus condiciones de vida gracias a sus creadores (artistas, pensadores, ingenieros, científicos, inventores, exploradores ...). Es decir, por ejercitar aquel equilibrio antropológico que permitía desarrollar relaciones simbólicas de transmisión cultural a partir de la experiencia colectiva (Campillo, 2023:6). De muchas de esas creaciones, que conservamos como patrimonio, extraemos discursos e interpretaciones que nos ayudan a comprendernos mejor, a mirarnos críticamente², y van generando en nosotros, una consciencia (una cultura) de sostenibilidad. Esto atañe a un nivel discursivo y a los esfuerzos de gestión por reorientar esos discursos y acercarlos a los retos de las sociedades del siglo XXI. Junto a ello, debemos recordar los esfuerzos por aportar luz a una gestión sostenible del propio patrimonio para el caso de instituciones (como los museos) que, en los ámbitos profesionales de presupuesto y gerencia, comunicación, preservación y conservación, mediación, relaciones laborales o

2. Los discursos y funcionamiento de instituciones que cualquier poder ha instalado sobre su población están necesariamente en revisión: quién ha generado esos discursos oficiales, quién ha venido constituyendo esas instituciones, qué han invisibilizado, cómo y de dónde han acaparado patrimonios arrancándolos de sus contextos de origen, cómo han colonizado maneras de pensar ahora en cuestión, ...

funcionamiento de las instalaciones, pueden integrar buenas prácticas consideradas sostenibles (REDS, 2022).

Si entendemos que el patrimonio cultural puede y debe contribuir a los logros de Agenda 2030, y ésta tiene su fundamento en el Enfoque de Capacidades, deberíamos proponernos avanzar en el análisis de cómo este patrimonio contribuye, afianza, sustenta o posibilita en ocasiones, la realización de funcionamientos valiosos: la ejecución de maneras de hacer y de ser que valoramos porque importan a nuestro proyecto de vida más allá del PIB per cápita que poseamos, más allá de la minoría disidente a la que pertenezcamos, más allá del factor diferencial cultural que intuimos que nos caracteriza. Lo que proponemos aquí a debate es explorar fórmulas prácticas que nos permitan fusionar la consideración humanística de la cultura (artes, patrimonio) y la antropológica (valores y maneras de vivir) para que sean implementables en la planificación de políticas públicas³, más allá de las tensiones conceptuales de ambas disciplinas. Este es el propósito de estas páginas.

2. Caminando hacia un patrimonio capacitante

Aspiramos a sacar adelante la vida: la nuestra, la de nuestros semejantes. Y lo queremos hacer en paz porque entendemos que esa paz es el sustrato necesario para intercambiar y hacer florecer la creatividad y la dignidad. De siglos venimos construyendo materialidades que merecen algún elogio y que dicen mucho de nosotros con la misma efervescencia que nos recreamos en manifestaciones intangibles que tanto ocupan nuestros quehaceres. A veces, nos ponemos de acuerdo en sostener y guardar aquello que hemos heredado y que resulta relevante para nuestro progreso vital. Aun así, nos lo arrebatan sin miramiento: para especular con el territorio, como daño colateral de guerras que nunca deseamos, o para atestarlos de visitantes hasta

3. Esto supone introducir, desde la gobernanza y bajo una práctica sistémica, criterios de política cultural en la toma de decisiones con otras políticas públicas locales y situadas, como la política de educación, mercados y comercio, juventud, atención social, cooperación descentralizada al desarrollo, urbanismo, deportes, turismo, participación ciudadana, movilidad, parque y jardines, residuos, etc.). ¿Cómo importa la dimensión cultural de los habitantes de un territorio a todas estas políticas? ¿Qué aportan las dinámicas y soluciones culturales de las gentes al funcionamiento cotidiano de la comunidad?

dejarnos arrinconados en la periferia de nuestro propio espacio de vida patrimonial. Mercantilizan nuestros bienes comunes cosificándolos, sesgando nuestro acceso a sus bondades, sin reparar en tantas y tantas cosas que veníamos haciendo con aquello que otros crearon, asediando nuestra imaginación (G. Pereira, 2018) y nuestras fuentes de creatividad. Inundamos de productos tóxicos aquello que comemos y que veníamos cultivando cuyas semillas llegaban acompañadas de un saber ancestral experimentado y contrastado para obtener buena cosecha. Bombardeamos los saberes en la misma ráfaga de segundo con la que asolamos una biblioteca nacional mientras empantanamos de virtualidades fútiles lo que se cuele por el plasma adherido a nuestras manos. Compartimos y diluimos identidades hasta que alguien se empecina en inculcarnos que vale la pena perder la vida por mantenernos incólumes, poderosos, esenciales y puros hasta el punto de hacernos creer que chocamos civilizadamente con aquellos con los que un día compartimos mesa, casa y territorio, y de quienes guardamos alguna receta recurrente, algún tributo de bienvenida o alguna manera de nombrar lo que nos rodea. Sentimos que nos modernizamos y avanzamos con tecnologías que nos someten anónimamente a la vulnerabilidad mientras se rompen para siempre las coordenadas espaciales y temporales en las que forjar nuestro lugar en el mundo. Nos consumimos consumiéndolo.

Escasea nuestra resiliencia cuando dejamos perder referentes simbólicos ubicados en la memoria y en el patrimonio cultural de nuestro entorno, y cuando ni siquiera se nos instruye en las aportaciones de otras culturas y sensibilidades para admirar un cuadro, o una arquitectura, una artesanía, o un artefacto ingenieril, para sonreír con algún juego de mesa, para compartir bocado, o para enriquecer de sensibilidades lejanas nuestro pequeño espacio de vida participando de alguna fiesta local.

Nos referimos a todo esto porque compartimos con muchas voces (CGLU, 2010 y 2016; REDS, 2017-2024) la importancia que tiene el patrimonio cultural para la realización de nuestras vidas, mucho más allá de su valor de mercado o de la recreación estética en la que somos instruidos. Dicho de otro modo: aunque venimos ocupándonos del patrimonio cultural más por los dividendos que genera su explotación y disfrute, es manifiesto que necesitamos hacerlo por las oportunidades, las capacidades y funcionamientos relevantes que nos permiten desarrollarnos personal y colectivamente. Si vamos un poco más allá de lo que es consumir cultura y patrimonio, nos

daremos cuenta de lo que podemos hacer y ser con aquello que visitamos o interactuamos, con aquello que nos ofrece la creatividad de otras personas a lo largo y ancho de lugares y siglos, también con la cultura que se produce a la puerta de casa, en el barrio. También podemos observar qué hacen y cómo funcionan o podrían funcionar de manera relevante aquellas gentes que conviven y sienten acervo por un patrimonio que, de una manera u otra, les pertenece: nos pertenece como humanidad.

El patrimonio cultural (lo quieran o no sus propietarios, lo promuevan o no nuestros gobiernos) detenta aspectos aprehensibles que nos permiten apreciarlo como bien común (Revert, 2017). Nos apropiamos de alguna dimensión del patrimonio (física, cognitiva, funcional...) porque intuimos o ya sabemos, que contribuye a mejorar nuestro bienestar y porque vamos tomando consciencia de nuestros derechos culturales⁴.

3. Sobre el prospecto: cómo posicionarnos, cómo podemos proceder...

Para argumentar la importancia que tiene para los seres humanos (personas, grupos, comunidades y pueblos) situar y hacer reconocibles los funcionamientos valiosos de este patrimonio capacitante, se hace necesario situar metodológicamente estas reflexiones.

Soini y Dessein (2016:4) identifican tres marcos conceptuales en lo que vienen siendo las propuestas, prácticas y producciones académicas y políticas a la hora de tratar aspectos de Cultura y Sostenibilidad: un primer marco es aquel que nos sitúa como “Cultura en la sostenibilidad”, un segundo

4. Solo poner un par de ejemplos sobre el secuestro de esta dimensión de bien común del patrimonio: tenemos casos bien conocidos en los que el bien disponible es saturado por el acoso turístico en una falta de previsión de la política cultural del sitio o del evento cultural que tiene como resultado que la población local acabe sintiéndose espectadora enajenada de su propio hecho cultural. En otros casos, se interviene sobre la conservación del bien, pero se sigue sin tener acceso a los archivos que puedan aportar luz, certezas y traza histórica de cómo ha llegado ese bien hasta nosotros. Es lo que sucede cuando por ejemplo se rehabilita un antiguo ingenio industrial, pero permanecen secuestrados y sin acceso universal los archivos de empresa que, existiendo, no pueden ser consultados ni investigados.

marco que nos posiciona en una “Cultura para la sostenibilidad”⁵; y un tercer entorno conceptual que trata la “Cultura como sostenibilidad”.

Nuestro objetivo aquí es superar el primer marco yendo más allá de pretender insertar las cosas del patrimonio cultural como un ámbito (social, profesional, jurídico, ...) cerrado y estanco en los entresijos de la sostenibilidad. Pretendemos transitar del paradigma de *cultura para la sostenibilidad* a un paradigma sistémico en el que entender la cultura (y el patrimonio) como sostenibilidad. Con anterioridad ya hemos tratado (Maraña & Revert, 2020) cómo el patrimonio cultural puede y debe entenderse como recursos y discursos para el logro de la sostenibilidad. Es la fórmula por la que, de manera instrumental, hemos pretendido poner de relieve cómo las manifestaciones del patrimonio -en su diacrónico existir-, han servido o vienen potenciando el logro de objetivos y metas que ahora pone de manifiesto la Agenda 2030. Nos acercábamos así entonces al primer marco conceptual, exponiendo cómo la cultura, en su especificidad, se conjuga como cuarto pilar del desarrollo (J. Hawkes, 2001 (2020) / J. Pascual 2020), junto al pilar social, económico y

5. UNESCO ha elaborado un portal en el que presenta su perspectiva instrumental del patrimonio cultural como contribución al desarrollo sostenible: (<https://whc.unesco.org/en/sustainabledevelopment/>). Se trata de contenidos que podríamos situar entre los dos primeros paradigmas de Soini y Dessein, 2016. Podemos identificar en su exposición una clara intencionalidad por vincular el patrimonio cultural con el alineamiento de la Agenda 2030. Así mismo, el texto reconoce que no existe definida en UNESCO una política cultural al respecto como mandato a ejecutar. Si nos detenemos en explorar el discurso oficial de este organismo, debemos observar cómo el sustrato de la Agenda 2030 –es decir, el Enfoque de Capacidades- solo se presenta en el caso de UNESCO y del patrimonio cultural para el caso del patrimonio inmaterial (PCI). Sin duda, las expresiones de esa inmaterialidad sujetas a la actividad cultural de sus actores vivos permiten desarrollar una relación más eficiente entre PCI, gentes y sus capacidades comunitarias e individuales. Lo que proponemos aquí es extender esa relación también a las expresiones del patrimonio material. Ahondar en esta relación resulta más delicado en lo que respecta al tratamiento de intereses de propiedad, beneficios de su posible rentabilidad económica, acceso y usos cuando la propiedad de esta materialidad patrimonial es privada. El factor determinante de diferenciación entre material e inmaterial es la propiedad: mientras en el primer caso, el del patrimonio cultural material, la titularidad puede ser pública o privada, en el caso del patrimonio inmaterial la propiedad es comunitaria, colectiva. La elaboración comunitaria de inventarios de recursos patrimoniales requiere que se puedan incluir las expresiones del patrimonio también material para poder co-crear y asumir la consciencia de todos los funcionamientos valiosos que establezcan el alcance real de nuestras capacidades combinadas centrales. Otro documento oficial de referencia es la Nueva Agenda Urbana (ilustrada y en español en su edición de 2021: <https://onuhabitat.org.mx/index.php/la-nueva-agenda-urbana-en-espanol> [Última consulta: 12/02/2024] en la que la cohesión social que podría generar el patrimonio cultural se vertebra al servicio del desarrollo socioeconómico (ONU-Habitat, 2021:113).

medioambiental, como manifestación expresiva, omnicompreensiva y discursiva, que, en sus funcionamientos, puede contribuir a metas de sostenibilidad y de manera estratégica a acelerar nuestros logros de desarrollo.

Lo que pretendemos compartir en la presente reflexión es situarnos de partida en el segundo paradigma, el de la *cultura para la sostenibilidad*. Entendemos así que, propiamente, las manifestaciones del patrimonio cultural, de un pasado lejano o reciente, son expresión de numerosos episodios y modos de vida (no solo los del poder) que por diversas razones hemos querido que permanezcan con nosotros. En este paradigma objeto y sujeto patrimoniales son entendidos aquí como inseparables, interconectados y auto-comprehensivos. ¿Cómo acercarnos hacia un marco conceptual en el que podemos entender y hacer de la cultura una constelación de sostenibilidades que oriente las políticas públicas y la agencia ciudadana? ¿Cómo proponer respuestas en las que el patrimonio cultural y natural no es disociable del concepto de sostenibilidad?

Durante las últimas décadas, y de manera habitual, las tendencias del mercado, las políticas públicas y las académicas, nos han incardinado en un tratamiento del patrimonio como recurso utilitario para un modelo de desarrollo (el económico) que ha acabado mostrándose fallido. En esa falla, el patrimonio cultural está destinado a ser la otra parte del binomio mercantil: el turismo, un proceso de apropiación que muestra claros conflictos y genera contradicciones en la propia comunidad concernida por el bien cultural (Cejudo, 2022:9). Las excelencias, virtudes y valores de muchas referencias del patrimonio cultural venían alimentando productos turísticos que dieran cobertura a las ansias por consumir restos simbólicos de nuestro pasado o de otros: más excitantes cuanto más presuntamente auténticos, originales e íntegros para nuestro concepto de lo bello y único. Tal es el afán consumista que convertimos ciudades en escenarios sin actores, paisajes culturales en estáticos parques temáticos, y nuestro paladar se limita a percibir formas y aromas sin sabor (Denis Byrne, 2008).

Sin desdeñar las contradicciones que genera la explotación del patrimonio como mercancía (con sus seductoras bondades y sus miserias), observamos que sigue siendo necesario resituar el hecho patrimonial de gentes para entenderlo como parte constitutiva inalienable de la sostenibilidad que nos espera. ¿Es posible superar el sentido utilitario, el trato mercantil, la cosificación del objeto patrimonial para entender el hecho patrimonial de gentes

como sostenibilidad? Entendemos que sí. Para ello podemos interpretar el patrimonio cultural y natural como dotación de desarrollo, pero también como habilitación integrante de cualquiera de las capacidades de sentido universal⁶. En orden a los derechos culturales que detentamos y nuestro derecho al desarrollo, queremos entender el patrimonio cultural en su dimensión capacitante. Es decir, como parte integrante del hecho patrimonial de gentes y por tanto como factor que nos habilita a poner en marcha funcionamientos valiosos para lo que nos proponemos ser y hacer: como capacidad.

Para comprender el sentido de este patrimonio cultural en su dimensión capacitante tendremos que situarnos en el marco sistémico que considera la *cultura como sostenibilidad*. Para ello debemos entender que no hablaremos propiamente del objeto patrimonial aislado y singular, sino es en su relación situada para con las gentes que le dan sustento, lo manejan y lo usan en circunstancias concretas de tiempo, espacio, valores, tensiones, diversidad de agentes afectados, normativas aplicables y prácticas comúnmente asociadas a nuestra interacción con esas referencias patrimoniales.

A este entorno de relaciones políticas, sociales, ambientales y económicas entre el objeto(s)/sujeto(s) culturales lo denominaremos “hecho patrimonial de gentes” (HPG). Este HPG es un concepto dinámico en el que valores, proyecciones vitales, intereses, conservación, gobernanza y transformación de bienes culturales, o integrantes de la sociedad patrimonial, se muestran en constante flujo dialógico y cambio, e incluye rechazo/adhesión, dominio, o relaciones de poder, en torno a la manifestación patrimonial por parte de las gentes⁷. Para que el hecho patrimonial de gentes sea

6. Indicamos que se trata de sentido *universal* como expresión en la que las diferencias culturales no son obstáculo para la reflexión y el objetivo que perseguimos en este texto. En el propósito y formulación de Martha C. Nussbaum (2012) está identificar capacidades centrales combinadas a las que poder aspirar las personas en cualquier cultura y territorio.

7. El hecho patrimonial de gentes, como nos recuerda E. Florescano (2022:35) es una construcción histórica. Es un gerundio en permanente realización. No es un hecho dado, aunque lo parezca a ojos de una población apresurada y sin tiempo para reflexionar sobre su hecho patrimonial en constante transformación. El proceso de democratización de la cultura implica, para los Estados nación y para los sectores dominantes que han definido el patrimonio cultural que debíamos heredar hasta ahora, aceptar y legitimar la existencia de otros patrimonios vindicados, exigidos y necesarios propuestos por otras comunidades sociales de sus gobernados. Esto obliga a los diferentes niveles de la administración y al poder legislador a regenerar normas y procedimientos. Más si cabe, cuando la sensación de globalización y el desvanecimiento del poder real de aquellos Estados (de sus funciones, de su presupuesto estatal, de su eficacia administrativa, de su incapacidad para liberarse de imposiciones de

comprendido desde el Enfoque de Capacidades, debemos tener en cuenta que el patrimonio cultural como recurso no es valioso solo en sí mismo (su materialidad, su autenticidad, su valor de mercado, su antigüedad o su exclusividad exótica, por poner ejemplos), sino por aquello que las gentes pueden ser y hacer con esos bienes del patrimonio. Debe entenderse también como una dotación de opciones para el desarrollo: la manera en que progresan en su proyecto de vida por la existencia y uso de ese bien patrimonial, por conseguir -si así lo desean- que no se degrade el espacio público al perder o ser expoliado ese bien, porque se alimentan mejor, porque aprenden mejor, porque hacen uso de ese patrimonio para crear, inventar y producir mejor, incluso -podríamos decir, a tenor de la creatividad artística que despliega el Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2024- para generar una conciencia descolonizadora a partir de evidentes referencias a bienes del patrimonio que el poder colonizador expresó y generó.

Así entendido, el HPG debe pasar de considerar el patrimonio cultural como objeto, bien o recurso, a ser considerado bajo este enfoque, como una dotación habilitante, capacitante, que ofrece posibilidades fácticas de funcionamientos valiosos para las gentes. Esta consideración nos lleva, por coherencia metodológica, a comprender los bienes del patrimonio cultural más allá de su constitución, forma y expresión. Por ende, su inventario deberá llevar parejo un registro de aquellos funcionamientos valiosos presentes y exigibles para las gentes como referencia constitutiva de su manejo, activación (agencia) e implicación en su desarrollo y bienestar. En el HPG el patrimonio se ve afectado por su presencia (por su diálogo con gentes y su entorno), y tiene que ver con los discursos, los usos que exhibe, con su conservación en el medio social, ambiental, y en los recursos económicos que garanticen la contribución de este patrimonio capacitante al desarrollo sostenible de las gentes, comunidades y grupos humanos. Los bienes y expresiones del patrimonio cultural pasan de ser considerados recursos para tal o cual concepción

terceros no democráticamente elegidos, ...), afianza en las comunidades de gentes la urgente necesidad de reconocerse en algún lugar del mundo. Siguiendo a Florescano, debemos transitar hacia una política y gestión del patrimonio donde el ejercicio fundamental de inventariar y conservar avance hacia una gestión y dinamización del patrimonio, y donde las instituciones conservadoras acaben incorporando definitivamente el uso creativo de lo conservado (E. Florescano, 2003:42).

de desarrollo, a comprenderse como dotaciones inherentes a la propia sostenibilidad, como habilitadores de capacidades de las personas⁸.

Genéricamente partimos de la idea de que el patrimonio está llamado a “permanecer”. Ese sentido de permanencia no es ni puede ser estático. La actitud social de hacer sostenibles determinados emplazamientos patrimoniales se resuelve desde hace muchas décadas en un equilibrio entre la conservación y el reciclaje⁹. Entre otras razones porque forma parte de las diversas maneras en las que nos apropiamos e interpretamos ese patrimonio por el simple motivo de que continúe teniendo sentido poseerlo y usarlo¹⁰. Para ello, si resulta necesario, acometemos su restauración, redefinimos su interpretación, volcamos y proyectamos sobre él nuevos valores, exploramos innovadoras formas de gestión, e incluso llegamos a transformarlo para adaptarlo¹¹ a nuevos usos como ya nos alertaba D. Lowenthal (1985).

8. Observar la contribución del patrimonio cultural desde su aportación al desarrollo económico sería un enfoque sesgado (por lo demás, bastante habitual en las sociedades capitalistas). Restringir la consideración de un determinado patrimonio a los beneficios económicos que genera en unos pocos beneficiados, no solo tiene el peligro de hacer desaparecer el bien por servir poco al enfoque utilitarista, sino que restringe su consideración y la desvirtúa como dotación para la sostenibilidad, para el desarrollo humano.

9. El criterio y la acción de conservar están especialmente incrustados en nuestras maneras de pensar el patrimonio y las políticas públicas al respecto. Especialmente en la mentalidad occidental. Esa cultura de gestión patrimonial deberá integrar una dimensión que se hace cada vez más urgente: cómo conservar el objeto poniendo en el centro de las decisiones a los sujetos, a las gentes del hecho patrimonial donde se quiere intervenir. Aceptamos que el Convenio Europeo del Paisaje (Conseil de l'Europe, 2000) jurídica y políticamente es innovador al consolidar o reconocer esta figura del paisaje “tal y como es percibida por las poblaciones” para centrar el resultado e identificación de ese paisaje por su “carácter como resultado de la acción de los factores naturales y humanos y sus interrelaciones” (R. Mata, 2008:156). Desde nuestro análisis, ya no solo se debe tratar de resultados. Se impone hablar en gerundio. Se trata de un “ir resultando” y de un “ir haciendo paisaje”. Para la Ecología “el paisaje no es tan sólo una estructura determinada –la foto fija– que cambia con el tiempo, sino un sistema funcional en el que se dan flujos resultantes de procesos naturales o antrópicos” (Rodà, 2003: 43). El carácter de un paisaje, como su cultura, alojan especificidades y singularidades, que no son inmutables: evolucionan, se transforman y, por tanto, cambian.

10. Su abandono en regiones o comunidades y países opulentos, en muchas ocasiones, responde en la mayoría de los casos, a procesos de especulación motivados por la propiedad del bien y acompañados de la inhibición de la gobernanza de las cosas. Todo ello a pesar de que en muchos estados liberales sus constituciones establecen en su articulado cláusulas que ciñen el sentido de propiedad privada respecto de los bienes del patrimonio cultural precisamente por la función social que deben cumplir estos bienes.

11. Un aspecto importante a tener en cuenta es cómo afectan nuestras preferencias adaptativas y las convenciones a la concepción, discurso y usos que hacemos y podemos hacer del patrimonio cultural como bienes a nuestra disposición individual y colectiva (Daniel Loewe, 2009:107).

Con más o menos madurez, con más o menos patologías sociales que tratar, con más o menos éxito de logros de desarrollo, interpretamos, recuperamos, creamos o nos desprendemos de patrimonio configurando un hecho patrimonial de gentes identificable, singular, analizable. En nuestros propósitos políticos y ecosociales, podemos situar nuestro HPG como un ámbito para alcanzar logros de lo que consideramos que corresponde a la mejora de nuestras condiciones de vida. Unas condiciones de vida entendidas no solo como bienestar, sino como uso de derechos, ejercicio de responsabilidades, ampliación de oportunidades y libertad de usos y de opciones. Por ejemplo, cuando evitamos que se degrade nuestro barrio con el derribo de elementos simbólicos del patrimonio (por ejemplo: una antigua nave-taller industrial que caracterizó el distrito) tras denunciar al agente urbanizador, a los promotores de ladrillo y a la propia administración que mira hacia otro lado tensando la sostenibilidad del espacio público que dignamente merecemos. Incorporamos así un logro de agencia a nuestro *curriculum vitae* colectivo. Si además conseguimos obtener funcionamientos valiosos con ese patrimonio salvado y ya en uso (para pasear, aprender, reunirnos, debatir vecinalmente, proyectar actividades, consolidar un entorno urbano agradable y singular, estimular nuestra filiación al barrio, proyectar nuestra creatividad, emprender y sostener un negocio, realizar actividades saludables, singularizar nuestras creaciones con marca de “barrio”...) estaremos obteniendo logros de bienestar, y en la medida que el HPG amplíe nuestras opciones reales de funcionar de diversas maneras, estaremos ejercitando nuestra libertad de bienestar: es decir, nuestras capacidades, para la comunidad y para nosotros mismos¹².

12. En el debate, bien actual, está qué hacer con aquellos vestigios del pasado, sobre todo de carácter conmemorativo, que hacen referencia a valores (propósito de vida y acción) que no nos representan. Pensemos por ejemplo en las manifestaciones monumentales de una época dictatorial del pasado reciente de nuestras sociedades: podremos optar por eliminarlas del espacio público para hacer desaparecer su rememoración, acercarnos al rincón del olvido social, considerando así que diluimos confrontaciones pasadas; podemos reunir todos esos vestigios de totalitarismo vergonzante en un espacio de interpretación patrimonial como por ejemplo un museo, retirando pero no eliminando expresiones culturales de aquel totalitarismo en aras de su estudio, investigación y comprensión; también podemos hacer permanecer ese vestigio en el lugar que el poder designó y añadirle alguna capa interpretativa que actualice su significado sin eludir su memoria. (Robert Bevan, 2023:326). ¿Cómo explicar a nuestra juventud y próximas generaciones que, en ese lugar, en ese país, un día las vidas de tantas gentes no tenían libertad, eran fusiladas por no pensar como

4. Desde un patrimonio habilitador de capacidades.

Considerado así, el menoscabo de nuestros HPG's vendría a restarnos opciones de funcionamientos valiosos y, por tanto, restringirían nuestra libertad de bienestar, es decir: socavarían nuestras capacidades. Es en este sentido que comprendemos las manifestaciones del patrimonio cultural y natural como habilitadores de capacidad. En el ámbito del primer marco conceptual: entenderíamos estos bienes como recursos o dotaciones para prosperar; Desde el segundo marco, el de cultura para el desarrollo, como elementos desde los que podemos ejercer derechos culturales (Loewe, 2009) y de desarrollo; En el tercer marco: como expresiones del ejercicio de sostenibilidad que podemos y queremos regenerar considerando la cultura (y específicamente, el patrimonio) “no solo como un componente estructural, sino como una agencia necesaria en la transformación hacia una sociedad más sostenible” (Soini y Dessein, 2016:8)

Parafraseando y tomando como base de estas reflexiones las diez capacidades combinadas centrales que establece Martha C. Nussbaum (2021:53-55) podemos recapacitar sobre lo siguiente:

- Disponer de patrimonio cultural desde donde mantener activa nuestra memoria, acumular o poder transferir saberes ancestrales contrastados que nos ayudan a mantener una salud corporal, sexual y alimentaria, aprender de modos de construir una vivienda -de condiciones dignas- a partir de métodos y materiales en consonancia con el entorno medioambiental donde habitamos, tiene que ver con las capacidades centrales de vida y de salud corporal que propone Martha C. Nussbaum; aprender, recordar, y cantar una nana a nuestra criatura recién nacida para facilitar su conciliación con el sueño protegido y en paz, tiene que ver con todo esto, por poner un ejemplo.
- Poder ejercer los sentidos, la imaginación y el pensamiento, enriqueciendo nuestra formación humana desde los vestigios de un pasado y un presente creativos, tiene que ver con la cuarta capacidad central de la autora: las expresiones del patrimonio cultural y de la memoria

aquel poder imponía, avergonzaba y encarcelaba públicamente a personas que disintían de la barbarie? ¿Cómo explicar las miles de vidas que sesgó y que sometió el triunfo de dirigentes aberrantes en el poder?

nos estimulan en la experimentación para generar actos valiosos y obras imaginativas, originales, en sintonía con nuestro entorno, enriqueciendo nuestra vida en paz y también tensionándolo, generando dudas sobre lo establecido o dominante, removiendo consciencias; pensemos por ejemplo en una persona artesana que tras visitar un museo encuentra formas y expresiones que trasladar a su producción mejorando su calidad, su destreza y sus ventas; o en el arte callejero que toma referencias icónicas del arte reconocidas popularmente para cuestionar nuestras actitudes vecinales.

- El patrimonio cultural en el que nos reconocemos, pero también aquellos vestigios del pasado de otras culturas que poco a poco llegamos a conocer, genera vínculos afectivos y estimula nuestras emociones facilitando nuestra empatía hacia lo diferente y nos ayuda a la comprensión de comportamientos culturales diversos; imaginación, conocimientos y emoción están en la base de la innovación. Porque disponemos y hemos sido educados con patrimonio cultural se multiplican nuestras posibilidades de innovar; y también de gestionar positivamente nuestras emociones. El patrimonio cultural contribuye a nuestra instrucción, pero también necesitamos educarnos en las cosas del patrimonio cultural. Esta bidireccionalidad resulta esencial en las maneras de cultivarnos como ejercicio de humanización sostenible.
- Porque tenemos patrimonio cultural, porque recordamos y exploramos nuestra memoria, porque disponemos de testimonios ciertos y fundamentados de un pasado histórico en el que debemos educarnos humanísticamente, podemos ejercer nuestra capacidad de razón práctica desde donde discernir un concepto del bien y cómo no hacer daño a otras personas ni al entorno que aprendemos a respetar, y desde donde podemos planificar la propia vida. La historia de las artes y de los patrimonios están cuajadas de ejemplos de dominación y liberación, de convenciones y rupturas, de fusiones e innovaciones, desde las que forjar nuestro pensamiento crítico: una especie de disco duro permeable a nuestra razón para poner en práctica actitudes fundamentadas de disidencia, de convivencia, de transformación y de resiliencia, de adaptaciones y de transgresiones.
- En el ejercicio de nuestra participación activa en la vida cultural (usando patrimonio a nuestro alcance, desarrollando manifestaciones

de patrimonio inmaterial en libertad, ...) podemos forjar nuestras afiliaciones y entender cómo podemos convivir, dirimir discrepancias, resolver en paz los conflictos, sumar emotividades y propuestas creativas personal y colectivamente, interactuando en el medio social, ocupando el espacio público sin humillar a quienes nos rodean ni sentirnos humillados. En la proyección de nuestras emociones y nuestra creatividad desde el patrimonio cultural debemos poder sentirnos dignos humanamente, respetados y no discriminados. El patrimonio como convención social debe permitirnos (por derecho) a participar de esa convención. Participar no quiere decir asumir sin criterio la convención ni el poder que a menudo la sostiene: sino poder ejercer la razón práctica para revisar, actualizar, mejorar, o modificar la convención misma entendiendo que lo hacemos desde un entorno dialógico, entre comunes, entre gentes de igual dignidad, donde nuestro afán propositivo se dirime colectiva, informada y participadamente en paz.

- De las manifestaciones del patrimonio cultural y de la memoria debemos poder aprender a tener una relación próxima y a convivir con otras especies animales, vegetales y a sostener el mundo natural con prácticas contrastadas de siglos de las que obtenemos sustento, sabiduría, y aprendizajes, sin esquilmar la existencia de esa fuente de conocimiento, de inspiración y de recursos que es la Naturaleza ante generaciones futuras.
- Resulta esencial en la vida de las personas de cualquier adscripción cultural, religiosa o política, reír cada día, explorar juegos o recrearnos: bien desde nuestra propia y efervescente imaginación, o bien a partir de lo que otros han creado y permanece con nosotros. El patrimonio cultural puede ser un gran aliado para el ejercicio de esta capacidad central. Acercarnos al ingenio y la gracia que nos proporciona el legado cultural propio o ajeno, tiene en las manifestaciones del patrimonio cultural una dimensión aprehensiva que, como bien común, espera nuestra percepción, admite de alguna manera nuestra apropiación y soporta ser creativamente transgredido en nuevas expresiones. Pensemos por ejemplo en la base patrimonial que hay en un sinfín de creaciones digitales que a modo de ocurrencias chistosas circulan por las redes. O pensemos en el respeto y consideración

hacia otras culturas que se puede cultivar en nuestra manera de pensar si se nos enseña el origen, transmisión y uso del juego del ajedrez cuya procedencia cultural responde a la *chataranga* india del siglo VI y al *shatranj* persa.

- Muchas comunidades sociales lo saben bien. Porque identifican, defienden, generan y disponen de patrimonio cultural, son capaces de ejercer control sobre el propio entorno de vida, limitando e incluso paralizando la desconfiguración del espacio público cotidiano que pisan. Para ello se han organizado, exigen tomar parte en las decisiones políticas y territoriales que les afectan más allá de los comicios electorales. Esta capacidad hace referencia también al derecho a encontrar un trabajo en cuyas relaciones laborales se perpetúen marcos dialógicos valiosos y positivos de reconocimiento. Solo apuntar aquí la dimensión laboral que puede desarrollar (y está realizándose) la llamada “industria cultural o creativa”, y específicamente la relativa a la investigación, conservación, prevención, formación, comunicación, gestión y activación del uso social del patrimonio entendido como yacimiento de empleos.

En conjunto, desde esta perspectiva, disponer o generar patrimonio cultural a nuestro alcance, está llamado a facilitar el desarrollo de nuestras capacidades centrales, a hacer más eficaz la implementación de una Agenda 2030 y a superar la objetualización o cosificación del patrimonio: también fomenta en nosotros una consciencia de ciudadanía cosmopolita que tanto asusta al pensamiento único, a los sectores más conservadores de nuestras sociedades y a los totalitarismos presentes travestidos de juego democrático. Estos vestigios culturales (más allá de artísticos) forman parte, bajo estas consideraciones, del propio sentido de capacidad humana y por ello deberían ser entendidos como parte constituyente de la sistémica de sostenibilidad. Entre otras cosas, porque las dotaciones de patrimonio cultural nos permiten realizar funcionamientos valiosos. Y en muchas ocasiones esas creaciones son el resultado de esas maneras de funcionar que tienen relevancia para nuestras vidas. La pregunta ya no puede seguir formulándose en los términos que solemos hacerlo: ¿Qué podemos hacer nosotros por el patrimonio cultural? De lo que se trata, poniendo a las personas en el centro, es de dirimir qué puede hacer el patrimonio por nosotros. O, dicho de

otro modo: ¿Qué podemos extraer de ese disco duro patrimonial cuyos contenidos y expresiones (digitales, materiales o vivas intangibles) conforman una alhacena repleta de sugerentes propuestas para cocinar nuestra manera de ser y hacer en la vida?

5. Funcionando con patrimonio *ODSeable*

La aplicación de este Enfoque de Capacidades exige metodológicamente comprender qué entendemos por capacidad y qué la constituye (M. Nussbaum, 2012:40). Amartya Sen las llama *libertades sustanciales*, un conjunto de oportunidades para elegir y actuar. Son combinaciones alternativas de funcionamientos que a un ciudadano le resulta factible alcanzar. M. Nussbaum llamará a las habilidades de un individuo (capacidades internas) refiriéndose a aquellas que desarrolla una persona en su crecimiento. Estas habilidades combinadas con el régimen de libertades y oportunidades que debe ofrecer un entorno político, social y económico, serán consideradas como *capacidades combinadas* o capacidades centrales. El proyecto social y político de una comunidad es procurar en igualdad de oportunidades y en igualdad de dignidad a todas las personas, funcionamientos valiosos para que realicen aquello que quieren ser y hacer en la vida. A diferencia de Nussbaum, A.Sen indica que cada comunidad debe poder elegir cuáles considera que son sus funcionamientos valiosos estableciendo sus propias prioridades. Aun así M.Nussbaum establece un mínimo digno de funcionamientos cuya ejecución fáctica deviene en capacidades esenciales como umbral de desarrollo.

La propuesta que aquí presentamos es generar en cada comunidad un proceso deliberativo, informado y consensuado, mediante el cual esa comunidad proyecta, identifica y está dispuesta a funcionar de manera valiosa con el patrimonio cultural que tiene a su alcance. El resultado de esta deliberación¹³ a modo de mapeo de capacidades con patrimonio, se añadirá al inventario de

13. La propia Nueva Agenda Urbana reconoce la necesidad de establecer este marco participado, este mapeo, señalando el patrimonio cultural reconocido por los propios residentes como un espacio no exento de tensiones que debe aspirar a generar “vínculos entre grupos étnicos y culturales ... restaurando lazos entre poblaciones al restaurar un sentido de propiedad común del patrimonio compartido” (ONU-Habitat, 2021:114)

patrimonio cultural del territorio o a otros instrumentos de planificación de políticas públicas, orientando así el quehacer de la iniciativa privada en el territorio, de la gobernanza y de la comunidad social donde se establece.

Debemos entender este ejercicio deliberativo de funcionamientos relevantes y de capacidades combinadas como un proceso dinámico en el que se pueden añadir funcionamientos valiosos o reasignar prioridades con el requisito de no descender en el umbral mínimo y universal de dignidad. Ello conducirá a asignar y predecir usos posibles (y a calcular y reservar presupuestos adecuados) destinados a las dotaciones de patrimonio cultural a nuestro alcance. Así podemos orientar cómo intervenir en los bienes del patrimonio de manera que su destino y uso en el presente no hipoteque las necesidades de patrimonio de generaciones futuras (con sus propios funcionamientos valiosos a realizar) y de manera que no atente contra la calidad patrimonial máxima posible en aquello que resulta constituyente del elemento patrimonial. Esa calidad y los criterios de intervención vienen definidos por los acuerdos internacionales en materia de restauración.

Compartir conocimientos con nuestros acogidos mostrando el territorio que habitamos desde los referentes simbólicos patrimoniales que poseemos; aprender y mejorar nuestra calidad profesional a partir de las artesanías que aún permanecen en funcionamiento o que exploramos en una pieza de museo; inspirar el resultado de nuestra producción en referentes culturales generando originalidad, adhesión o prestigio a lo producido; aumentar el entusiasmo educativo y el resultado del aprendizaje a través del conocimiento in situ de referentes patrimoniales locales; singularizar y dignificar el espacio público cotidiano conservando los restos patrimoniales que identificamos y destinándolos a usos acordes a las necesidades sociales, productivas, educativas, sanitarias, culturales, deportivas, convivenciales o recreativas del vecindario; adquirir productos de ingesta de proximidad cultivados sin toxicidades ensayando combinaciones de cocinado ancestrales para agasajar a la familia y a nuestros amigos aderezando razones de una conversación constructiva y edificante; son algunos de los funcionamientos individuales y colectivos valiosos que la comunidad puede identificar y desea activar para los que el patrimonio cultural resulta una dotación eficaz. De las lecturas de la extensa obra de Amartya Sen podemos extraer a modo orientativo más de una treintena de funcionamientos valiosos (R. Cejudo, 2006:369).

Una vez identificados estos funcionamientos valiosos¹⁴, centrados, posicionados, localizados, debemos incorporarlos a cualquier instrumento de planificación patrimonial, y al proyecto de ciudad o de distrito, en consonancia con otras políticas públicas que necesariamente tienen que ver con la realización fáctica de esos funcionamientos relevantes. Este ejercicio requiere identificar también cuales son las amenazas a la realización de esos funcionamientos, y proyectar en perspectiva a futuro qué otros funcionamientos podrían activarse si nuestro HPG corrigiera pautas inadecuadas, aprovechamiento de ventajas particulares en detrimento de lo planificado y del bien común, mejoras en el equipamiento de las dotaciones patrimoniales, o cartas de servicio desfasadas. Permitiría detectar también el infra-uso de algunas dotaciones, ayudaría a establecer condiciones de uso y de accesibilidad universal. Así mismo, también debería estimular en la población el respeto y el cuidado por dotaciones comunes del patrimonio, independientemente de su titularidad.

El mapeo de funcionamientos relevantes desde el patrimonio a disponer sería de esta manera localizado y situado para la comunidad que lo produce, lo revisa y lo actualiza, mediante un proceso de abajo a arriba que facilita el consenso y hace partícipes a los agentes implicados en decisiones que les son de incumbencia¹⁵.

14. El proceso de identificación y constatación de funcionamientos valiosos a preservar y promover es necesariamente dinámico. La caducidad (generacional, social, circunstancial) de los funcionamientos identificados debe resolverse en la actualización continua de los registros, de los agentes, y las circunstancias que afectan al territorio de la comunidad.

15. Un problema que no queremos eludir es el de la organización de procesos deliberativos. Este proceso necesita de condiciones ineludibles que no siempre se atienden en el convulso ritmo de vida actual: necesita de voluntad y de cultura de participación; necesita de tiempos de disposición al debate y a la adopción de resoluciones; necesita de gestores del proceso que elaboren documentación pertinente y hagan seguimiento del proceso; necesita que todos los agentes implicados participen; y necesitan de un presupuesto y de un liderazgo (quizá institucional) que legitime sus resultados. Estos procesos deliberativos informados se multiplican en la vida social de una comunidad hasta el punto de colapsar la vida cotidiana de sus agentes integrantes que deben también llevar adelante la conciliación de su vida familiar, su vida laboral (en el mejor de los casos), su formación continua, su intendencia y su descanso. Los medios o recursos digitales de la Administración pueden facilitar las convocatorias, el acceso a buena documentación preparada debidamente para resultar útil en la toma de decisiones, en las maneras de votar y optar por soluciones, y en las formas de registrar propuestas de mejora desde la base social. Aun así, sabemos de la existencia de una brecha digital que desequilibra muchos de los procesos participativos.

Para ir definiendo aquello que este mapeo debe registrar, es conveniente repasar rápidamente los paradigmas que viene acusando la consideración social del patrimonio cultural. Siguiendo a I. González Varas (2015) tendríamos un primer estadio en el que la sociedad (especialmente referido a la occidental) asignaba a los vestigios del pasado un sentido rememorativo (de manera intencionada, resaltando su valor histórico y destacando sobre todo su antigüedad). Los poderes fácticos y la necesidad de crear una cultura de Estado/Nación durante los siglos XIX y XX hizo que pronto se añadiera un afán conmemorativo y una selección meditada y priorizada de referencias patrimoniales especialmente adheridas a los intereses de esos poderes, relegando así otros patrimonios y otras expresiones culturales.

Con la modernidad y la contemporaneidad se fue imponiendo una concepción del patrimonio que advertía nuevos valores como el valor simbólico, el identitario (como prolongación de rememorativo), el artístico y el instrumental. Ya avanzado el siglo XX las atribuciones que asignábamos al objeto patrimonial tuvieron que ver con su autenticidad, su integridad, su valor mercantil y con la admiración cultural de sus expresiones (especialmente tras la Convención del Patrimonio Mundial de 1972, UNESCO).

Bajo el paradigma sistémico de la sostenibilidad debemos preguntar a las gentes con patrimonio: si perciben (y usan) el patrimonio como dotaciones para el desarrollo humano sostenible; si ese patrimonio forma parte de sus funcionamientos valiosos: es decir, si los vestigios patrimoniales contribuyen a la expansión de capacidades de las personas y las comunidades; si nos ponen en la senda del progreso; si su conservación o desaparición afectan a la calidad del paisaje o si generan un impacto medioambiental (naturaleza+patrimonio) que perjudica el planeta y nuestro espacio público; si ese patrimonio facilita y consolida alianzas; y por último cómo podemos sostener en el tiempo, en la gestión y en el espacio público, el hecho patrimonial de gentes que venimos conformando.

Pretendemos, con esta reasignación de valores de sostenibilidad, poner en el centro de nuestras reflexiones al sujeto social patrimonial entendido como agente dispuesto a ser y a hacer cosas (con patrimonio) en aras de la sostenibilidad que necesitamos. Ese sujeto puede ser particular o representativo, no responde solo a aquella ciudadanía preocupada por el patrimonio con demandas culturales que satisfacer: el sujeto patrimonial es también aquel que convive con el patrimonio aunque no lo tenga en consideración,

tiene que ver con agentes que producen bienes y servicios en el territorio, con propietarios de bienes, con creadores, con educadores, con responsables y profesionales de los medios de comunicación, con organizaciones políticas, de género, sindicales, juveniles, deportivas, con asociaciones de gentes en edad avanzada, con entidades en defensa de la integración de sectores de población desfavorecidos por el sistema, con colectivos migrantes organizados, con la diversidad de profesionales que interactúan con el patrimonio y la gestión del territorio, etc.

Tras todo lo expuesto, el mapeo estará, al menos, referido a estas referencias a identificar para cada registro patrimonial (singular o conjunto):

- Características intrínsecas: naturaleza física o inmaterial del bien, titularidad, nivel de protección, usos diacrónicos, fuentes de financiación para su conservación, normativa que le es de aplicación, nivel de saturación.
- Nivel referencial: Identificaremos cuáles son las referencias simbólicas asociadas: si tiene un sentido representativo, identitario, evocador, conectivo con el presente, cultural, ...; si la generación de ese valor simbólico es heredada o es actual, si viene inducida por algún poder o se trata de una iniciativa popular de amplio espectro (en proceso de patrimonialización).
- Ámbito discursivo: distinguiremos entre el discurso heredado, el relato presente efectivo y los discursos potenciales. En cada relato interpretativo observaremos si, además del discurso histórico y/o artístico, su narrativa resulta excluyente y sesgada, si es inclusiva, si se da razón de cómo ha contribuido a logros de desarrollo (derechos, libertades y capacidades), si su creación y usos están alineados con el discurso de los ODS y de los Derechos Humanos; deberemos poder identificar su línea diacrónica de apropiaciones (cómo ha llegado hasta nosotros); identificaremos si algunos de los discursos explícitos o implícitos atentan contra la dignidad de personas en el presente.
- Población concernida: hace referencia a la segmentación de comportamientos de gentes respecto del bien patrimonial registrable. Identificamos qué población propiamente está afectada por el bien cultural (sea de manera consciente o no), quien resulta usufructuaria, cual es la procedencia de gentes de su entorno, qué gentes de gobernanza son responsables de garantizar nuestros derechos culturales sobre el

elemento patrimonial (niveles de gobierno e instituciones); si existe población en riesgo por la existencia del bien, si se producen efectos de gentrificación, quienes del sector educativo (en todos sus niveles – de primaria a superior-, y ámbitos –del formal al informal-) actúan o podrían actuar con este elemento patrimonial; qué actitudes y comportamientos identificamos por segmentos de población (edad, culto, sexo, profesión, poder adquisitivo, etc...): si el bien cultural genera adhesión, rechazo, añoranza, si participa de alguna identidad, si es depósito de nuestra memoria, si es codiciado, si resulta prescindible o violenta nuestras conciencias, si genera arraigo...

- Agencia: identificamos a los componentes de la sociedad patrimonial pero también a los agentes de sostenibilidad: medios de comunicación, políticos, responsables administrativos, tejido productivo (de empresas a comercio, gentes de oficio, talleres) y responsables de titularidad del bien. Incorporamos en la lista a agentes que de alguna manera interactúan de manera individual o colectiva, con el bien: investigadores, empresas culturales, asociaciones, instituciones, ... Identificamos qué oficios profesionales se relacionan directamente con el rescate, prevención, conservación, difusión, gestión y actividad programable respecto del bien. Esta identificación de agentes nos debe permitir analizar cuál es su agencia: cómo incorporan el patrimonio a su programario político alcanzando la adhesión del votante; o si acometen conquistas de igualdad de género en la participación de organizaciones y eventos del patrimonio inmaterial; si con patrimonio mejoran su producción y productividad; si con patrimonio algunos sectores de población desfavorecida obtienen reconocimiento y desde sus razones y aspiraciones patrimoniales adquieren convivencia plena en la vida de la comunidad; si con patrimonio se alcanzan consensos para atenuar las agresiones al territorio.
- Funcionamientos fácticos: Al respecto identificamos tres fases o ámbitos. El referido a los funcionamientos relevantes que venimos ejerciendo; el referido a funcionamientos relevantes que, siendo posibles, no ejercemos; y, por último, los funcionamientos relevantes que se ven amenazados junto a elementos o conjuntos patrimoniales. En un primer estadio haremos referencia a detectar funcionamientos simples para pasar a identificar los relevantes. Hablamos de maneras de

funcionar que de manera efectiva están produciéndose en orden por ejemplo a: conocer e investigar, ejercer la creatividad, la innovación y la imaginación, entretener, generar disfrute y ocupar el ocio (también el negocio); cómo condiciona, acondiciona y configura el espacio público; cómo consigue afianzar nuestro proyecto de vida personal y colectivo; si dispone de mecanismos, procesos o marcos institucionales de participación activa, toma de decisiones y genera entornos dialógicos; si desde el patrimonio logramos disponer de uso habitacional, de aprovisionamiento, sanitario, educativo, turístico, socio-juvenil, cívico o empresarial; si logramos con y desde el patrimonio alimentarnos mejor, emprendemos prácticas saludables, y mejoramos nuestra convivencia¹⁶.

- Capacidades: identificar qué derechos humanos de primera, segunda y tercera generación se sustentan y podemos desplegar en la existencia del bien; identificar qué funcionamientos fácticos (actuales) y posibles (a futuro) de la lista anterior pueden facilitarse como opciones al disponer del bien y agruparlos en torno a las diez capacidades combinadas centrales (vida, integridad, afiliación, razón práctica, control del entorno, emociones, ...). En un primer estadio podemos identificar también qué habilidades (capacidades primarias) fomenta el bien patrimonial.
- Predisposición e interferencias: identificamos aquellos aspectos que tienen que ver con su acondicionamiento para la realización efectiva de aquellos funcionamientos que la comunidad ha identificado como valiosos, en relación: a su accesibilidad universal, si está orientado a

16. Los funcionamientos situados hacen referencia a las maneras de ser y de actuar de los residentes, pero también de los visitantes (presenciales y virtuales). Podemos analizar los funcionamientos relevantes que diacrónicamente ha tenido el elemento patrimonial a conjugar. Observaremos que a veces, el bien patrimonial ha cambiado sus usos para adaptarlos a necesidades de la época, añadiendo capas de significado que convierten el bien en un documento histórico en sí mismo. En ocasiones, aquel referente patrimonial sencillamente adopta un sentido funcional totalmente distinto a su origen, redefiniendo así su presencia y discurso en la sociedad que lo tuvo o tiene en consideración. Es el caso de muchas familias que han utilizado a lo largo del tiempo determinado edificio antiguo como cantera “de proximidad” para extraer sillares ya conformados con los que forjar sus viviendas o negocios hasta diluir la silueta material del bien cultural. La sensibilidad moderna hacia el patrimonio ahora impediría realizar tal aprovechamiento. Como mucho, convertiría un antiguo monasterio en una hostelería, y sus aledaños, en una escuela de oficios del patrimonio.

la participación, a realizar funcionamientos y garantizar capacidades, si se encuentra amenazado total o parcialmente, si su mercantilización impide el desarrollo de ciertos funcionamientos relevantes, si existe desapego por parte de la población, si dispone de equipos de gestión con calidad laboral y organizativa, si le es de aplicación algún plan de conservación y usos sostenibles, si los mecanismos de conservación y explotación son sostenibles, ... El sentido de las interferencias tiene que ver con las dificultades detectadas (... y a superar) para el pleno desarrollo de funcionamientos relevantes por parte de la población, especialmente la local, en su propio entorno patrimonial. Pensemos por ejemplo en cómo no desestabilizar las necesidades de la vida cotidiana en un conjunto histórico de manera que los residentes alcancen a actualizar sus viviendas con el confort adecuado, puedan acceder sin dificultad a sus domicilios, puedan aprovisionarse, dispongan de espacios de sociabilidad, de trabajo, con recursos de conectividad y de movilidad en un entorno saludable y limpio, y en cuyas proximidades puedan satisfacer sus necesidades sanitarias y educativas. Sabemos a qué conducen las políticas públicas que consienten premeditadamente la degradación de barrios enteros, cultivando primero el desarraigo para posteriormente acabar facilitando la especulación.

- Usos y proyección: resulta igualmente fundamental registrar el uso, usos o desusos que se ciernen sobre el bien. Identificamos así qué usos está teniendo el bien y si los agentes implicados pueden aportar la idea de otros usos que en el presente no se están produciendo: si es un uso recreativo o turístico, si es educativo, para investigación, si corresponde a un uso asistencial, si es administrativo o institucional, si se trata de un uso productivo de bienes o servicios (manufacturero, artesanal, hostelero, sede de pequeña y mediana empresa, suministros alimentarios, etc.); si dispone de algún uso cívico, social o asociativo: tanto en el caso de referencias patrimoniales materiales como inmateriales identificaremos cómo contribuye a la conformación o caracterización del paisaje cultural. De este proceso será importante identificar usos posibles, no necesariamente convencionales. Estos usos patrimoniales -aparentemente contrafácticos- tendrán que ver con necesidades previsibles de la comunidad, y con la garantía de

facilitar de manera efectiva la realización de funcionamientos valiosos observada en el otro apartado. Un aspecto a tener en cuenta es si su uso prescriptivo (el de mantenimiento y conservación) y su uso social, se alinean o no con pautas sostenibles y con metas de la Agenda 2030, y si se respetan los criterios mundialmente aceptados de restauración, rehabilitación o restitución.

Los resultados de este mapeo deben integrarse en mecanismos y procesos de gobernanza de las políticas públicas, siendo legitimados si es necesario en acuerdos consensuados de gobierno e incorporados a otros instrumentos de planificación. De otra manera esta herramienta carece de sentido sostenible y capacitante. Conjuguar el hecho patrimonial de gentes en la sistemática de la sostenibilidad tiene que ver con procesos deliberativos de toma de decisiones sobre el modelo de territorio, de ciudad y de barrio que queremos. Ya no se trata de sostener la añoranza de una identidad tan construida como diluida. Se trata de orientar nuestra complejidad patrimonial hacia patrones de derecho y de sostenibilidad compartidos.

Bibliografía

- ALÁEZ, Irene; GIL, Belén; PÉREZ, Macarena (eds.). *Cultura para la vida. Estudio crítico y plural sobre lo cultural*. Salamanca: Fundación Daniel y Nina Carasso/ Una más Una, 2022.
<https://www.fondationcarasso.org/es/arte-ciudadano/cultura-para-la-vida/>
- ARIZPE, Lourdes. *Cultura, transacciones internacionales y el Antropoceno*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Miguel Ángel Porrúa, 2020.
- BEVAN, Robert. *Mentiras monumentales. La guerra cultural sobre el pasado*. València: Barlín Libros / Institució Alfons el Magnànim, 2023.
- BYRNE, Denis. “Heritage conservation as social action”. En: HARRISON, R.; JAMESON, J.; SCHOFIELD, J. H. (eds.). *The heritage reader*. Londres: Routledge, 2008, p. 149-173.
- CAMPILLO, Antonio. “La humanidad terrestre. Una filosofía del Antropoceno”. *ISEGORIA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 2023, n.º. 69, julio-diciembre, p. 1-16, <https://doi.org/10.3989/isegoria.2023.69.25>
- CEJUDO CÓRDOBA, Rafael. *Libertad como capacidad: un análisis filosófico del enfoque de capacidades de Amartya Sen con implicaciones sociales y educativas*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2004. (En línea). En: <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/247> (Fecha de consulta: 03/03/2024).
- CEJUDO CÓRDOBA, Rafael. “¿Es posible apropiarse de la vida cultural? Mercantilización y patrimonialización de comunes culturales”. *ISEGORÍA. Revista de filosofía moral y política*, n.º. 66, enero-junio, 2022, p. 1-10. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2022.66.19>
- COMISIÓN DE CULTURA DE CGLU (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos). *Consejos para la implementación de la Agenda 21 de la cultura*. Barcelona: Comisión de Cultura-CGLU, 2010. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/docimplem_es.pdf [Fecha de consulta 21/02/2024]
- CONSEJO DE EUROPA. “Convenio Europeo del Paisaje” (en línea). Florencia, 2000. En: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf (Fecha de consulta: 23/01/2024).

- DEL ESPINO HIDALGO, Blanca. *Patrimonio y sostenibilidad en las ciudades medias históricas en el sur de Portugal*. Publicações do Cidehus, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.9105>. [Fecha de consulta 10/03/2024]
- FLORESCANO, E. “El patrimonio nacional: valores, usos, estudios y difusión”. *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 3. Pensamiento acerca del Patrimonio Cultural. Antología de textos*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 2003, p. 33-44.
- GONZÁLEZ BARAS, Ignacio. *Patrimonio cultural. Concepto, debates y problemas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- HAWKES, Jon. *El cuarto pilar de la sostenibilidad: El papel esencial de la cultura en la planeación pública*. México: Serie La Otra Centena Editorial, Ediciones El Milagro, 2020.
- LOEWE, Daniel. “El Enfoque de capacidades y las demandas por derechos culturales”. *Signos filosóficos*, 2009, vol.XI, n° 21, enero-junio, pp. 103-146.
- LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal ediciones, 1985.
- MARAÑA, Maider; REVERT, Ximo. “Patrimonio Cultural y Desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio”. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, n°. 21, 2020, p. 180-195. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.15>
- MARTINELL, Alfons; GARCÍA HARO, Marta (dirs.). *Objetivos de desarrollo sostenible y sus metas desde la perspectiva cultural*. Madrid: Red Española de Desarrollo Sostenible (REDS), 2022.
https://reds-sdsn.es/wp/wp-content/uploads/2022/03/OBJETIVOS-DE-DESARROLLO-SOSTENIBLE-Y-SUS-METAS_web.pdf [Fecha de consulta 23/01/2024]
- MATA, Rafael. “El paisaje, patrimonio y recurso para el desarrollo territorial sostenible. Conocimiento y acción pública”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 184, n°. 729, p.155-172.
- ONU-HABITAT. *La Nueva Agenda Urbana ilustrada en español*. (en línea). Centro Urbano Roxana Fabris/Horacio Urbano, 2021. En: <https://bit.ly/3b6TD9d> (Fecha de consulta: 13/02/2024)
- NUSSBAUM, Martha C. *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Editorial Paidós, 2012.
- PASCUAL, Jordi. “La cultura como un pilar del desarrollo sostenible: aportes a un debate ineludible”. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura*

- y el territorio, n° 21, 2020, p. 136-147. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.11>
- PEREIRA, Gustavo. *El asedio a la imaginación*. Albolote: Editorial Comares, 2018
- REVERT, Joaquín Manuel. *Patrimonio cultural para el desarrollo humano desde el Enfoque de Capacidades de Amartya Sen*. Tesis Doctoral. E. Alba; A. Martinell; J. Martín (dirs.). València: Universitat de València, 2017.
- RODÀ, F “La matriz del paisaje. Funciones ecológicas y territoriales”, en Folch, R. (coord.). *El territorio como sistema. Conceptos y métodos de ordenación*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003, p. 43-55.
- SEN, Amartya. “Libertad cultural y desarrollo humano”. En PNUD. *Informe sobre Desarrollo Humano 2004*. Madrid: Mundi Prensa, 2004a, p. 13-26.
- SEN, Amartya. “¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?”. *Letras libres*, 2004b, n° 71, p. 23-31.
- SOINI, Katriina; DESSEIN, Joost. “Culture-Sustainability Relation: Towards a Conceptual Framework”, *Sustainability*, 2016, 8, 167, p.1-17. doi:10.3390/su8020167
- UNESCO. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* (en línea). En: <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> [Fecha de consulta: 23/02/2024]
- UNESCO. “World Heritage and Sustainable Development” (en línea). En: <https://whc.unesco.org/en/sustainabledevelopment/> [Fecha de consulta: 19/01/2024]

Innovación en la difusión del patrimonio: el paisaje cultural de Erice (Sicilia)¹

Maurizio Vitella

Università degli Studi di Palermo (Italia)

maurizio.vitella@unipa.it

Profesor titular de Historia del Arte Moderno en el Departamento de Cultura y Sociedad de la Universidad de Palermo, obtuvo un doctorado en Diseño Industrial, Figurativo y Artes Aplicadas en el Politécnico de Milán. De 1995 a 1997 desempeñó la función de Historiador del Arte en la Superintendencia Regional del Patrimonio Cultural de Trapani. De 1998 a 2008 (marzo) desempeñó la función de Vicedirector Bibliotecario de la Biblioteca Fardelliana de Trapani. Desde 2008 (abril) tiene su sede en la Universidad de Palermo. De 2010 a 2015 fue vicepresidente de la Asociación de Museos Eclesiásticos de Italia (AMEI). Desde 2003 es director del MEMS de Erice, un sistema museístico que propone la puesta en valor del patrimonio cultural eclesiástico, mueble e inmueble, disperso por el territorio urbano del municipio de Erice.

1. Quiero agradecer a Ximo Revert Roldán y Ester Alba Pagan por haberme involucrado en esta experiencia internacional de alto perfil cultural.



Resumen

Esta intervención destaca la experiencia, iniciada en 2001, de puesta en valor del patrimonio histórico-artístico eclesiástico de las iglesias de Erice, una pequeña ciudad siciliana de fundación muy antigua, pero con una identidad arquitectónica/urbanística medieval. La exhibición de obras de arte de diversa índole en espacios especialmente dedicados en numerosas iglesias de la localidad es una oportunidad para animar al visitante a crear un camino no sólo de conocimiento, sino también de experiencia, que le permita disfrutar de todo el pueblo, sus sugerentes calles, el paisaje circundante, sin menospreciar las delicias gastronómicas y enológicas. Una experiencia ganadora, basada en la autofinanciación, en la conservación del patrimonio artístico, al que se presta gran atención para su mantenimiento y restauración. Un modelo de gestión que ha hecho escuela en Sicilia.

Palabras clave

Erice; arte sacro; museo difundido.

Abstract

This intervention highlights the experience, begun in 2001, of valuing the historical-artistic ecclesiastical heritage of the churches of Erice, a small Sicilian city with a very ancient foundation but with a medieval architectural/urban identity. The exhibition of works of art of various kinds in specially dedicated spaces in numerous local churches is an opportunity to encourage visitors to create a path not only of knowledge, but also of experience, which allows them to enjoy the entire town, its suggestive streets, the surrounding landscape, without underestimating the gastronomic and wine delights. A winning experience, based on self-financing, on the conservation of artistic heritage, to which great attention is paid for its maintenance and restoration. A management model that has become a school in Sicily.

Keywords

Erice; sacred art; museum communication.

Desde el año 2001, cuando comenzó mi colaboración con el proyecto cultural “Erice - La Montagna del Signore”, hemos recorrido un largo camino. Las exposiciones, los cursos de formación, los congresos y las actividades editoriales son signos del trabaco emprendido con la imperativa idea de hacer que Erice cobre vida. Gracias a la enérgica solicitud de Don Pietro Messana, el párroco de la Iglesia Madre, las numerosas iniciativas llevadas a cabo han involucrado no solo a los habitantes del lugar, sino también a los “forasteros” como yo, que, enamorados de Erice, se han esforzado en restituir su importancia a los bienes culturales eclesiásticos con el fin de evitar su dispersión y ofrecer su disfrute.

Con el interés de no dejar en el olvido algunas de los más interesantes testimonios arquitectónicos de Erice, desde el año Dos mil tres se ofrece a aquellos que elijen pasar algún tiempo en la antigua cumbre, un itinerario turístico que incluye la visita de numerosos edificios eclesiásticos. Comenzamos con cuatro iglesias: la Iglesia Madre (**fig. 1**), con su campanario y tesoro de orfebrería sagrada¹, la Iglesia de San Martino, la Iglesia de San Giuliano y la Iglesia de San Giovanni. Hoy en día, ofrecemos la posibilidad de visitar dieciséis sitios, siete de ellos con entrada de pago y nueve gratuitos.

El sistema museístico eclesiástico integra el proyecto cultural “Erice la Montagna del Signore”, elaborado desde mil novecientos ochenta y ocho por la Diócesis de Trapani para abordar el estado de emergencia en el que se encontraban las iglesias de Erice, poniendo en valor el patrimonio inmobiliario y cultural eclesiástico de la antigua ciudad medieval.

Vayamos por partes. Veamos cuáles han sido las etapas para lograr esta amplia oferta cultural, de puesta en valor y disfrute de los Bienes Culturales Eclesiásticos. En particular, se me encargó en agosto del Dos mil uno organizar una exposición sobre los paramentos del siglo decimosexto y decimoséptimo de las iglesias de Erice, con el objetivo de poner en práctica la accesibilidad al público de los bienes culturales. Después del éxito de la exposición, empezó a tomar fuerza la idea de una exhibición permanente de los objetos de orfebrería sacra, pinturas y esculturas de madera en buen estado de conservación, ya separados de su contexto original. Iniciamos con una asignación de treinta mil euros proporcionados por la Parroquia Maria

1. VITELLA, Maurizio, 2003.



Figura 1.

INNOVACIÓN EN LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO:
EL PAISAJE CULTURAL DE ERICE (SICILIA)



Figura 2.

SS. Assunta (Iglesia Madre de Erice), fondos que se utilizaron para la creación de contenedores y vitrinas, que se colocaron en la nave izquierda de la Iglesia Madre, recientemente restaurada por la Soprintendenza y equipada con sistema de seguridad e iluminación específica (fig. 2). El Museo se inauguró el veintiseis de julio de dos mil tres, se estableció una entrada

simbólica de cincuenta céntimos y, desde entonces hasta hoy, hemos progresado y la lucha continúa.

Se tuvo que desafiar, sobre todo, la extendida mentalidad de que los Bienes Eclesiásticos deben ser accesibles de forma gratuita. Imponer el pago de una entrada ha sido, y sigue siendo, un obstáculo significativo. Se tuvo que superar un tabú que aún persiste en la puesta en valor del patrimonio eclesiástico, especialmente en pequeñas localidades: cobrar una entrada para visitar una iglesia. Pero nuestra perseverancia y, sobre todo, la posibilidad de autofinanciarnos con los ingresos de las entradas, lo cual tiene un impacto positivo en la generación de empleo para jóvenes locales, ha llevado a aceptar esta nueva gestión de los bienes culturales eclesiásticos. Para llevar a cabo mejor los objetivos del proyecto cultural diocesano, se pensó en la creación de una Asociación sin fines de lucro, de la cual soy el presidente desde su registro notarial el Veintidós de abril de dos mil cuatro². El veintisiete de mayo de dos mil cinco, se erigió canónicamente el MEMS, Museo di Erice - La Montagna del Signore, del cual fui nombrado director, y que es miembro de la Asociación de Museos Eclesiásticos Italianos. Como ya he mencionado, hoy en día la Asociación cultural “La Montagna del Signore” gestiona la visita a dieciséis sitios monumentales, siete de ellos de pago y nueve gratuitos. Hemos logrado que los turistas se detengan en Erice durante todo un día, lo que ha tenido un impacto económico considerable en las actividades de hostelleria. Erice, una ciudad medieval, es una parada obligatoria en el Gran Tour de Sicilia, y ha recuperado una inesperada vitalidad gracias a la apertura de sitios que antes no estaban disponibles para los visitantes. Ciertamente, debo admitir que Erice goza de una situación privilegiada: es famosa por su milenaria historia, mencionada en las Verrine de Cicerón y sede del templo dedicado a Venus Ericina cuyos restos están incluidos en el castillo normando. Este es el trabajo que llevo adelante como voluntario, pero que es recompensado por el aprecio de las labores realizadas hasta ahora para revitalizar una ciudad que lentamente se estaba apagando y despoblando, y que hoy ve el regreso de inversores, especialmente en el campo de la hostelería, gracias al reconocimiento ganado a través de las recientes competiciones de la America’s Cup en Trapani y Erice, donde

2. MESSANA, Pietro, 2008, pp. 149-166 (Regolamento, decreto di erezione, statuto del MEMS).

han surgido numerosas estructuras hoteleras que ofrecen diferentes estándares de hostelería, desde los más exigentes hasta los más económicos.

Veamos cuáles han sido las etapas de la ampliación del recorrido turístico, y sobre todo cómo se han invertido los ingresos provenientes del pago de la entrada, especialmente del “pass par tout”, el ticket múltiple que permite la entrada a todos los edificios del recorrido, ofrecido al precio de seis euros.

Así que, después de la instalación del tesoro de la iglesia madre, la fundación de la Asociación y la creación del Museo:

- diez de agosto de dos mil cinco: apertura de las ruinas del monasterio benedictino del Santísimo Salvador;
- veintiseis de diciembre de dos mil cinco: apertura de la iglesia de San Giuliano;
- veinticuatro de junio de dos mil seis: apertura de la iglesia de San Giovanni con exhibición de artefactos lapidarios;
- nueve de mayo de dos mil siete: apertura de la iglesia de Sant’Alberto;
- febrero de dos mil nueve: colapso del techo de la iglesia del Santísimo Salvador, inicio de trabajos de seguridad;
- siete de agosto de dos mil diez: apertura de la iglesia de Sant’Isidoro;
- veintiuno de octubre de dos mil once: colapso de la pared derecha de la iglesia de Sant’Orsola y comienzo de los trabajos de seguridad;
- cuatro de julio de dos mil trece: inauguración del nuevo sistema de iluminación de la iglesia madre y seguridad de las estatuas del techo;
- veintinueve de junio de dos mil quince: apertura de la iglesia de San Pietro;
- diecisiete de junio de dos mil diecisiete: apertura de la iglesia del Santísimo Salvador restaurada;
- veinte de septiembre de dos mil veintiuno: finalización de los trabajos de restauración de los techos y fachadas de la iglesia de San Giovanni y reapertura para la visita;
- once de agosto de dos mil veintidós: apertura de los locales anexos a la iglesia de San Pietro, salas del ex monasterio de las clarisas, y exposición de los artefactos relacionados con los tres órdenes monásticos femeninos presentes en Erice (Benedictinas, Franciscanas, Carmelitas).

Esta la lista de los siete sitios de pago y los nueve sitios gratuitos. Los sitios de pago son: Iglesia Madre, torre campanaria, ruinas del Monasterio

del SS. Salvatore, Iglesia de San Martín, Iglesia de San Julián, Iglesia de San Juan, Monasterio de San Pedro. Los sitios gratuitos son: Iglesia de Sant’Isidoro, Iglesia del SS. Salvatore, Iglesia de Sant’Alberto, Iglesia de San Pedro, Iglesia de San Carlos, Iglesia de Santa Teresa, Iglesia de San Cataldo, Iglesia de San Francisco de Paula, Iglesia de San Francisco de Asís.

Analizando el número de entradas desde dos mil tres hasta dos mil veintidós podemos ver que hay un promedio de cuarenta y ocho mil visitantes al año. El punto más alto fue en dos mil cinco, cuando se inauguró el teleférico que conecta Erice con Trapani. Ingresos promedio de trescientos mil euros, aunque con cifras más bajas durante la pandemia. Lo que se recibe por la venta de entradas se distribuye de la siguiente manera: el cuarenta y cinco por ciento destinado a mantenimiento y restauración de los sitios; el treinta y cinco por ciento destinado a salarios del personal de custodia y recepción; el nueve por ciento para gastos varios (seguros, limpieza, etc.); el siete por ciento para impresión de materiales informativos y de comunicación; y el cuatro por ciento destinado a servicios públicos (electricidad, agua).

Sumergiéndose en la magnífica atmósfera de Erice, al recorrer las pintorescas caglias empedradas, se tiene la oportunidad de admirar estos edificios sagrados, testigos de diferentes momentos artísticos que van desde la Edad Media al Renacimiento, del Barroco al Neogótico, todos perfectamente integrados en el evocador entorno urbano. En un esfuerzo por ofrecer lo mejor a todos aqueglios que desean descubrir Erice, se ha querido integrar, junto a la visita de las monumentales arquitecturas, un recorrido expositivo que se propone como una implementación del proyecto “Museo Diffuso” sugerido por la Conferencia Episcopal Siciliana. Esta iniciativa, surgida con el propósito de preservar en su lugar de origen el patrimonio artístico, se experimenta en Erice mediante la creación de polos expositivos temáticos que se instalan en las iglesias incluidas en el circuito de visita, accesibles mediante la compra de una entrada combinada. Es así como se pueden admirar dentro de la iglesia de San Giuliano los originales grupos escultóricos procesionales de los *Misteri*³ (fig.3), y en los locales anexos a la iglesia de San Pietro, inaugurados el veintinueve de junio del año pasado, algunas

3. VITELLA, Maurizio, 2011, pp. 151-156.

INNOVACIÓN EN LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO:
EL PAISAJE CULTURAL DE ERICE (SICILIA)



Figura 3.



Figura 4.

composiciones en ceroplástica⁴ (**fig. 4**), antigua técnica artística practicada en Erice por las monjas del Monasterio de Santa Teresa⁵. A todo esto se suma también la puesta en valor de la cultura inmaterial, como la fiesta dedicada a la Madonna di Custonaci, que se celebra cada año el último miércoles del mes de agosto: la tradición incluye una solemne procesión del cuadro que representa a la Virgen y la preparación en los típicos patios de las casas de Erice de los gliamados “altarini”, donde cada familia muestra su propia imagen de la Patrona. Y por último, no se debe subestimar en absoluto la tradición gastronómica de repostería, que tiene sus raíces en los talleres de las monjas benedictinas cuyas recetas se han transmitido, se han pasado de generación en generación hasta nuestros días.

4. VITELLA, Maurizio, 2005.

5. VITELLA, Maurizio, 2022, pp. 43-47.

INNOVACIÓN EN LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO:
EL PAISAJE CULTURAL DE ERICE (SICILIA)



Figura 5.

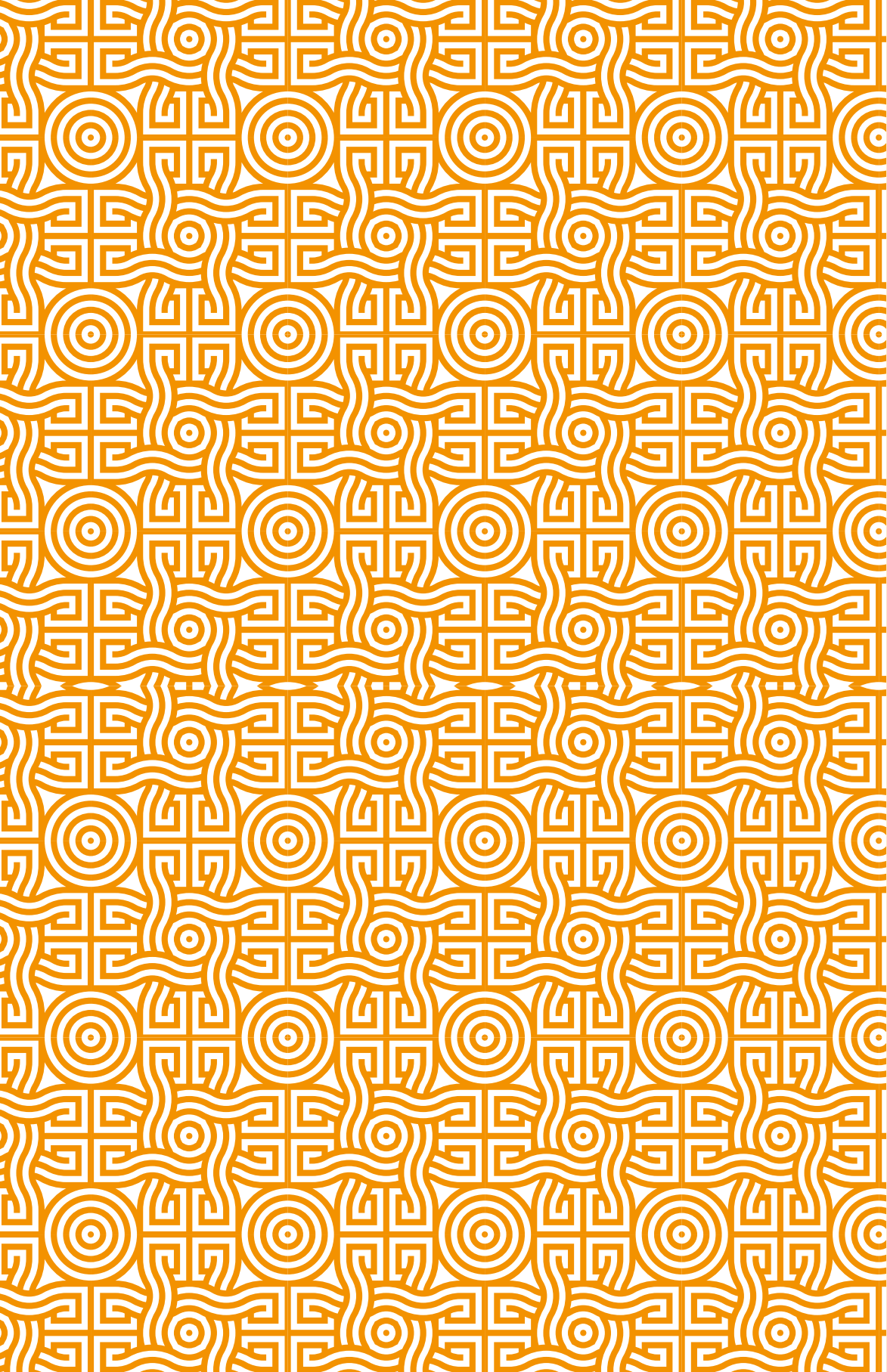
Estas acciones llevadas a cabo hasta la fecha ponen en valor solo una parte del gran patrimonio artístico móvil de Erice, que se espera poder ampliar cada vez más con el tiempo, respetando los más adecuados cánones conservativos y de acuerdo con los actuales estándares museográficos. Sin duda, la voluntad de dar vida a muchas otras iniciativas culturales que puedan revitalizar Erice no falta. Yo mismo me involucro en la implementación de estrategias comunicativas y narrativas que puedan transmitir conocimientos y contenidos comprensibles para todo tipo de público y usuarios (fig. 5). Pero no estoy solo en esta aventura, esta apuesta, como la llamé al principio. Por lo tanto, permítanme en este prestigioso lugar dar un merecido agradecimiento a todos los que trabajan para que todo salga bien. Gracias, Erice, gracias “Muntisi”.

Bibliografía

- VITELLA, Maurizio, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2004.
- MESSANA, Pietro (coor.), *Erice - La Montagna del Signore: 10 anni di cammino*, Erice, Edizioni Meeting Point, 2008, pp. 149-166.
- VITELLA, Maurizio, *Erice: i gruppi processionali per il Venerdì Santo*, in PRECOPI LOMBARDO, Annamaria e MESSANA, Pietro (coor.), *Legno tela &. La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, catalogo della mostra (Trapani, Chiesa di Sant'Agostino 22 dicembre 2010 - 31 agosto 2011), Erice, Edizioni Meeting Point, 2011, pp. 151-156.
- VITELLA, Maurizio, *Gloria in excelsis Deo. La tradizione ceroplastica natalizia di Erice, Alcamo, Trapani e Salemi*, Erice, Edizioni Erice La Montagna del Signore, 2005.
- VITELLA, Maurizio, *La ceroplastica ericina*, in OLIVERI, Nicole e OLIVERI, Maria (coor.), *Sacra et Pretiosa. Cerae*, Palermo, Il Genio Editore, 2022, pp. 43-47.



**APORTACIONES
DE INVESTIGACIÓN
EN PATRIMONIO
CULTURAL**



Gibellina and Contemporary Arts. Landscape, Public space and Identity beyond the ruins

Cristina Costanzo

Università degli Studi di Palermo (Italia)
cristina.costanzo@unipa.it

Cristina Costanzo is a researcher of the History of Contemporary Art at the University of Palermo. Her area of expertise is the arts and collecting practices from the 19th century to the present, with a special focus on the painting of Southern Italy in the 19th and 20th centuries and the Art Nouveau within an international framework. She is specialized in post-World War II Art with a special focus on Environmental Art. Her essays and art-critical contributions have appeared in an array of scholarly and popular publications about Contemporary Art. She has curated exhibitions in museums and art spaces such as the 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa, the RISO, Regional Museum of Modern and Contemporary Art in Palermo, and the Italian Cultural Institutes in Melbourne and Osaka. Dipartimento Culture e Società, Università degli Studi di Palermo, Viale delle Scienze 90128 Palermo, Italy.

Resumen

El artículo trata sobre Gibellina y las artes contemporáneas con un enfoque especial en la relación entre el paisaje, el espacio público y la identidad más allá de las ruinas. El 15 de enero de 1968, varios pueblos del Valle del Belice, Sicilia, fueron golpeados por un poderoso terremoto. Sacudiéndose de ese desastre natural, la Gibellina de hoy ha respondido a un doble papel, suspendida como está entre lo antiguo y lo nuevo, la ciudad destruida y la reconstruida. La imagen del pueblo está impresa en el imaginario colectivo como un verdadero tópos en el que las artes visuales, junto con la poesía, la arquitectura y el teatro se entrelazan en el paisaje urbano y natural a través de un proceso compartido y participativo, desde sus claras recaídas identitarias. En los años posteriores al terremoto, el papel más impactante en la zona fue el de Ludovico Corrao, alcalde del pueblo y promotor de las artes. Gracias a este esfuerzo compartido, se crearon una multitud de obras de arte que luego se colocaron en una especie de museo al aire libre donde ahora más de 70 piezas son accesibles al público en espacios abiertos, incluido el "Il Grande Cretto" de Alberto Burri.

En este contexto, junto con el vínculo siempre importante entre la obra de arte y su entorno, surge el papel crucial de la relación entre lo antiguo y lo contemporáneo. Esta relación sustenta conceptualmente la formulación de las obras a través de las cuales la comunidad afectada por el terremoto ha podido reconstruir su identidad y adoptar nuevas formas de rituales colectivos.

Palabras clave

Artes contemporáneas; museo al aire libre; Gibellina; identidad; paisaje urbano y natural.

Abstract

This article is about Gibellina and Contemporary Arts with a special focus on the relationship between landscape, public space and identity beyond the ruins. On January 15th, 1968, several towns in the Valley of Belice, Sicily, were hit by a powerful earthquake. Shaking off from that natural disaster, today's Gibellina has heeded a calling to a double role, suspended as it is between the old and the new, the destroyed city and the rebuilt one. The town's image is imprinted in the collective imaginary as a real topos in which visual arts, along with poetry, architecture and theater are woven into the urban and natural landscape through a shared, participatory process, from its clear identity relapses. In the post-earthquake years, the most impactful role in the area was that of Ludovico Corrao, town mayor and promoter of the arts. Thanks to this shared effort, a multitude of works of art were created and then placed in a sort of open-air museum where more than 70 pieces are now publicly accessible in open spaces, including Alberto Burri's "Il Grande Cretto".

In this context, along with the ever important link between artwork and its environment, the crucial role of the relationship between ancient and contemporary emerges. This relationship conceptually sustains the formulation of the works through which the earthquake-hit community has been able to rebuild its identity and adopt new forms of collective rituals.

Keywords

Contemporary Art; open air museum; Gibellina; identity; environmental art.

On January 15th, 1968, several towns in the Valley of Belice, Sicily, were hit by a powerful earthquake. The inland town of Gibellina was completely destroyed and in the years to follow it was rebuilt some 20 km further in the valley, thanks to a significant contribution by pioneering artists such as Pietro Consagra, Carla Accardi, Mimmo Paladino, Fausto Melotti, Nanda Vigo¹. Shaking off from that natural disaster, today's Gibellina has heeded a calling to a double role, suspended as it is between the old and the new, the destroyed city and the rebuilt one. The town's image is imprinted in the collective imaginary as a real topos in which visual arts, along with poetry, architecture and theater are woven into the urban and natural landscape through a shared, participatory process, from its clear identity relapses.

In the post-earthquake years, the most impactful role in the area was that of Ludovico Corrao, town mayor and promoter of the arts; his call was answered by intellectuals such as Leonardo Sciascia and Renato Guttuso and by many artists that took part in the reconstruction of the new town. Thanks to this shared effort, a multitude of works of art were created and then placed in a sort of open-air museum where more than 70 pieces are now publicly accessible in open spaces.

Crowning the background of the new town scenery is Alberto Burri's *Il Grande Cretto*, a large land art work shaped by him to cover the ruins of the old town, deemed one of the most significant works of land art existing today². In addition to this rich artistic open-air legacy, there are the collections of the Museum of Contemporary Art "Ludovico Corrao" and the

1. For an in-depth analysis of the relationship between Gibellina and Contemporary Arts see: LA MONICA, Giuseppe, *Gibellina. Ideologia e utopia*, Palermo, San Paolo: Ila Palma, 1981; BONITO OLIVA, Achille, *Paesaggio con rovine*, Gibellina: Fondazione Orestiadi, 1992; FRAZZETTO, Giuseppe, *Gibellina. La mano e la stella*, Gibellina: Edizioni Fondazione Orestiadi, 2007; BIGNARDI, Massimo, LACAGNINA, Davide, MANTOVANI, Paola (a cura di), *Cantiere Gibellina*, Roma: Artemide, 2010; 50 anni dal terremoto del Belice. Vicende e visioni, Gibellina: Edizioni Fondazione Orestiadi, 2019; COSTANZO, Cristina, *Gibellina. Memoria e utopia. Un percorso d'arte ambientale*, Venezia: Marsilio, 2022.

2. See TEDESCHI, Francesco, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano: Vita e Pensiero, 2001; ZORZI, Stefano, *Parola di Burri. I pensieri di una vita*, Milano: Electa, 2016; Alberto Burri. *Il Grande Cretto di Gibellina*, testo di M. Recalcati, fotografie di A. Amendola, Città di Castello: Magonza, 2018.



Figura 1. Il Grande Cretto di Alberto Burri, part. Ph. Iole Carollo.

Museum of Mediterranean Textures in Gibellina³. Grouped together in a precious ensemble of post-war and 21st century art, in synergy with the numerous artistic and theatrical events that contribute to the awareness of these spaces, they give the town a new identity and ultimately add momentous value to the whole area.

In this context, along with the ever important link between artwork and its environment, the crucial role of the relationship between ancient and contemporary emerges⁴. This relationship conceptually sustains the formulation of the works through which the earthquake-hit community has been able to rebuild its identity and adopt new forms of collective rituals.

The most emblematic case is that of Burri, who retraced the old layout of the destroyed town through a process borrowed from the practice

3. See SORGI, Orietta, MILITELLO, Fabio (a cura di), *Gibellina e il Museo Trame Mediterranee. Storia e catalogo ragionato*, Palermo: CRicd-Regione Sicilia, 2015; *Gibellina, una storia d'arte. Museo d'Arte Contemporanea Ludovico Corrao*, Palermo: Caracol, 2021.

4. See COSTANZO, Cristina, LIMONCELLI, Massimo (a cura di), *Antico e (è) contemporaneo*, Palermo: Palermo University Press, 2021.

GIBELLINA AND CONTEMPORARY ARTS.
LANDSCAPE, PUBLIC SPACE AND IDENTITY BEYOND THE RUINS



Figura 2. Il Grande Cretto di Alberto Burri, part. Ph. Iole Carollo.

of archeological restoration and which conserves the trace of the original town layout through the language of contemporary art practices. His work represents the active presence of the ancient and suggests a dialog between the persistence of history, in the nearby archeological areas of Segesta and Selinunte, and its urban plan open wound, healed by contemporary art by giving its ruins a new meaning.

Bibliografía

- 50 anni dal terremoto del Belice. Vicende e visioni*, Gibellina: Edizioni Fondazione Orestyadi, 2019.
- Alberto Burri. *Il Grande Cretto di Gibellina*, testo di M. Recalcati, fotografie di A. Amendola, Città di Castello: Magonza 2018.
- BIGNARDI, Massimo, LACAGNINA, Davide, MANTOVANI, Paola (a cura di), *Cantiere Gibellina*, Roma: Artemide, 2010.
- BONITO OLIVA, Achille, *Paesaggio con rovine*, Gibellina: Fondazione Orestyadi, 1992.
- CHIARAMONTE, Giovanni (a cura di), *Gibellina. Utopia concreta*, Milano: Federico Motta Editore, 1990
- COSTANZO, Cristina, *Gibellina. Memoria e utopia. Un percorso d'arte ambientale*, Venezia: Marsilio, 2022.
- COSTANZO, Cristina, LIMONCELLI, Massimo (a cura di), *Antico e (è) contemporaneo*, Palermo: Palermo University Press, 2021
- FRAZZETTO, Giuseppe, *Gibellina. La mano e la stella*, Gibellina: Edizioni Fondazione Orestyadi, 2007
- Gibellina, una storia d'arte. Museo d'Arte Contemporanea Ludovico Corrao*, Palermo: Caracol 2021.
- LA MONICA, Giuseppe, *Gibellina. Ideologia e utopia*, Palermo, San Paolo: Ila Palma 1981
- SORGI, Orietta, MILITELLO, Fabio (a cura di), *Gibellina e il Museo Trame Mediterranee. Storia e catalogo ragionato*, Palermo: CRicd-Regione Sicilia, 2015.
- TEDESCHI, Francesco, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano: Vita e Pensiero, 2001
- ZORZI, Stefano, *Parola di Burri. I pensieri di una vita*, Milano: Electa, 2016.

Turismo urbano-cultural y patrimonio histórico. La extraña pareja

David de la Osada Saurí

Universitat de València

David.osada@uv.es

David de la Osada Saurí, geógrafo con máster en técnicas de gestión de la ordenación del territorio y medio ambiente, actualmente doctorando en el IIDL, profesor asociado en la UV y colaborador en la UOC.



Resumen

A finales de siglo, mientras el turismo era litoral y las ciudades se expandían en sus áreas metropolitanas, los centros urbanos se degradaban. Se creía que el turismo de calidad era el urbano-cultural y era una solución a este deterioro. Actualmente, se considera un negocio mercantil que afecta negativamente, tanto al patrimonio material, mediante la *urbanización*, como al inmaterial mediante la gentrificación. Las metas de los ODS, a pesar de omitir explícitamente al patrimonio, pueden y deben instrumentalizarse para su protección mediante el turismo.

Palabras clave

Turismo Cultural; Patrimonio Histórico; ODS; Gentrificación Turística; Masificación.

Abstract

At the end of the century, while tourism was concentrated on the coasts and cities were expanding in their metropolitan areas, urban centres were deteriorating. It was believed that quality tourism was urban-cultural and a solution to this degradation. Today, it is seen as a commercial enterprise that negatively affects both tangible heritage through urbanisation and intangible heritage through gentrification. Although the Sustainable Development Goals do not explicitly mention heritage, they can and should be used to protect it through the preservation of tourism.

Keywords

Cultural tourism; Historic Heritage; SDGs; Tourist Gentrification; Overtourism.

1. Introducción

El turismo urbano podría haber sido una oportunidad de revalorizar el patrimonio. Aquí se cuestiona la idoneidad del turismo contemporáneo como correctivo, pues citando a Velasco (2009, p. 238) “El turismo puede ser un fenómeno beneficioso para el patrimonio cultural o un grave problema para el mismo”. Dada la falta de autenticidad, la mercantilización y masificación del espacio patrimonial se convierte en simples recursos turísticos (Alonso, 2018), que la propia UNWTO (2018) cifra en un 10% los turistas culturales específicos, y que el turismo urbano es el 40% de los beneficios turísticos (Hosagrahar, 2017).

La hipótesis que se plantea sostiene que el turismo actual contribuye a la expulsión de residentes, especialmente los más vulnerables, mientras denigra el patrimonio urbano. Los objetivos de este artículo son exponer la ubicación e impactos de dicho turismo, concluyendo con una muestra de cómo los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) podrían mejorar esta dinámica.

2. Metodología

Para certificar la hipótesis y objetivos, se han realizado y comentado cinco mapas de las ciudades Barcelona, Madrid, València y Bilbao. Estos representan la información de: localizar la presencia de turismo mediante la oferta de alojamiento tradicional (webs de turismo oficiales de las ciudades) y de viviendas turísticas (INE). El patrimonio mediante los Bien de Interés Cultural (BIC) (web de Patrimonio Nacional). Así como, las fotografías como paso real de turistas, a través de Flickr (su API). Se añade información sobre la antigüedad residencial (con la información facilitada por inspire-catastro). Por último, la gentrificación, medida a nivel de sección censal por el INE entre 2005-2020, mediante la evolución de la población que debe mostrar un descenso y las tasas de juventud e inmigrantes transnacionales para mostrar qué tipología de población vive en ellos.

Estos mapas se comparan mediante las similitudes y patrones geográficos, tanto en su acumulación como en su impacto social. Finalmente, mediante un análisis bibliográfico de los ODS se destacan los objetivos que deben implementarse mediante estrategias.

3. Resultados

El turismo urbano se localiza, como se representa en la figura 1, en los espacios centrales de la ciudad. Por lo que los espacios históricos, y con patrimonio cultural más desarrollado tienen monumentos de protección BIC y museos y comparten vecindad con los alojamientos tradicionales turísticos, viviendas turísticas y las fotografías. Una consecuencia de esta concentración es que estos espacios se modifican, se adaptan alojamientos, se maquillan los monumentos, y, en general, se hacen de un gusto global donde la estética local es estereotipada.

En la figura 2, se aprecia un doble efecto del turismo sobre ellos, por un lado, recobra la inversión y la población como muestra València o Barcelona o la pérdida de población como en Madrid y Bilbao.

Si examinamos la población, se observan patrones similares. En las figuras 3 y 4, se presenta una pérdida mayor de juventud de los centros al resto de cada ciudad. Como la tasa se calcula para menores de 16 años, esto significa que el número de familias desciende por lo que no hay relevo generacional. Por otro lado, se muestra mayor renta (nómadas digitales, altos ejecutivos de multinacionales, etc.) que quieren residir en espacios icónicos de las ciudades. En esta gentrificación se pierden saberes y costumbres (Sequera, 2020).

3.1 Las ODS una nueva Herramienta para poner en valor el patrimonio

A continuación, se proponen mejoras mediante la implementación de los ODS (Tabla 4). Pese a que ignoran el patrimonio, por su transversalidad se pueden aplicar a una gestión turística cultural sostenible (Arellano, 2021; Maraña & Revert, 2020).

De este modo, el ODS 1 Fin de la pobreza, debe aprovecharse para considerar la pobreza cultural, utilizar el patrimonio como lugares de aprendizaje garantizando el acceso a toda la población (Maraña & Revert, 2020). El ODS 4 Educación de calidad, para ello debe integrarse la cultura e identidad en la educación y un turismo de actividades y estancias más prolongadas (Arellano, 2021). El ODS 8 Creación de trabajos decentes y crecimiento económico, es importante añadir al turismo profesionales mejor preparados y salarios

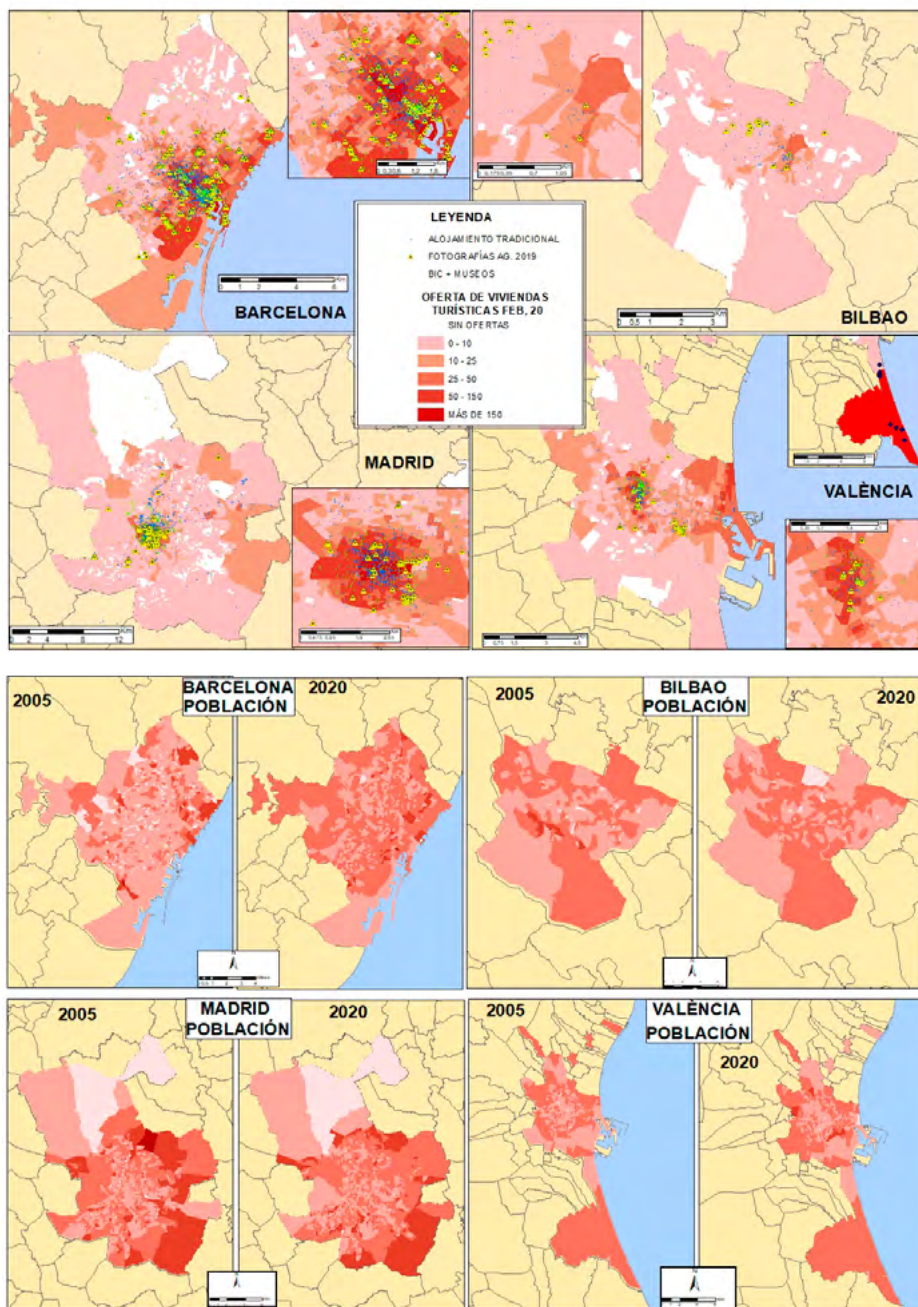


Figura 1 y 2. Concentración de la oferta y evolución de la población.
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos vistos en metodología, e INE.

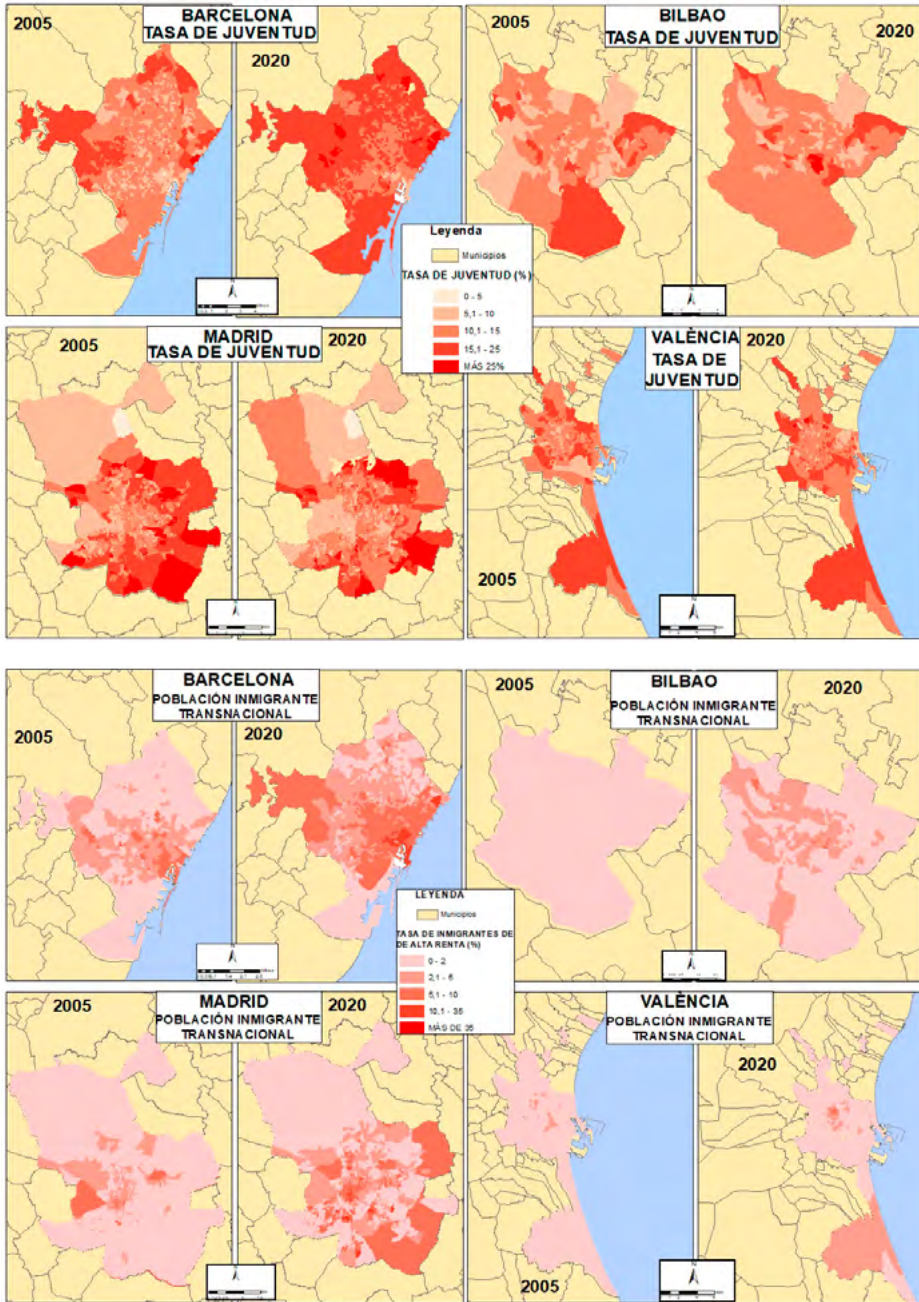


Figura 3 y 4. Tasa de juventud y tasa de Inmigración transnacional.
Fuente: Elaboración propia a partir de INE.

justos, mercantilización de productos locales que mejorando la cadena de valor (González, 2023). Construir infraestructuras resilientes, promover la industrialización sostenible y fomentar la innovación, es preciso reconvertir las infraestructuras turísticas preservando su autenticidad y los saberes locales (González, 2023). El ODS 11 Ciudades inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles, es fundamental promover un turismo más reducido en personal, pero más largo en experiencias, preservando la población autóctona y protegiendo el patrimonio cultural y natural (Maraña & Revert, 2020). El ODS 12 Consumo y producción sostenible, es imperante fomentar la venta y producción local sostenible y turismo cercano (Maraña & Revert, 2020). Finalmente, sería deseable un certificado que avale la sostenibilidad de los centros que cumplan la mayoría de los ODS identificados (González, 2023).

Conclusiones

El actual turismo está siendo un redescubrimiento del centro, pero para capitales foráneos en forma de escaparate en los que es corriente la gentrificación turística. Se ha acreditado como algunos ODS pueden ser servibles para un turismo respetuoso con el patrimonio cultural.

Bibliografía

- ALONSO, Dunia (2018). Identidad cultural y turismo gastronómico la mercantilización del patrimonio. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 4(2), 51-71.
- ARELLANO, Sofía (2021). La cultura y el patrimonio como factor clave en la consecución de la Agenda 2030. *Monograma Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 10, 179-195. <https://doi.org/10.36008/monograma.2022.10.0435>
- GONZÁLEZ, Leonor (2023). Turismo y Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS): Contribución a la Calidad. RACEF.
- HOSAGRAHAR, Jyoti (2017). La cultura, elemento central de los ODS. Unesco.Org.
- MARAÑA, Mainer, & REVERT, Ximo (2020). Patrimonio Cultural y Desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio. *Periferica*, 21, 180-195. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.15>
- BAUDRIHAYE, Jaime (1997). El turismo cultural: luces y sombras. *Estudios Turísticos*, 134, 43-54.
- SEQUERA, Jorge (2020). Gentrificación. Capitalismo cool, turismo y control del espacio urbano. Madrid: Catarata.
- VELASCO, María (2009). Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural. *Cuadernos de Turismo*, 23, 237-254.

Museo y Universidad: Sinergias culturales para alcanzar los ODS a través de las exposiciones

Manuela García Lirio

Universidad de Granada
magali@ugr.es

Dra. Internacional en Historia y Artes por la Universidad de Granada, donde actualmente es investigadora contrata postdoctoral Margarita Salas, realizando una estancia en la Universidad de Málaga, donde participa en varios proyectos de investigación. Con doble formación teórico-práctica, es Licenciada en Bellas Artes y Licenciada en Historia del Arte. Miembro de ICOM, UMAC y CEHA. Profesora invitada Honoraria del programa de Maestría y Doctorado de la Universidad Autónoma de Zacatecas (México).



Resumen

Museo y Universidad son dos instituciones transformadoras al servicio de la sociedad, comprometidas con el proceso de cambio hacia un futuro más sostenible. La Universidad, generadora de cultura y, el museo, como agente de cambio social y desarrollo, pueden actuar como mediadores de los procesos de desarrollo sostenible a través de la cultura y las exposiciones. El objetivo de esta propuesta es conocer las sinergias culturales mediante las universidades andaluzas y su riqueza patrimonial, analizar qué es lo que se ha hecho en los últimos años, y por otro lado, considerar de qué manera se puede proyectar hacia un futuro.

Palabras clave

Museo; universidad; exposiciones; Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Abstract

Museum and University are two transformative institutions at the service of society, committed to the process of change towards a more sustainable future. The University, generator of culture, and the museum, as an agent of social change and development, can act as mediators of sustainable development processes through culture and exhibitions. The objective of this proposal is to know the cultural synergies through Andalusian universities and their heritage wealth, to analyze what has been done in recent years, and on the other hand, to consider how it can be projected into the future.

Keywords

Museum; university; exhibitions; Sustainable Development Goals.

1. Introducción

Hablar de museo y universidad supone referirnos a dos instituciones transformadoras al servicio de la sociedad, estrechamente vinculadas con el ámbito educativo. La Universidad, generadora de cultura y depositaria del acervo intelectual se ha convertido en sede patrimonial que alberga desde pequeñas colecciones dependientes a departamentos hasta universidades declaradas patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Junto a la docencia y la investigación, la extensión universitaria adopta un rol esencial para enriquecer la vida académica. Y será en esta área donde las exposiciones se conviertan en una herramienta más de transferencia de conocimiento. Por otro lado, las exposiciones siempre han estado presentes de forma transversal en la historia de los museos. En los últimos años, tanto en el ámbito académico como museístico, han ido cambiando sus lenguajes de comunicación para integrarse en la transformación social, ya que en septiembre de 2015, los 193 países que conforman la Asamblea de Naciones Unidas aprobaron la Agenda 2030, que plantea 17 Objetivos y 169 metas, aunque en su redacción dejaron poco margen para la cultura y el patrimonio como medio humano para alcanzar esos objetivos.

2. Objetivos

El estudio de campo se centra en una revisión general del estado de la cuestión, teniendo en cuenta tanto la temática como la producción sostenible. A través de este estudio de campo se pretenden conseguir los siguientes objetivos: Alcanzar el papel de los ODS en la actualidad cultural, conocer la función que desempeña la exposición temporal en los museos y en el contexto académico universitario para alcanzar los ODS, conocer las estrategias de compromiso hacia los ODS por parte de las Universidades y analizar las sinergias planteadas por parte de ambas instituciones culturales y educativas.

3. Metodología

La metodología está centrada principalmente en tres líneas estratégicas: conocer qué exposiciones han convertido a la sostenibilidad en el eje central de sus propuestas, analizar cómo se ha trabajado la sostenibilidad mediante la práctica expositiva y por último, comprobar de qué modo puede operacionalizarse como indicador de evaluación cultural de las prácticas museológicas y expositivas.

4. Antecedentes

La relación entre museo y universidad desencadenó hace más de trescientos años con la creación de una nueva tipología de museo, conocida como *Museo Universitario*, cuyo origen se remonta a 1683, fecha en la que fue creado el Ashmolean Museum, primer museo universitario a nivel internacional. Esta tipología es avalada por Universeum, la red de museos y colecciones universitarias creada en Europa en el año 2000 y con UMAC, como Comité Internacional de Museos y Colecciones Universitarias de ICOM.

Previo a este trabajo, hemos podido experimentar a través de mi Tesis Doctoral que hay un gran número de ejemplos, tanto de museos como de colecciones universitarias dispersas y desconocidas por todo el país, aunque en esta ocasión tendremos especial consideración en la comunidad autónoma andaluza.

5. Resultados

Tras una primera aproximación, hemos de resaltar que todas las universidades andaluzas trabajan de alguna u otra manera diversas estrategias en torno a la sostenibilidad, pero solo algunas de ellas lo hacen a través de las exposiciones.

Las propuestas más interesantes las hemos localizado en la Universidad de Granada con los ejemplos llevados a cabo desde el grupo de investigación *Andalucía-América: patrimonio cultural y artístico* ya que han creado una nueva propuesta metodológica basada en el diseño de exposiciones

virtuales tomando como sede el espacio expositivo del instituto de América de Santa Fé (Granada) tras digitalizar sus espacios con el fin de que sirviera para elaborar una propuesta paralela a la de sus exposiciones tangibles de manera virtual, “aportando un beneficio importante como el carácter pedagógico de la experiencia virtual y su utilización educativa.” (LÓPEZ GUZMÁN, 2023: 183).

También desde la Universidad de Granada se inauguró una exposición en julio de 2022 con motivo de la conmemoración “Horizonte V Centenario” que inició una itinerancia por la Universidad de Almería y a posteriori por las Universidades carolinas como son la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima (Perú).

Por otro lado, a Universidad de Almería inauguraba una exposición en la Biblioteca Nicolás Salmerón, bajo el título *Arte inclusivo y sostenibilidad*, un proyecto con el que se pretende mostrar un acercamiento a los ODS a través de manifestaciones artísticas.

Desde el Vicerrectorado de Igualdad, Diversidad y Responsabilidad Social de la Universidad de Jaén también han diseñado propuestas expositivas como *Transformando vidas* y *Por un plan de rescate para las personas y el planeta*. Agua limpia, saneamiento y energía limpia no contaminante, con las que la universidad pretende dar respuesta a la responsabilidad social.

Estos resultados no son más que una breve aproximación al ecosistema expositivo en el ámbito universitario andaluz. Con el avance de esta propuesta, se pretende elaborar una publicación que incluya, por un lado, un “Manual de buenas prácticas para la exposición sostenible” y por otro lado, que incluya todos aquellos ejemplos que se hayan llevado a cabo en las universidades andaluzas durante los últimos años.

Bibliografía

- EVE MUSEOGRAFÍA. “Guía de desarrollo sostenible: recursos para exposiciones” (en línea). En: <https://evemuseografia.com/2022/06/06/guia-de-desarrollo-sostenible-recursos-para-exposiciones/> (Fecha de consulta: 18-01-2023)
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. “Exposiciones virtuales. Conceptos y propuestas” En: RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SAURET GUERRERO, T. *Sobre museografías y catalogafías imposibles*. Gijón: Trea, 2023, p. 165-183.
- LLEONART GARCÍA, Melani. “La sostenibilidad en el diseño museográfico”. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 2021, nº 9, p.50-61. <https://doi.org/10.4995/eme.2021.15127>
- MARAÑA, Mairer y REVERT ROLDÁN, Ximo. “Patrimonio cultural y Desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio”. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 2020, nº 21, p. 180-195. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.15>

Museos diocesanos: identidad, memoria y futuro

Fabio Francesco Grippaldi

Museo Diocesano Acireale. Sicilia (Italia)
fabiofrippaldi@gmail.com

Fabio Francesco Grippaldi, historiador del arte y secretario del complejo monumental de la Basílica de San Sebastián, del cual es el curador del Museo de Arte Sacro, también es profesor de historia del arte, literatura e historia en escuelas secundarias. Ha supervisado el montaje de varios museos de arte sacro y ha escrito numerosos ensayos para revistas científicas prestigiosas y catálogos de arte de alcance local, regional y nacional, así como para publicaciones internacionales. Ha publicado varias monografías sobre temas de historia del arte moderno y artes decorativas. Desde 2021, es coordinador regional de la Asociación de Museos Eclesiásticos Italianos (AMEI) por segundo mandato consecutivo. Es miembro de la comisión de museología del ICOM (Consejo Internacional de Museos) y desde febrero de 2022 es miembro del Organismo Regional de Acreditación de Museos para el Sistema Museal Nacional.



Resumen

La valorización del patrimonio religioso puede convertirse en un momento de crecimiento cultural y oportunidad de desarrollo para la sociedad civil. Los museos diocesanos y, por lo tanto, los bienes culturales eclesiásticos pueden desempeñar un papel de gran importancia en este contexto: pueden ser un medio para la inserción de los jóvenes en el mundo laboral y, aún más, un instrumento para la rehabilitación social. Una nueva forma de economía, capaz de sustituir la lógica del beneficio por la de la belleza, la estética y, por lo tanto, la ética. Ejemplos de esta experiencia son: el proyecto "Puteoli Sacra" en Pozzuoli, que se ocupa de la integración de los jóvenes que han completado o están a punto de completar el período de rehabilitación en centros correccionales para menores y cárceles femeninas, poniéndolos en contacto con los bienes culturales de la Iglesia local. La cooperativa "La Paranza", nacida en la parroquia Madonna della Sanità en Nápoles, cuyos miembros son jóvenes del barrio que han dejado atrás la vida en la calle, la influencia de la Camorra y la criminalidad, y que hoy, en parte, han emprendido un camino de estudios y trabajan dentro de esta realidad, contribuyendo a una mayor recuperación del patrimonio cultural eclesiástico que se encuentra en el mismo barrio. A estas experiencias se suman las de Matera y Noto, cooperativas sociales siempre ligadas a la valorización del patrimonio cultural eclesiástico, aprovechando las potencialidades del "Proyecto Policoro", un instrumento promovido por la Conferencia Episcopal Italiana para favorecer la creación de empresas juveniles ligadas a la Iglesia.

Palabras clave

Museos diocesanos; patrimonio religioso; rehabilitación social; cooperativa social; valorización cultural.

Abstract

The valorization of religious heritage can become a moment of cultural growth and opportunity for development for civil society. Diocesan museums and, therefore, ecclesiastical cultural assets can play a very important role in this context: they can be a means for the integration of young people into the workforce and, even more so, a tool for social rehabilitation. A new form of economy, capable of replacing the logic of profit with that of beauty, aesthetics, and therefore ethics. Examples of this experience include: the "Puteoli Sacra" project in Pozzuoli, which deals with the integration of young people who have completed or are about to complete the rehabilitation period in juvenile correctional centers and women's prisons, putting them in contact with the cultural assets of the local Church. The "La Paranza" cooperative, born in the Madonna della Sanità parish in Naples, whose members are young people from the neighborhood who have left behind street life, the influence of the Camorra, and crime, and who today, in part, have embarked on a path of studies and work within this reality, contributing to a greater recovery of the ecclesiastical cultural heritage found in the same neighborhood. These experiences are added to those of Matera and Noto, social cooperatives always linked to the valorization of ecclesiastical cultural heritage, taking advantage of the potential of the "Policoro Project," a tool promoted by the Italian Episcopal Conference to promote the creation of youth enterprises linked to the Church.

Keywords

Diocesan museums; religious heritage; social rehabilitation; social cooperative; cultural valorization.

Los museos diocesanos representan, para las comunidades a las que pertenecen, no solo un espacio expositivo de obras de arte, sino también un lugar donde se experimentan y se tocan de cerca las raíces identitarias de la misma comunidad. No se trata únicamente de una testimonianza artística, como podría hacer cualquier otro museo, sino de contar la parte más íntima de esa comunidad, el sentimiento religioso que anima y caracteriza al pueblo al que el museo se refiere.

La valorización del patrimonio religioso, junto con las tradiciones culturales y las procesiones, puede convertirse en un momento de crecimiento cultural, pero también en una oportunidad de desarrollo para la sociedad civil. Los museos diocesanos y, por lo tanto, los bienes culturales eclesiásticos pueden desempeñar un papel de gran importancia en este contexto. En algunos casos, que aquí examinamos, el patrimonio cultural de la Iglesia puede ser un medio para la inserción de los jóvenes en el mundo laboral y, aún más, un instrumento para la rehabilitación social. Una nueva forma de economía que se nutre de los elementos distintivos de un territorio y que es capaz de poner como vínculo, en alternativa a la lógica de maximización del beneficio, la lógica de la belleza, de la estética y, por lo tanto, de la ética.

El proyecto “Puteoli Sacra” (fot. 1), apoyado por la diócesis de Pozzuoli, es promovido por una fundación que se ocupa de la integración de los jóvenes que han completado o están a punto de completar el período de rehabilitación en centros correccionales para menores y cárceles femeninas. Estos jóvenes acompañan a los visitantes en el descubrimiento del patrimonio sagrado de Pozzuoli, que incluye la catedral con las obras de Artemisia Gentileschi y el museo de arte sacro adyacente, así como todas las bellezas artísticas y arquitectónicas del “rione terra”, el núcleo más antiguo de la ciudad de Pozzuoli. El arte se convierte, por lo tanto, en vehículo para un camino de inclusión, ofreciendo una oportunidad real de redención social, renacimiento y crecimiento, y “rompiendo las cadenas, que representan los prejuicios, las soledades y las marginalidades”¹.

Otro ejemplo admirable de recuperación del patrimonio artístico, pero al mismo tiempo de recuperación social y oportunidades de rehabilitación

1. NICOLETTI, Nicola. “Puteoli Sacra, i tesori sacri del Rione Terra riaprono grazie a giovani ex detenuti”. In: <https://www.famigliacristiana.it/articolo/puteoli-sacra-i-tesori-sacri-del-rione-terra-riaprono-grazie-a-giovani-ex-detenuti.aspx> (20-06-2023).



Foto 1.

y educación para jóvenes en situaciones difíciles, es la experiencia nacida en Nápoles en 2006 con la cooperativa “La Paranza”. Este proyecto surgió como parte de un programa más amplio de recuperación promovido por la parroquia Madonna della Sanità, en el degradado barrio homónimo de Nápoles, y por el párroco Don Antonio Loffredo. La pequeña cooperativa comenzó recuperando lugares simbólicos de Nápoles relacionados con la religión, como las catacumbas de San Gaudioso (fot. 2) y posteriormente las de San Gennaro (fot. 3), obteniendo en pocos años un crecimiento exponencial en el número de visitantes. Los miembros de la cooperativa son jóvenes del barrio que han dejado atrás la vida en la calle, la influencia de la Camorra y la criminalidad, y que hoy, en parte, han emprendido un camino de estudios y trabajan dentro de esta realidad, contribuyendo a una mayor recuperación del patrimonio cultural eclesial que se encuentra en el mismo barrio. Inspirados por la belleza, los jóvenes del barrio Sanità descubrieron que gracias al patrimonio cultural y a la disponibilidad de la Iglesia local, era posible encontrar un camino alternativo para sus vida².

2. NOCCHETTI, Chiara. *Vico Esclamativo*. Napoli: Edizioni San Gennaro. 2019.



Foto 2.



Foto 3.



Foto 4.

Como es fácil entender, los dos proyectos de Nápoles y Pozzuoli tienen como objetivo específico no solo la recuperación del patrimonio artístico relacionado con las diócesis, que como hemos dicho es fuertemente identitario para las comunidades a las que pertenecen, sino que el objetivo principal es la recuperación social de los jóvenes a través del arte sacro, valorizando los caminos sagrados, los museos diocesanos y los bienes culturales de la Iglesia. Esta es una ruta no solo viable, sino que ha dado frutos increíbles.

Experiencias diferentes son las de Matera y Noto, que realizan un proyecto, también en este caso de amplio alcance, consistente en la formación

de cooperativas sociales surgidas de la visión futurista de las Diócesis de referencia y aprovechando las potencialidades del llamado “Proyecto Policoro”, un instrumento promovido por la Conferencia Episcopal Italiana para favorecer la creación de empresas juveniles vinculadas a la Iglesia³. Los jóvenes de la cooperativa “Oltrelarte” de Matera acompañan a los visitantes en la visita a la catedral y al museo diocesano, para luego recorrer el circuito de las antiguas iglesias rupestres que pueblan la ciudad de los “sassi” (fot. 4). Ya desde el nombre de la cooperativa queda clara la misión, precisamente la de ir más allá del arte, devolviendo ese valor profundamente espiritual que el patrimonio cultural eclesiástico posee, acogiendo al turista haciéndole vivir una experiencia de Iglesia ligada al territorio y a la importante historia religiosa de la ciudad de Matera, poniendo en el centro al hombre y la valorización de su experiencia vivida⁴.

Por otro lado, la experiencia itinerante que ofrecen los jóvenes de la Cooperativa Oqdany de Noto tiene como objetivo dar a conocer la historia que ha marcado la ciudad siciliana destruida por el terremoto de 1693, pasando del sitio de la ciudad abandonada a la renacida con el aspecto barroco posterior al sismo. Un itinerario de maravillas a través de iglesias, conventos y palacios nobiliarios ricamente decorados, contado también a través de los objetos expuestos en el incipiente museo diocesano.

Estos son solo algunos ejemplos de cómo el patrimonio cultural de la iglesia, especialmente en los museos diocesanos, puede ser contado a todos para poder vivir una experiencia sobre la comunidad y las raíces religiosas que han moldeado su cultura y su identidad. Estas experiencias son continuamente promovidas por las diócesis y hoy también se benefician de una herramienta adicional: los Parques Culturales Eclesiásticos⁵, realidades nacidas para coordinar y poner en red expresiones diversas entre sí, pero que colaboran juntas con el fin de dar el justo valor a los bienes culturales de

3. CASILE, Angelo. “Il progetto Policoro, speranza del sud per il Paese”. In: <https://web.archive.org/web/20141023064023/http://www.progettopolicoro.it/progettopolicoro/allegati/191/Relazione%20Policoro.doc> (21-06-2023).

4. <https://www.oltrelartematera.it/oltre-larte> (21-06-2023).

5. RONCALLI, Marco. “Dare un’anima al turismo, nasce la rete dei Parchi Culturali Ecclesiali”. In: <https://www.lastampa.it/vatican-insider/it/2018/01/16/news/dare-un-anima-al-turismo-nasce-la-rete-dei-parchi-culturali-ecclesiali-1.33967615/> (22-06-2023)

la Iglesia. Con la perspectiva de mejorar las prestaciones del individuo y del conjunto en términos de accesibilidad e inclusividad de las experiencias, hacia un turismo que sea “para todos” y que contenga una promesa y un horizonte de sentido para cada uno. Esto debe convertirse en un impulso adicional no solo para la valorización de un territorio, sino para exaltar sus recursos humanos, sus tradiciones y costumbres que lo caracterizan. La revalorización y el fortalecimiento del enorme patrimonio cultural eclesiástico deben convertirse cada vez más en un medio para ofrecer trabajo y estudio, pero sobre todo un instrumento necesario para dar esperanza a numerosos jóvenes, para que puedan utilizar sus habilidades y competencias para cambiar la realidad y colorearla de sueño.

Bibliografía

NOCCHETTI, Chiara. *Vico Esclamativo*. Napoli: Edizioni San Gennaro. 2019.

Sitografía

CASILE, Angelo. “Il progetto Policoro, speranza del sud per il Paese”. In: <https://web.archive.org/web/20141023064023/http://www.progettopolicoro.it/progettopolicoro/allegati/191/Relazione%20Policoro.doc>.

NICOLETTI, Nicola. “Puteoli Sacra, i tesori sacri del Rione Terra riaprono grazie a giovani ex detenuti”. In: <https://www.famigliacristiana.it/articolo/puteoli-sacra-i-tesori-sacri-del-rione-terra-riaprono-grazie-a-giovani-ex-detenuti.aspx>.

<https://www.oltreartematera.it/oltre-larte>.

RONCALLI, Marco. “Dare un’anima al turismo, nasce la rete dei Parchi Culturali Ecclesiali”. In: <https://www.lastampa.it/vatican-insider/it/2018/01/16/news/dare-un-anima-al-turismo-nasce-la-rete-dei-parchi-culturali-ecclesiali-1.33967615/> (22-giugno-2023).

La iglesia de San Francesco Saverio en Palermo entre elecciones tipológicas y roles legitimadores

Girolamo Andrea Gabriele Guadagna

Università degli Studi di Palermo (Italia)

Girolamo.guadagna@unipa.it

Dottore di ricerca in Storia dell'arte e dell'architettura, Università degli Studi di Palermo.



Resumen

En 2017, las ciudades de Rijeka y Lisboa fueron elegidas para poner a prueba una metodología de cartografía del patrimonio cultural compartido y demostrar cómo un enfoque intercultural local del sector del patrimonio, centrado en la idea de la creación de lugares, puede permitir a una ciudad abrir activamente su identidad a todas las comunidades, aumentando así la confianza, el reconocimiento mutuo, la interacción y, en última instancia, la cohesión social a través de una identidad inclusiva para todos. En nuestra opinión, esta metodología de creación de lugares puede aplicarse al contexto urbano en el que se encuentra la iglesia de San Francesco Saverio de Palermo. Este contexto urbano está muy penalizado a pesar de que la iglesia es una de las arquitecturas del barroco tardío más fascinantes construidas en Palermo y fue considerada uno de los ejemplos más innovadores del arquitecto jesuita Angelo Italia. La incorporación de la iglesia de San Francesco Saverio y su contexto al proceso dinámico de creación de lugares podría producir un círculo virtuoso capaz de desarrollar un sentido de pertenencia, desencadenar conexiones y relaciones entre barrios, apoyar la justicia social y la equidad, promover la seguridad de la comunidad, activar la economía, desarrollo y difundir una mayor atención y sensibilidad hacia la sostenibilidad medioambiental.

Palabras clave

Palermo, Angelo Italia, Guarino Guarini, Iglesia de San Francesco Saverio de Palermo, Compañía de Jesús.

Abstract

In 2017, the cities of Rijeka and Lisbon were chosen to pilot a shared cultural heritage mapping methodology and demonstrate how a local intercultural approach to the heritage sector, centred on the idea of place-making, can enable a city to actively open its identity to all communities, thereby increasing trust, mutual recognition, interaction and ultimately social cohesion through an inclusive identity for all. In our view, this place-making methodology can be applied to the urban context in which the church of San Francesco Saverio in Palermo is located. This urban context is highly penalised despite the fact that the church is one of the most fascinating late Baroque architectures built in Palermo and was considered one of the most innovative examples by the Jesuit architect Angelo Italia. Incorporating the church of San Francesco Saverio and its context into the dynamic process of place-making could produce a virtuous circle capable of developing a sense of belonging, triggering connections and relationships between neighborhoods, supporting social justice and equity, promoting community safety, activating economic development, and spreading greater attention and sensitivity toward environmental sustainability.

Keywords

Palermo, Angelo Italia, Guarino Guarini, Church of San Francesco Saverio in Palermo, Society of Jesus.

Entre las estrechas y sinuosas callejuelas del barrio palermitano de Albergheria, comúnmente conocido con el sencillo epíteto de *Ballarò*, nombre del histórico mercado que desde hace siglos se celebra en pleno centro histórico de la ciudad, hace tiempo que se están llevando a cabo experiencias de revitalización y redención social para superar definitivamente el fuerte impacto de la decadencia y lograr la puesta en valor de su patrimonio y sus atractivos. De “bellezas” el barrio posee muchas; pero también es cierto que, a pesar de los diversos intentos por restaurarlo, su patrimonio cultural, en el que destaca la iglesia de San Francesco Saverio, trata de sobrevivir al motor de cambio que se cuele en la sociedad civil.

Para contribuir a cambiar, a través del instrumento fundamental de la difusión cognitiva, la gravísima situación de atraso en la protección y valorización del patrimonio cultural en Sicilia, y más concretamente en Palermo, el Departamento Regional ha mostrado su voluntad de empezar a tomar medidas concretas para la conservación, protección y valorización del patrimonio histórico y artístico. Ha respondido así a las necesidades sociales que reclaman una forma actualizada, diferente y eficaz de gestionar el producto histórico-artístico, entendido según un concepto cultural global.

En la dirección de una política orgánica que conozca, conserve y valore el patrimonio artístico, se proyectan así las iniciativas de actividades tanto educativas como populares, como inicio de un discurso que deberá continuarse y desarrollarse en el futuro.

En efecto, difundir el conocimiento de determinados períodos o aspectos del arte siciliano entre amplias capas sociales significa sentar bases serias para una mejor protección del patrimonio artístico que, entre otras razones, se ha visto descuidado y a veces irreparablemente empobrecido por falta de conocimiento. Su eficaz y adecuada protección requiere también su estudio y difusión a las más amplias capas sociales, pero especialmente a quienes tienen responsabilidades en la administración pública y en las escuelas de todos los niveles.

¿Cómo, pues, puede potenciarse el patrimonio cultural sin un conocimiento adecuado?

Según el artículo 6 del Código del Patrimonio Cultural y del Paisaje, la valorización del patrimonio cultural “consiste en el ejercicio de funciones y la regulación de actividades encaminadas a promover el conocimiento del

patrimonio cultural y a garantizar las mejores condiciones para su uso y disfrute público”.

En 2017, por ejemplo, las ciudades de Rijeka y Lisboa fueron elegidas para poner a prueba una metodología de cartografía compartida del patrimonio cultural y demostrar cómo un enfoque intercultural local del sector del patrimonio, centrado en la idea de creación de lugares, puede permitir a una ciudad abrir activamente su identidad a todas las comunidades, aumentando así la confianza, el reconocimiento mutuo, la interacción y, en última instancia, la cohesión social a través de una identidad inclusiva para todos. En nuestra opinión, esta metodología de creación de lugares puede aplicarse al contexto urbano en el que se encuentra la iglesia de San Francesco Saverio de Palermo. Este contexto urbano está fuertemente penalizado a pesar de que la iglesia es una de las arquitecturas del barroco tardío más fascinantes construidas en Palermo y ha sido considerada uno de los ejemplos más innovadores del arquitecto jesuita Angelo Italia.

En la producción arquitectónica que se desarrolló en Palermo durante la segunda mitad del siglo XVII, la arquitectura de la Compañía de Jesús, que había intensificado bien sus vínculos con la sociedad local durante casi un siglo, representa un punto de interés esencial para la inventiva específica de diseño y las relaciones con la de otras órdenes religiosa¹.

En esta fase, sin embargo, las cuestiones de periodización y de identificación de los modelos de referencia, de innovación tipológica y de persistencia aún deben ser exploradas en profundidad, sobre todo a raíz de la nueva y amplia atención prestada por Anthony Blunt en varias ocasiones y por la bibliografía más reciente.

El análisis de Anthony Blunt sobre el Barroco siciliano², presentado en un informe de 1972 en la Academia Británica y publicado posteriormente en Italia en 1978, ofrece una visión estructurada y esquemática de la arquitectura de Sicilia en la época. Blunt señala que las iglesias sicilianas tienen esencialmente plantas simples, con arquitectos que parecen tener poco interés en la innovación espacial. Sin embargo, a diferencia de Nápoles, la decoración con incrustaciones de mármol es más abundante, aunque carece

1. LIMA, 2001.

2. BLUNT, 1978, p. 26.

de una función arquitectónica clara, lo que sugiere una riqueza decorativa aparentemente desvinculada de la forma arquitectónica.

Esta comparación con otras ciudades italianas, como Nápoles, Roma y Lecce, proporciona un contexto más amplio para comprender las peculiaridades del barroco siciliano. En Nápoles, Blunt observa un mayor énfasis en la invención espacial y una menor riqueza decorativa que en Sicilia. En Roma, los ideales arquitectónicos parecen ajenos al barroco siciliano, lo que indica una relativa independencia estilística de la capital. Por último, en Lecce, el Barroco se describe como un fenómeno provincial fascinante pero de escasa calidad arquitectónica, con similitudes en la valoración de Blunt sobre el Barroco siciliano³.

Otros estudiosos reflexionan sobre este tema y ofrecen valoraciones más detalladas de edificios y arquitectos concretos. Angelo Italia, arquitecto jesuita, es descrito por Blunt como una figura misteriosa, mientras que la iglesia de San Francesco Saverio de Palermo se considera un enigma arquitectónico, alejado de las tradiciones locales. Académicos como Maria Luisa Stella⁴, Teresa Viscuso⁵, Salvatore Boscarino⁶, Cesare Brandi⁷, Anna Maria Matteucci⁸, Wolfgang Kronig⁹ y Luciano Patetta¹⁰ ofrecen una visión de las obras de Angelo Italia y de la iglesia de San Francesco Saverio, destacando la complejidad y originalidad de ambas.

El análisis de la arquitectura de Angelo Italia y de la iglesia de San Francesco Saverio subraya la importancia de contextualizar las obras en el panorama arquitectónico y cultural de su época. La influencia de modelos anteriores, como el clasicismo barroco romano, y los retos técnicos y financieros a los que se enfrentó la construcción de estas iglesias contribuyen a una mejor comprensión de sus características y significado dentro de la arquitectura barroca siciliana.

3. BLUNT, 1968.

4. STELLA, 1968, pp. 155-176.

5. VISCUSO, 1978.

6. BOSCARINO, 1981, pp. 114-122.

7. BRANDI, 1985, p. 264.

8. MATTEUCCI, 1998, p. 164.

9. KRONING, 1989, pp. 443-445.

10. PATETTA, 1989, p. 174.

En definitiva, el trabajo de Blunt y los demás estudiosos ofrece una visión completa y articulada del Barroco siciliano, destacando sus relaciones con las tradiciones arquitectónicas de otras regiones italianas y ofreciendo nuevas perspectivas para la comprensión de obras y arquitectos concretos.

Los estudios de Maria Giuffrè¹¹ y Marco Rosario Nobile¹², por el contrario, brindan una importante oportunidad para reflexionar sobre problemas de método y, principalmente, sobre el significado que debe asignarse a la relación entre “centros y periferias”. De hecho, el estudio de la inserción de Casas y Colegios en la ciudad y en el territorio facilita la definición de líneas interpretativas válidas a escala regional, como demuestra la propia organización de la investigación de Jean Vallery-radot, por provincias europeas e italianas, y la clasificación tipológica¹³.

En la zona de Palermo, una historización más precisa de las instalaciones individuales conduce a la revisión de interpretaciones que han ignorado las conexiones entre ciertas iglesias de Palermo construidas en la segunda mitad del siglo XVII y los dictados de las primeras Congregaciones Generales de la Compañía de Jesús. Es decir, “*modo nostro*”, es decir, el modo de construir iglesias, colegios y casas, puede haber condicionado la arquitectura de las iglesias, especialmente en lo que se refiere a las indicaciones relativas a la comodidad, la sólida ejecución de las obras y el uso discreto y práctico del espacio, aspectos que los jesuitas privilegiaban por encima de la búsqueda de innovaciones particulares.

La iglesia de San Francesco Saverio es absolutamente atípica, en comparación con la arquitectura sacra contemporánea, precisamente por el tipo de planta adoptado, y la novedad adquiere un valor particular por su sorprendente derivación de la iglesia de San Lorenzo de Turín, proyectada por Guarino Guarini de Módena en 1668. El conocimiento de la obra de Guarini por parte del arquitecto Angelo Italia aún no está claro; si no directamente, es posible que fuera a través de sus dibujos, sin olvidar que los primeros se publicaron casi al mismo tiempo que comenzaban las obras de la de San Francesco Saverio.

11. GIUFFRÈ, 1992, pp. 147-153.

12. NOBILE, 1992, pp. 155-158.

13. VALLERY-RADOT, 1960.

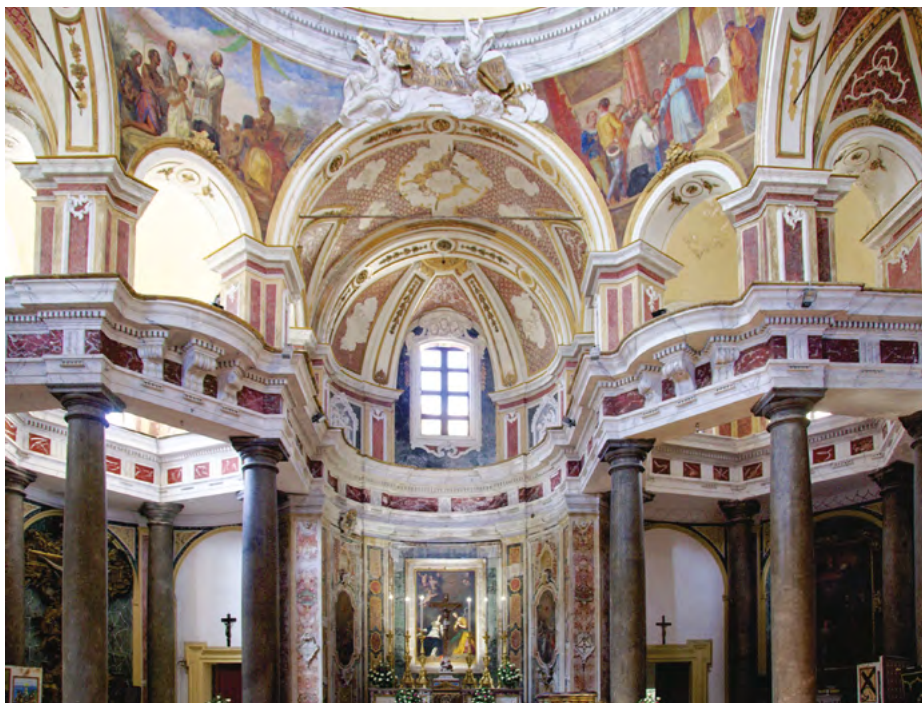


Figura 1. Palermo. Iglesia de San Francesco Saverio. Interior.

Para esta iglesia, Angelo Italia probablemente modificó el diseño que había sido enviado a Roma desde 1670 y devuelto con la crítica de que “la iglesia sería más proporcionada si fuera más corta o incluso más ancha”¹⁴.

A partir de esta observación, se puede suponer que la primera idea fue probablemente hacer un *quincunx* con capillas en las esquinas, probablemente similar a la de la iglesia jesuita de Monreale. Evidentemente, el proyecto tuvo una larga elaboración y el nombre del arquitecto jesuita aparece en los documentos tan pronto como comenzó la preparación de los materiales necesarios para la construcción de la iglesia.

El esquema básico del interior es una cruz griega con tres capillas y la entrada en los brazos, entre las cuales hay cuatro capillas hexagonales con columnas angulares arquitrabadas y abiertas en los laterales y hacia la zona central (fig. 1).

14. MANGANARO, 1940, doc. III, p. 81.

La planta se estructura así sobre la interpolación de dos esquemas diferentes que determinan un espacio central octogonal sobre el que se apoya el sistema superior con la cúpula.

Hay una clara referencia al San Lorenzo de Guarini, donde la forma ideal de un octógono regular se obtiene blindando con capillas los espacios angulares del cuadrado básico.

En la iglesia de San Lorenzo, entre el espacio central, sobre el que se aboveda la fantástica trama de la cúpula con arcos entrelazados (otro ejemplo es el proyecto para la iglesia de los padres Somaschi en Mesina) y las capillas, se encuentra el diafragma de la serliana que, en la tensión de la forma convexa, repite el tema recurrente de Guarini de “un espacio interior en proceso de expansión pero válidamente contenido”¹⁵.

En la iglesia de San Francesco, la dialéctica espacial es diferente: el espacio central y las capillas están en relación directa, también visualmente, a través de la solución excepcional de romperlas y posponer el ataque de las pequeñas cúpulas más allá de una especie de galería femenina (no practicable) abierta a los lados y hacia el centro. Se trata de una intuición tan feliz que no ha sido seguida en la arquitectura siciliana¹⁶. Sin embargo, en la iglesia de Palermo, el proceso de articulación de los espacios se descubre mecánicamente en los elementos portantes, donde las líneas de fuerza se acentúan mediante el perfilado macizo de entablamentos, arcos, cornisas.

El exterior, en cambio, muestra una inversión de las relaciones que vinculan los espacios interiores, en la marcada distinción de las cúpulas menores con respecto a la central. Se trata de una simplificación que consiste sobre todo en la definición de un único punto de apoyo claramente identificado e identificable desde todos los puntos de vista; la cúpula; todos los demás elementos aparecen subordinados a ella (fig. 2).

En este sentido, la figura de la fachada en el espacio exterior representa sólo una adaptación a la iglesia y no un sistema abierto que la vincule al conjunto arquitectónico y urbano.

Además, el gusto compositivo de los detalles, la esbeltez del partido central, la división de las alas en amplios quiebros, aflojan las conexiones

15. BRANDI, 1985, p. 264.

16. VISCUSO, 1978, pp. 26-29.

LA IGLESIA DE SAN FRANCESCO SAVERIO EN PALERMO
ENTRE ELECCIONES TIPOLÓGICAS Y ROLES LEGITIMADORES



Figura 2. Palermo. Iglesia de San Francesco Saverio. Exterior.

estáticas y morfológicas de esta fachada que, sin embargo, encuentra su límite pero también su razón en las cadencias artesanales.

Estas consideraciones llevan a pensar que el arquitecto Angelo Italia no intervino en la realización de este exterior, de hecho, un lenguaje bastante diferente está presente tanto en las obras anteriores como en las posteriores.

La iglesia jesuítica de Polizzi con el Colegio contiguo data aproximadamente de los años en que Angelo Italia dirigía la obra de San Francesco Saverio, con la que está estrechamente vinculada por la disposición en *quincunx* y la disposición radial de las capillas en forma de octógonos irregulares¹⁷.

17. MARTELLUCCI, 1992, pp. 159-164.

Por ejemplo, la iglesia del Collegio di Polizzi ofrece una imagen más conservadora que las soluciones innovadoras de San Francesco Saverio de Palermo. Aún más alejada se encuentra la iglesia de San Ignacio de Mazara del Vallo, de planta oval transversal, que representa una novedad en la arquitectura religiosa siciliana.

Un rasgo distintivo de la iglesia de Mazara del Vallo es la introducción de un deambulatorio sostenido por columnas, una innovación que probablemente influirá en la próxima generación de arquitectos.

Aunque pueda parecer forzado extender el análisis del deambulatorio a San Francesco Saverio o a la iglesia del Collegio di Polizzi, donde predomina la presencia de una cruz griega, es posible sin embargo identificar la presencia de un camino perimetral fuera del espacio congregacional.

La derivación de estas realizaciones arquitectónicas de la obra de Guarino Guarini ha sido a menudo subrayada por los historiadores, ya que el enfoque compositivo de Angelo Italia parecía aislado y sin raíces en la tradición arquitectónica siciliana de la época.

Sin embargo, también es importante considerar otras influencias y huellas que pueden aclarar la genealogía de la arquitectura de Angelo Italia, incluido el papel de la orden jesuita y la propia personalidad del arquitecto¹⁸.

Una investigación más profunda puede revelar otras referencias culturales que influyeron en la obra del arquitecto Angelo Italia. Las iglesias centradas con girola estuvieron presentes durante todo el siglo XVII, pero el uso del óvalo con girola fue una novedad en la arquitectura italiana de la época. Aunque no se excluye la posibilidad de que Italia estuviera familiarizado con diseños anteriores, es plausible que desarrollara sus propias soluciones.

Ya Marco Rosario Nobile había señalado cómo, en el caso de la iglesia de San Francesco Saverio, aún deben investigarse diversos temas, “para verificar la correcta proporción de los factores que condicionaron estas elecciones tipológicas; ciertamente el cuadro de las diferentes motivaciones, que contribuyeron al nacimiento de un tipo, puede variar y enriquecerse con nuevas lecturas (simbólicas, funcionales, representativas)”¹⁹.

18. D'ARPA, 2000, pp. 39-52.

19. NOBILE, 1992, p. 156.

En conjunto hay como un retroceso en un sentido más arcaico; las capillas están delimitadas por pilares cuyo entablamento reabsorbe, junto con la imposta superior, lo que en San Francisco es el motivo de las logias abiertas. Sobre esta imposta se adosa la cúpula que une, también visualmente, los espacios abiertos de los brazos de la cruz y los espacios tamizados de las capillas poligonales. Así, todo el interior pierde en inventiva, en comparación con San Francisco, pero gana en homogeneidad, con una compacidad casi neorrenacentista. También en comparación con la iglesia de Palermo, en diferente relación con el exterior se encuentra esta de Polizzi, cuya estructura está rotundamente unificada y directamente vinculada al esquema del interior.

Teniendo en cuenta que el edificio debía dar a pequeños espacios urbanos en tres de sus lados, mientras que el cuarto lado permanecía conectado al Collegio, Angelo Italia creó tres fachadas, cada una de las cuales corresponde a las cabezas de los brazos de la cruz y sobresalen ligeramente de los muros perimetrales de las capillas. Las fachadas son sencillas, realizadas en dos órdenes unidos por una fuerte cornisa de cordones que recorre todo el perímetro del edificio.

Se produce aquí el efecto de una masa mural compacta, aligerada únicamente en el portal de entrada y en el gran ventanal del segundo orden, cuyas cornisas están entretejidas con una agradable decoración de volutas, placas y follaje, que recuerda en relieve el motivo de la decoración mixta de mármol que Angelo Italia diseñó en varias iglesias.

El aspecto litúrgico de las iglesias con girola sigue siendo un ámbito poco estudiado, pero es importante considerar hasta qué punto estas elecciones tipológicas se adaptaban a las necesidades de los mecenas, en particular de los jesuitas.

Además, es interesante observar que, a pesar de la influencia de Guarini, la arquitectura de Angelo Italia reflejó una amplia gama de conocimientos y problemas, en gran medida favorecidos por la orden jesuita.

De hecho, en el contexto de la arquitectura del Barroco tardío, la cúpula de San Francesco Saverio representa una desviación poco interesante de las audaces innovaciones constructivas y la iluminación dinámica que caracterizaban las creaciones de Guarino Guarini. Mientras que las cúpulas diseñadas por Guarini se centraban en la integración de la luz y desafiaban las convenciones constructivas con una audacia sin precedentes, la cúpula de

San Francesco Saverio destaca como una interpretación clasicista autónoma, ajena a la complejidad y espectacularidad de las obras de Guarini.

Es cierto que, en la arquitectura religiosa, las cúpulas no eran meros elementos decorativos, sino que desempeñaban un papel fundamental tanto desde el punto de vista estético como funcional. Daban grandeza y grandiosidad a los edificios, al tiempo que interactuaban con la luz para crear una sensación de espacialidad y elevación. Las obras de Guarini, en particular, exploraron el uso de la luz y la perspectiva de una forma totalmente innovadora, utilizando pilastras, cornisas y siluetas para generar efectos dinámicos que atraían al observador desde diversos ángulos.

Sin embargo, la cúpula de San Francisco Javier se aleja de esta concepción, presentándose como una interpretación más tradicional y clasicista. Sus líneas se aplanan gradualmente en la pared, comprometiendo la intención de la perspectiva y creando un telón de fondo distante. Por otra parte, en lo que respecta a la cúpula de San Francisco Javier, se plantea una dificultad tangible para determinar el diseño original, tanto en lo que se refiere al aparato decorativo como a la propia cúpula, ambos realizados tras la muerte del arquitecto en 1700. Por lo tanto, nos limitamos a algunas observaciones, fruto del examen de los diferentes componentes del sistema. Es importante señalar que la construcción de la nueva estructura, dirigida por Angelo Italia, comenzó en 1684, mientras que la consagración de la iglesia, aún incompleta en su decoración interior, y quizás también de la cúpula, no tendría lugar hasta 1711²⁰.

Lo dicho hasta ahora no pretende forzar una comparación entre Guarini y Angelo Italia, sino más bien subrayar ciertos aspectos de la arquitectura siciliana de finales del siglo XVII a través de las ideas proyectuales de Angelo Italia, pues ciertas características peculiares de sus obras, representan una excepción en el contexto cultural de la época.

Guarino Guarini dejó huella de su presencia en Sicilia, pero no creemos que la experiencia siciliana desempeñara un papel en su evolución como arquitecto, una experiencia ciertamente muy breve y sobre todo ligada a su labor docente y a su ministerio religioso.

20. MANGANARO, 1940, p. 31.

Sin grandes implicaciones culturales, el jesuita Angelo Italia estaba esencialmente ligado a su papel de arquitecto de una orden religiosa y esto, en la realidad socio-histórica de la Sicilia de su tiempo, tenía un significado especial; la suya no era una situación excepcional, de hecho, no es difícil constatar que la mayoría de los arquitectos sicilianos de la época pertenecían a una orden religiosa. Eran arquitectos ligados todavía a un ideal clásico de arquitectura, pero que se convertía también en una especie de actitud conformista, de adaptación al gusto de una clase más acomodada y, sobre todo, a las necesidades de su propia clase.

Las órdenes religiosas habían asumido un papel hegemónico en la cultura de la época a través de la fundación y posterior difusión de los colegios, los jesuitas en particular. Pero en una sociedad no estratificada y aún no abierta a una evolución en sentido burgués, la escuela y, por tanto, la cultura no eran la expresión de una sociedad laica, ni de una clase social determinada, como lo era la aristocracia en el siglo XVIII, sino del poder eclesiástico que era también poder político.

Pero fue precisamente en el ámbito de las órdenes religiosas, a través del estudio específico no sólo de la filosofía y la teología sino también de las matemáticas y los tratados, a través de un tipo de formación teórica y científica que sólo las estructuras organizadas de la Iglesia podían proporcionar, donde se fue formando una nueva figura de arquitecto, ya no identificable exclusivamente con la de los ingenieros y maestros de obras, protagonistas de la renovación urbana de las grandes ciudades sicilianas. Sin embargo, el arquitecto religioso dentro de estas estructuras eclesiásticas no gozaba de gran autonomía.

Es bien sabido que los fundamentos de la Contrarreforma sobre los fines del arte se basaban esencialmente en dos puntos: por lo que se refiere a la pintura, ésta debía ser la “comunicación” de un mensaje ideológico-religioso preciso, mientras que para la arquitectura prevalecía la finalidad de la “utilitas”, en particular para los jesuitas, condicionamiento ligado sobre todo a los interiores. En Sicilia no faltan ejemplos de iglesias y colegios contruidos todos según el mismo modelo, que debían responder a exigencias precisas de funcionalidad y solidez; por otra parte, las constituciones de la Compañía de Jesús no contemplaban nada que hiciera referencia a métodos y cuestiones artísticas. Lo cual no siempre fue así. Sin embargo, el control de los órganos eclesiásticos responsables era condicionante hasta

el punto de llegar incluso al chantaje moral. Uno de estos casos se produjo durante la construcción de la iglesia de San Francisco Javier, cuando el padre provincial Guarini ordenó al padre procurador de la iglesia “en virtud de santa obediencia y bajo pecado mortal” que no introdujera ningún cambio “ni siquiera en parte, en aquellos diseños de los edificios de nuestras casas e iglesias que han sido aprobados en Roma”²¹.

Pero a pesar de estos reparos básicos, Italia encontró su propia originalidad expresiva y autónoma en el campo de la arquitectura jesuítica, logrando captar antes que otros los nuevos fermentos que la obra de Guarini había inyectado en la arquitectura siciliana.

Las intuiciones de Angelo Italia tuvieron un impacto duradero en la arquitectura religiosa siciliana, influyendo en otras obras y arquitectos posteriores. Será necesario seguir investigando las diversas motivaciones que guiaron las elecciones tipológicas de Italia y explorar las múltiples interpretaciones de su obra arquitectónica, teniendo en cuenta la complejidad de la cultura del arquitecto y de los mecenas que la produjeron.

Estos elementos conducen a otra reflexión que me parece fundamental aquí.

La investigación actual sobre la arquitectura jesuítica se basa principalmente en dos núcleos documentales fundamentales: por un lado, el rico y vasto corpus de dibujos que se conserva en su mayor parte en la Biblioteca Nacional de París²² y en el Archivo Histórico de la Compañía en Roma y, en menor medida, en otras colecciones y fondos italianos; por otro, el vasto material de archivo que nos ha llegado de los archivos de la Compañía tras su supresión. Sin embargo, hay que recordar que esta arquitectura, por los propios acontecimientos ligados primero a las vastas alienaciones producidas por la supresión de los jesuitas, y luego a su desgracia crítica debida a la encendida y prolongada polémica anticlerical que entre los siglos XIX y XX tuvo a los jesuitas como blanco predilecto y a los prejuicios negativos contra los frutos de la temporada artística barroca, constituye quizá uno de los casos más emblemáticos de devastación y destrucción de nuestro

21. MANGANARO, 1940, doc. XXXXI, p. 133.

22. LIMA, 2001.

patrimonio artístico, y que sólo en las últimas décadas se han dado signos positivos de inversión de actitud.

Por eso debemos preguntarnos qué parte del patrimonio arquitectónico de la Compañía ha sobrevivido intacto hasta nuestros días y qué características originales han permanecido en los asentamientos que aún se conservan. Sólo respondiendo a esta pregunta será posible comprender mejor el rico patrimonio de dibujos que ha llegado hasta nosotros, que en muchos casos parece remontarse a la formulación de planes e intenciones más que a una fase operativa, como demuestran los dibujos parisinos referidos a la arquitectura siciliana.

En esta dirección, al menos por lo que respecta a Sicilia, me gustaría señalar lo aún demasiado infravalorada que está la parte del fondo archivístico del Archivo Estatal de Palermo que conserva los documentos relativos al patrimonio jesuítico tras la supresión de la Compañía. Profundizando la investigación en esta dirección, además de ulteriores y más precisos elementos sobre los casos más importantes, será posible también recuperar la memoria histórica de ese vasto patrimonio constituido por las llamadas arquitecturas de la Compagnia de las que a menudo se ha perdido incluso el recuerdo.

Bibliografía

- BLUNT, Anthony, *Barocco siciliano*, Milano: Il polifilo, 1968.
- BLUNT, Anthony, *Sull'uso ed abuso di «Barocco» e «Rococò» in architettura*, in BLUNT Anthony, DE SETA Cesare, *Architettura e città barocca*, Napoli: Guida, 1978.
- BOSCARINO Salvatore, *Sicilia barocca. Architettura e città, 1610-1760*, Roma: Officina, 1981.
- BRANDI Cesare, *Disegno dell'architettura italiana*, Torino: G. Einaudi, 1985.
- D'ARPA Ciro, *Il contributo dell'architetto Angelo Italia al cantiere della chiesa di S. Angelo di Licata. Lexicon. Storia e architettura in Sicilia*, n. 0, 2000, pp. 39-52.
- MANGANARO Alessandro, *La chiesa di S. Francesco Saverio in Palermo ed il suo architetto*, Palermo: M. Greco, 1940.
- GIUFFRÈ Maria, *Angelo Italia architetto e la chiesa di San Francesco Saverio a Palermo*, in PATETTA Luciano e DELLA TORRE Stefano, *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno, Milano, centro Culturale S. Fedele 24-27 ottobre 1990, Genova: Marietti Spa, 1992, pp. 147-153.
- KRONING Wolfgang, *Monumenti d'arte in Sicilia*, Palermo: S.F. Flaccovio, 1989.
- LIMA, Antonietta Iolanda, *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia*, Palermo: Novecento, 2001.
- MARTELLUCCI Maria Gloria, *La strategia insediativa dei Gesuiti in Sicilia e il Collegio di Polizzi Generosa*, in PATETTA Luciano e DELLA TORRE Stefano, *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno, Milano, centro Culturale S. Fedele 24-27 ottobre 1990, Genova: Marietti Spa, 1992, pp. 159-164.
- MATTEUCCI Anna Maria, *L'architettura del Settecento*, in *Storia dell'arte in Italia*, Torino: UTET, 1998.
- NOBILE Marco Rosario, *Angelo Italia architetto e la chiesa centrica con deambulatorio*, in PATETTA Luciano e DELLA TORRE Stefano, *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno, Milano, centro Culturale S. Fedele 24-27 ottobre 1990, Genova: Marietti Spa, 1992, pp. 155-158.
- PATETTA Luciano, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Milano: CLUP, 1989.

LA IGLESIA DE SAN FRANCESCO SAVERIO EN PALERMO
ENTRE ELECCIONES TIPOLOGICAS Y ROLES LEGITIMADORES

- STELLA Maria Luisa, *L'architetto Angelo Italia. Palladio*, n.s., I-IV, gennaio 1968, pp. 155-176.
- VALLERY-RADOT Jean, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale de Paris*, Roma: HInstitutum Istoricum SI, 1960.
- VISCUSO Teresa, *Aspetti dell'architettura barocca in Sicilia: Guarino Guarini e Angelo Italia*, Palermo 1978.

Crealab. Arte para el futuro: el género, la sostenibilidad y la migración a través de la cocreación

Arabella León Muñoz

Universitat de València
arabella.leon@uv.es

Doctora en Historia del Arte y Máster en Gestión del Patrimonio Cultural. Investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Ha trabajado durante tres años en la colección Garín, Moncada (Valencia). Ha participado en diversos proyectos de trayectoria regional, nacional y europea como SILKNOW (H2020-UE), Women's Legacy (Erasmus+), SeMap (Fundación BBVA), CREALAB (FitForThem) o Arxiu Valencià del Disseny (PROMETEO-GVA). También tiene experiencia en humanidades digitales y vocabularios controlados.



Resumen

FIT FORTHEM es un proyecto de Horizonte 2020 destinado a hacer de FORTHEM Alliance una Universidad Europea, con una sólida estrategia de educación global de investigación e innovación y estrechos vínculos con el entorno socioeconómico. Con este espíritu, las tres universidades de FORTHEM, Università degli Studi di Palermo, Universidad de Opole y Universitat de València, se unen para seguir fomentando la cultura desde un pensamiento innovador y un espíritu emprendedor, a través de la cocreación de conocimiento con artistas, diseñadores, asociaciones civiles y culturales que refuerzan el tejido local y europeo. Es así como surge CREALAB, un piloto de FIT FORTHEM.

Palabras clave

Creatividad; interdisciplinariedad; arte; cocreación.

Abstract

FIT FORTHEM is a Horizon 2020 project aimed at making the FORTHEM Alliance a European University, with a strong global education strategy of research and innovation and close links with the socio-economic environment. In this spirit, the three FORTHEM universities, Università degli Studi di Palermo, University of Opole and Universitat de València, join forces to continue promoting culture from an innovative thinking and entrepreneurial spirit, through the co-creation of knowledge with artists, designers, civil and cultural associations that strengthen the local and European fabric. This is how CREALAB, a pilot FIT FORTHEM, was created.

Keywords

Creativity; interdisciplinarity; art; co-creation.

1. Introducción

CREALAB es un piloto que surge de FIT FORTHEM, un proyecto de Horizonte 2020 destinado a hacer de FORTHEM Alliance una Universidad Europea, con una sólida estrategia de educación global de investigación e innovación y estrechos vínculos con el entorno socioeconómico. Con este espíritu, las tres universidades de FORTHEM que forman parte de CREALAB se han unido para seguir fomentando la cultura en la universidad con un pensamiento innovador y espíritu emprendedor a través de la cocreación de conocimiento con artistas, diseñadores, asociaciones civiles y culturales que refuerzan el tejido local y europeo.

2. Metodología

En este proyecto se utilizaron metodologías centradas en el arte, la creatividad y la participación, teniendo en cuenta los enfoques transnacionales y transversales de estos temas que entroncaban directamente con algunos de los ODS. Los workshops sirvieron de base para las prácticas creativas y culturales de los estudiantes de las diversas universidades. Se consiguió que el alumnado adquiriera un sentido de propiedad y empoderamiento del proceso creativo, ya que sus contribuciones fueron integradas en los resultados finales de CREALAB. Este enfoque también fomentó un entorno colaborativo e integrador, derribando muros e impulsando el trabajo en equipo interdisciplinar. Se trató de aplicar metodologías de investigación activa y participativa. El objetivo final era generar un impacto social positivo a través de la cocreación, yendo más allá de la expresión artística para catalizar la reflexión, el diálogo y, en última instancia, el cambio social. Los artistas colaboran estrechamente con la comunidad, aprendiendo de sus experiencias, historias y perspectivas. Si a las exposiciones de los artistas y talleres añadimos otras formas de participación, resulta aún más estimulante este proceso ya que los estudiantes que intervienen y colaboran como parte de un aprendizaje experimental fuera del aula, en un entorno de intervención social, abordando la praxis artística como herramienta de mediación cultural y social y trabajando con grupos vulnerables. Se facilita así un aprendizaje integral del alumnado en valores y la reflexión sobre los graves problemas actuales de nuestro mundo.

3. Descripción y contenido

En el webinar (14 de octubre de 2022) participaron diseñadores y artistas presentaron sus trabajos relacionados con la migración, la igualdad de género y el cambio climático. Los estudiantes de UVEG, UNIPA y OPOLE se inspiraron en dichas presentaciones para seguir trabajando en sus propias creaciones en los talleres locales. Los ponentes invitados fueron: Iole Carollo (migración); Hend Ben Mansour (migración); Xavi Calvo (Valencia capital mundial del diseño; cambio climático); Nina Adelajda Olczak (arte sostenible). Workshops en las tres sedes. El primero en OPOLE, los alumnos trabajaron sobre arte sostenible con la participación de la artista invitada Nina Adelajda Olczak. En la UVEG, sus alumnos trabajaron sobre feminismo con la participación de la artista invitada Andrea Restrepo Hernández. UNIPA, los estudiantes trabajan sobre migración con la participación de la artista invitada Iole Carollo y la estudiante de doctorado invitada Hend Bend Mansour. Los alumnos premiados pudieron viajar a una de las tres universidades para disfrutar de las exposiciones locales se hicieron en las tres sedes del proyecto entre febrero y marzo de 2023 con los resultados de las obras de todos los alumnos participantes.

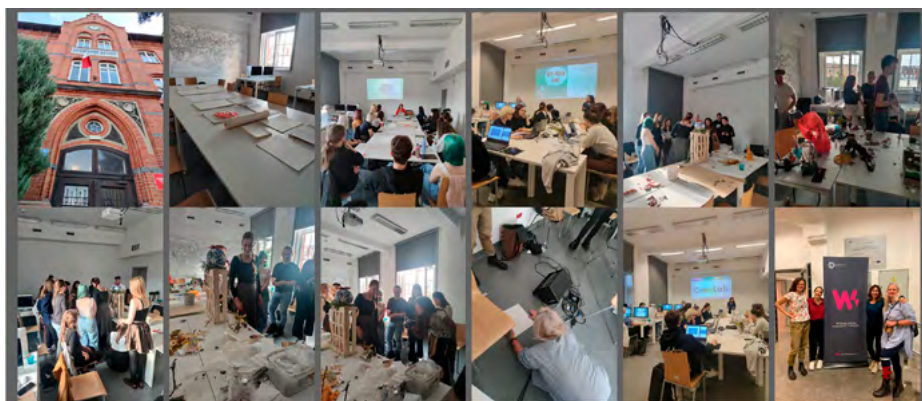


Foto 1. Primer workshop de CREALAB, OPOLE.



Foto 2. Fotografía del workshop de CREALAB, València.

4. Conclusiones

El CREALAB abordó los ODS a través de la colaboración y la creatividad, especialmente entre el mundo académico y los agentes no académicos. Los resultados del taller mostraron cómo la creatividad y la participación son necesarias para desarrollar acciones artísticas y creativas que ayuden a cuestionar nuestros enfoques tradicionales sobre problemas urgentes como el género, la migración y el cambio climático. A través de este piloto pudimos explorar esta relación con industrias creativas, instituciones de patrimonio cultural y universidades.

Referencias

- ALBA PAGÁN, Ester. “La mediación cultural desde la perspectiva de la N. H. del A. in: B. C. C. J. (coords.). TEXTOS PERMEABLES: sobre mediación, prácticas artísticas e instituciones culturales. #0. *Textos Permeables*, 17, 2020
- ANDREA RESTREPO. *Andrea Restrepo*. <<https://andrestrepoh.com/>> (Consultado el 10-2-2024)
- CORNISH, Flora et al. Participatory action research. *Nature Reviews Methods Primers*, 3(1), 34, <https://doi.org/10.1038/s43586-023-00214-1>
- EUROPEAN COMISION. *Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries, Green Paper*. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/1cb6f484-074b-4913-87b3-344ccf020eef/language-en> (Consultado el 23-5-2023)
- IOLE CAROLLO. *Iole Carollo*. <<https://iolandacarollo.com/>> (Consultado el 10-5-2023)
- NINA ADELAJDA. *Nina Adelajda*. < <https://ninaadelajda.com/>> (Consultado el 10-5-2023)
- NOONAN, Caitriona. Constructing Creativities: Higher education and the cultural industries workforce. En *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. Routledge, 2015. p. 442-451
- ALBA PAGÁN, Ester et al. “From Silk to Digital Technologies: A Gateway to New Opportunities for Creative Industries, Traditional Crafts and Designers. The SILKNOW Case”. *Sustainability*, 12 (19), 8279. <https://doi.org/10.3390/su12198279>
- UNITED NATIONS (2023). *Sustainable Development Goals*. <<https://www.un.org/sustainabledevelopment/>> (Consultado el 6-5-2023)
- UNIVERSITAT DE VALÈNCIA. *CREALAB*. <<https://www.uv.es/crealab/>> (Consultado el 6-5-2023)

Arxiu Valencià del Disseny: Patrimonio y transferencia de conocimiento por un diseño sostenible

C. Rafael Martínez-Martínez

Universitat de València

rafaelmartinezmartinez@gmail.com

Historiador del arte y del diseño. Autor de la monografía "Lola Castelló. Belleza y función" (Universitat Jaume I, 2021). Codirector de la revista académica Historias del Diseño (Universitat Jaume I). Secretario de redacción de la revista académica ARXIU. Revista de l'Arxiu Valencià del Disseny (Universitat de València). Columnista en Flat Magazine.



Resumen

El Arxiu Valencià del Disseny se ha revelado como un agente del sistema del diseño capaz de contribuir a la investigación en torno a conceptos clave de la disciplina en la actualidad como sostenibilidad, economía circular o activismo.

Palabras clave

Catalogación; conservación; investigación; diseño; sostenibilidad.

Abstract

The Valencian Archive of Design has revealed itself as an agent of the design system capable of contributing to research around key concepts of the discipline today such as sustainability, circular economy or activism.

Keywords

Documentation; conservation; research; design sustainability.

Presentación

Desde su materialización en la Facultat de Geografia i Història (Universitat de València) en 2018, el Arxiu Valencià del Disseny ha puesto en marcha diversas actividades destinadas a la catalogación y conservación de los legados que alberga, favoreciendo así la investigación. Asimismo, su apuesta por la transferencia de conocimiento lo ha llevado a desarrollar una serie de iniciativas, como una publicación académica o un congreso internacional. Con todo ello ha participado de la reflexión en torno a conceptos como la economía circular o la sostenibilidad en sentido amplio.

Metodología

Pretendemos poner de relieve la relación entre la puesta en marcha del Arxiu Valencià del Disseny y las distintas actividades que se han llevado a cabo desde entonces con la potencialidad que tiene para generar investigación y transferencia de conocimiento. Para ello hemos recogido las distintas actividades llevadas a cabo en su seno durante los últimos cinco años.

Hace ahora cinco años, en 2019, abrió sus puertas el Arxiu Valencià del Disseny, radicado en la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València. Un año antes se firmaron las diversas donaciones que permitía poner en marcha el proyecto. De este modo, la Universitat de València -en colaboración con la EASD València- se comprometía a recuperar y conservar materiales ligados a la práctica proyectual del diseño en todas sus vertientes.

Nos referimos fundamentalmente a distintos legados relacionados principalmente con el diseño y la fabricación de mobiliario, si bien en sus fondos pueden hallarse otros relacionados con el diseño gráfico o incluso la moda. Dichos legados permiten el ejercicio de la investigación de manera amplia. Como ejemplo de ello podemos mencionar la web semántica puesta en marcha como consecuencia de la puesta en marcha del Proyecto Prometeo que lidera la profesora Ester Alba Pagan.

En esta línea cabe mencionar asimismo la celebración del congreso internacional “El diseño en el marco de la economía circular: creación, valorización y recepción” (noviembre de 2022), la puesta en marcha de la revista Arxiu (de libre acceso a través de la plataforma OJS) o los distintos

seminarios web celebrados hasta la fecha: “Diseño e innovación social. ¿De qué hablamos cuando decimos diseño”, “Conservación y puesta en valor del legado documental en empresas de diseño” o “Circularidad para tiempos turbulentos. El activismo desde el diseño” (2022).

Conclusiones

La labor del Arxiu Valencià del Disseny ha permitido hasta ahora recuperar y conservar documentación relacionada con nuestro patrimonio industrial (en consonancia con la Carta de Nizhny Tagil y los Principios de Dublín), por un lado; y por otro, generar conocimiento en relación a las premisas de sostenibilidad presentes en la Agenda 2030, así como en iniciativas del ámbito del diseño como la Declaración de Montreal (2017).



Foto 1. Revista Arxiu.

ARXIU VALENCIÀ DEL DISSENY: PATRIMONIO Y TRANSFERENCIA
DE CONOCIMIENTO POR UN DISEÑO SOSTENIBLE



Foto 2. Congreso internacional.



Foto 3. Fondos del AVD.



Foto 4. Vista general del AVD.

Bibliografía escogida

- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. Conservación del patrimonio cultural: teoría, historia, principios y normas. Madrid: Cátedra, 2018 (1a ed.: 2015).
- MANZINI, Ezio. Design for environmental sustainability. Londres: Springer London Ltd., 2008.
- “Montreal Design Declaration”. En: <http://www.designdeclaration.org/declaration/> (3-VII-2023).
- Presentación del Arxiu Valencià del Disseny 2019. En: <<https://vimeo.com/472543652>> (5-VII-2023).

La preservación del artefacto fotográfico

Alejandra Nieto Villena

Universitat de València
alejandra.nieto@uv.es

Álvaro Solbes García

Universitat de València
alvaro.solbes@uv.es

Alejandra Nieto Villena es Doctora en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universitat Politècnica de València. Su trayectoria investigadora se ha dirigido a la conservación de la fotografía histórica mediante el diseño de metodologías científicas, implementando tecnologías avanzadas para la caracterización de los procesos fotográficos. Ha sido profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México) durante 8 años, ha publicado numerosos artículos científicos y ha dirigido 27 tesis de grado y posgrado.

Álvaro Solbes García es Doctor en Ingeniería y Ciencia de los Materiales, conservador-restaurador e historiador del arte. Es especialista en técnicas de análisis no invasivas sobre obras de arte y Premio Nacional de tesis doctoral por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México. Ha sido profesor-investigador en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México) durante 8 años y actualmente es profesor e investigador postdoctoral en la Universitat de València. (Dept. Història de l'Art).



Resumen

Una forma de asegurar la subsistencia y sostenibilidad del objeto fotográfico original como testigo de la evolución del ser humano, es poniendo en valor su función tecnológica y su papel como elemento transmisor de conocimiento. Para contribuir a este desafío, desde nuestra línea de investigación apostamos por el uso de técnicas de análisis científico para la caracterización, preservación y difusión del patrimonio fotográfico. Los resultados obtenidos contribuyen a visibilizar la transformación del medio fotográfico y a su preservación.

Palabras clave

Patrimonio fotográfico; artefacto; preservación; caracterización; cultura material.

Abstract

One way to ensure the survival and sustainability of the original photographic object as a witness to human evolution is to value its technological function and its role as a transmitter of knowledge. In order to contribute to this challenge, our research focuses on the use of scientific analysis techniques to characterize, preserve and disseminate photographic heritage. The results obtained contribute to making visible the transformation of the photographic environment and its conservation.

Keywords

Photographic heritage; artefact; conservation; characterisation; material culture.

1. Introducción

Uno de los fines de la fotografía es *hacer visible lo invisible* y, con esto, los artefactos fotográficos se convierten en el testigo que da valor a lo intangible. Además de servir como herramienta de cohesión social o como vehículo para la preservación de la existencia de las diferentes culturas, también es adecuada para poner en valor el conocimiento científico, tecnológico y social de la técnica fotográfica, dirigiendo los esfuerzos a conocer la naturaleza fisicoquímica de los soportes fotosensibles y el carácter transformador del *acto fotográfico*.

2. El estudio de los artefactos fotográficos

Las herramientas científicas nos abren una ventana al conocimiento sobre los cientos de procesos empleados a lo largo de la historia y nos impulsan a lograr el propósito de hacer valer al objeto como testigo. Algunas de esas herramientas son las tecnologías de imagen multibanda (fig.1) que cuentan con un sistema accesible, portátil y no destructivo con las obras que nos permite profundizar en las cualidades esenciales de cada objeto. Algo similar ocurre con el uso de espectroscopías, que a pesar de tener un carácter más científico y una toma de datos algo compleja, nos procura una información valiosísima sobre el estado de conservación y las cualidades fisicoquímicas de los artefactos fotográficos. Entre esas características podemos explorar el uso de determinados compuestos fotosensibles como la plata o el platino, la identificación de aglutinantes de la emulsión como la gelatina, la albúmina o el colodión (fig.2), así como virados con metales preciosos o recubrimientos orgánicos, entre cientos de posibilidades. Al abrir esta ventana al conocimiento tecnológico de la fotografía se nos presenta un universo casi infinito que nos transporta a la segunda mitad del s. XIX. Gracias a estas técnicas podemos revelar datos sobre las fórmulas de los laboratorios fotográficos o sobre los conocimientos de los alquimistas que no solo debían experimentar la química fotográfica, sino también conocer el funcionamiento de la óptica de las cámaras, la sensibilidad de los negativos sobre placas de vidrio, plástico o papel y tener un profundo conocimiento sobre la luz y la composición.



Figura 1. Imágenes multibanda con VIS, UVL y UVR. De arriba abajo, fotografías de Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure y Antonio Cortina. Fondo patrimonial de la EASD.

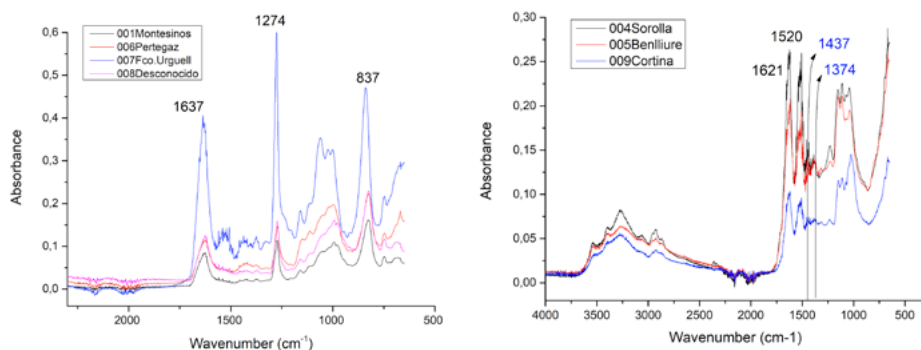


Figura 2. Ejemplo de resultados obtenidos por espectroscopía. En este caso, espectros de Micro-FTIR sobre muestras al colodión, gelatina y albúmina pertenecientes al fondo patrimonial de la EASD.

3. Preservación y difusión del patrimonio fotográfico

A través del estudio de los artefactos fotográficos podemos conocer su composición y los factores y mecanismos de degradación que pueden afectarles. Esto nos permite a conservadores, galeristas, archiveros e incluso coleccionistas, conocer el comportamiento de cada artefacto ante el medio que los rodea y tomar las medidas necesarias para su almacenamiento, manipulación, exhibición o intervención. Todo el conocimiento sobre el patrimonio fotográfico obtenido mediante la investigación en cultura material contribuye a reforzar la toma de decisiones en todos los ámbitos relacionados con la conservación preventiva, pero también nos lleva a interpretar mejor la influencia y consideración artística de la fotografía como parte de la historia del arte, a desengranar los factores que han influido en la extraordinaria transformación que ha sufrido hacia la fotografía digital, y por supuesto, a contribuir al conocimiento científico tan necesario para una apropiada conservación de los objetos originales.

Por otro lado, estas técnicas de análisis accesibles como es la imagen multibanda pueden ser de gran ayuda para los procesos de identificación. En el caso de fondos o colecciones que cuentan con grandes volúmenes de objetos, puede ser realmente valioso para por ejemplo distinguir un proceso fotográfico de otros elaborados mediante procedimientos fotomecánicos. Podemos tener que identificar procesos de distinta naturaleza, pero fácilmente confundibles, como puede ser un proceso al bromóleo, una goma bicromatada, una copia al carbón o un fotograbado, entre tantos otros.



Figura 3. Tres muestras de piezas prehispánicas enmascaradas y tomadas por el pictorialista hispano-germano Hugo Brehme. Arriba, imágenes tomadas con luz visible (VIS) y abajo con luminiscencia ultravioleta (UVL).

También pueden ser muy reveladoras en cuanto al reconocimiento de características propias de un autor, estilo o procedencia. Todos los elementos reconocibles bajo herramientas tan versátiles solo harán que contribuir a mejorar la comprensión de los artefactos fotográficos y, por tanto, a poner en valor su significación.

La difusión del extenso conocimiento sobre los compuestos fotográficos de tantos procesos que forman parte de la historia universal de la fotografía es una tarea fundamental para su reconocimiento, especialmente para lograr atender adecuadamente y rescatar los innumerables objetos que hoy en día parecen invisibles para muchos fondos y colecciones históricas españolas. En este sentido, debemos afrontar la necesidad de sensibilizar sobre la importancia de preservar el patrimonio fotográfico y la de desarrollar mejores políticas para su gestión.

4. Bibliografía

- CENTENO, S. A., Vila, A. y Barro, L. “Characterization of unprocessed historic platinum photographic papers by Raman, FTIR and XRF”, *Microchemical Journal*, 2014, 114, p. 8–15 doi: 10.1016/j.microc.2013.11.016.
- NIETO VILLENA, A., Solbes García, Á. Valcárcel Andrés, J. C. y Martínez Mendoza, J. R. “Descubriendo una maleta mexicana: preservación de una colección del fotógrafo pictorialista Hugo Brehme” en *Conservación de Arte Contemporáneo 23ª Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, p. 13-27.
- NIETO VILLENA, A. Martínez Mendoza, J. R., Guerrero Lobo, A., Arauz Lara, J. L., Flores Camacho, J. M. Lastras Martínez, A., De la Cruz Mendoza, J. Á., Ortega Zarzosa, G. y Solbes García, Á. “Towards a methodological approach to identify the main components used in historic photographs”, *Journal of the Institute of Conservation*, 2023, 46(1), p. 23–36. doi:10.1080/19455224.2022.2157459.
- STULIK, D. C. y Kaplan, A. “The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes: its past, present and the future”, *Topics in photographic Preservation*. 2013, American Institute of Conservation, 15.

Riletture. Nuevas miradas a las colecciones de artes decorativas en Sicilia

María Roca Cabrera

Universitat de València

maria.roca@uv.es

María Roca Cabrera es Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València y Bachelor of Arts por la University of Southampton. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, en el Victoria and Albert Museum de Londres y en la Università degli Studi di Palermo. Su investigación profundiza en el fenómeno del coleccionismo de artes decorativas en la época de entresiglos así como su influencia en la museología, la producción artística y los estudios de género. En la actualidad, es Personal Investigador posdoctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València y miembro del proyecto emergente Arte, historiografía y feminismos.



Resumen

Relectura de las colecciones de artes decorativas en Palermo desde una perspectiva de género. La investigación ha abordado el análisis de piezas de instituciones como el Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas" o el Museo Palazzo Mirto para examinar la representación femenina a través de las artes aplicadas. Con un enfoque crítico, se han generado discursos y se han revisado las colecciones para reflexionar sobre el papel de la mujer y la desigualdad de género en diferentes períodos y culturas.

Palabras clave

Museografía; perspectiva de género; artes decorativas.

Abstract

Rereading the collections of decorative arts in Palermo from a gender perspective. The research has addressed the analysis of pieces from institutions such as the Regional Archaeological Museum "Antonio Salinas" or the Museum Palazzo Mirto to examine female representation through applied arts. With a critical approach, discourses have been generated, and collections have been reviewed to reflect on the role of women and gender inequality in different periods and cultures.

Keywords

Museography; gender perspective; decorative arts.

1. Introducción

Riletture es una investigación que plantea el estudio de las colecciones de museos sicilianos desde una perspectiva feminista y se enmarca en el proyecto posdoctoral “Artes aplicadas en clave de género. Revisión de colecciones museales”¹. A través de la relectura de una selección de piezas procedentes de diferentes instituciones se ha analizado la representación femenina con un enfoque crítico, elaborando discursos que provoquen la reflexión sobre el papel de la mujer y la desigualdad de género en diferentes períodos y culturas.

La metodología surge del proyecto de la Universitat de València *Relecturas: Itinerarios museales en clave de género* un programa desarrollado por investigadoras de esta institución y profesionales de museos valencianos con el objetivo de ofrecer una nueva mirada a las colecciones y exposiciones permanentes.

A partir de la experiencia propia en *Relecturas* hemos aplicado su metodología para profundizar en las colecciones de diferentes museos de la ciudad de Palermo. Una herramienta imprescindible para lograr nuestro objetivo han sido las publicaciones elaboradas por el *Ossevatorio per le Arti Decorative in Italia*, institución cuyo objetivo es el conocimiento, difusión y puesta en valor de estas disciplinas a través de los avances de un equipo especializado.

2. Antecedentes

En la última década, la perspectiva de género está teniendo una buena acogida en los espacios expositivos, pero, tal y como denunciaba Patricia Mayayo, la mayoría de las iniciativas estaban centradas en la recuperación de nombres de mujeres sin realmente proponer una reflexión crítica que cuestionara el patriarcado y que vinculara las problemáticas del pasado con el

1. Esta investigación se ha desarrollado dentro del programa «Ayudas para la recualificación del sistema universitario español» (MS-21/107) convocado por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España y financiado por la Unión Europea, NextGenerationUE. Miembro del “Proyecto Arte, Historiografía y Feminismos” (arthistFEM) CIGE2022/130, financiado por una subvención GE 2023 de la Conselleria d’Educació, Universidades i Ocupació de la Generalitat Valenciana y del “Grupo de investigación VALuART” de la Universitat de València.

presente². Siguiendo esta línea se han estado llevando a cabo diversas iniciativas que han puesto en valor las aportaciones de las mujeres a la historia a través de la relectura de las colecciones de los museos. Se puede citar el proyecto *Museos en femenino* que comenzó en 2009 a partir de una iniciativa de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con cinco museos nacionales. Su objetivo fue la revisión de los sistemas de catalogación, los criterios expositivos y los textos que acompañaban a la pieza para generar nuevas interpretaciones que resaltarán las presencias y ausencias de las mujeres, así como las relaciones de poder material y representativo en cada época.

En el ámbito italiano también encontramos propuestas que plantean nuevas miradas a las colecciones. Pongamos el caso del itinerario *La donna nel mondo antico* del Museo Civico Archeologico de Bolonia, esta iniciativa está organizada con visitas didácticas que plantean un recorrido a través de obras y objetos con el objetivo de indagar en el papel y consideración de la mujer en la Antigüedad.

3. *Riletture*, relecturas en los museos sicilianos

En cuanto al estudio de las colecciones sicilianas como parte de la metodología de nuestro proyecto posdoctoral, se ha realizado la selección de obras en diversos museos de Palermo teniendo en cuenta el significado de estas, así como el discurso expositivo para formar un conjunto representativo que reúna épocas, temáticas y disciplinas variadas. El trabajo de revisión de las piezas se ha realizado siguiendo la metodología del proyecto *Relecturas* que fomenta la visibilidad de la mujer, desafiando convencionalismos y cuestionando el patriarcado partiendo del concepto de género como construcción cultural e histórica defendido por Simone de Beauvoir y Joan Scott.

3.1. Museo Archeologico Regionale “Antonio Salinas”

El Museo “Antonio Salinas” tiene una de las colecciones arqueológicas más ricas de Italia y cuenta con testimonios de la historia siciliana que abarcan

2. MAYAYO, Patricia, 2013, p. 32.

desde la prehistoria hasta la Edad Media. Una de las piezas seleccionadas es un pendiente de oro con forma de pájaro, *Orechino a disco con pendente ad Uccello* del siglo II a.C. El análisis de esta joya nos remite al uso restringido de los objetos valiosos, asociados a la pertenencia de un alto estatus social, en la antigua Roma. Este pendiente está relacionado con la mujer romana de clase alta y, al mismo tiempo, nos hace reflexionar sobre el trabajo de las ornatrices, esclavas encargadas de adornar a las mujeres patricias³.

Durante la Segunda Guerra Púnica en Roma se promulgó la *Lex Oppia*, que prohibía mostrar públicamente ostentación de riqueza, como joyas, debido a la situación de empobrecimiento causada por la guerra. Sin embargo, tras la guerra el Senado se negó a derogar la ley para mantener la austeridad. En respuesta a esta resistencia, un gran grupo de mujeres desafiaron el poder del patriarcado e impidieron que los senadores asistieran a la votación y la *Lex Oppia* fue derogada. El trabajo de relectura de esta pieza nos remite no solo de la presencia de la mujer en la historia, sino también de su labor reivindicativa.

3.2. Casa Museo Palazzo Mirto

El Palazzo Mirto fue durante cuatro siglos la residencia palermitana de la antigua y noble familia Filangeri. La Casa Museo Palazzo Mirto ha mantenido las estancias decoradas con obras de arte de diversas disciplinas: marfiles, muebles, joyas, orfebrería, indumentaria, tapices y cerámica. En este caso se han seleccionado dos salas, el *boudoir* y *fumoir*, que nos permiten realizar una relectura de los estereotipos de género que relegaban en la casa burguesa del siglo XIX el ámbito público a los espacios masculinos y el privado a los vinculados con la feminidad.

En el hogar burgués el tocador o *boudoir* era la estancia a la que se retiraban las mujeres tras los banquetes o reuniones sociales, mientras ellos ocupaban el *fumoir*. La traducción del verbo francés *bouder* significa enojarse o ponerse de mal humor, por tanto, el término *boudoir* que da nombre a esta sala alude de forma sutil a la supuesta “inestabilidad” propia del carácter de las mujeres por ser un lugar privado dedicado a su intimidad.

3. “Pendiente de oro”. En: https://relecturas.es/wp-content/uploads/08_Pendiente-de-oro_MuseoPrehistoria.pdf (29-VI-2023)

Por otro lado, el *fumoir*, era un espacio de uso exclusivamente masculino que fue habitual en las residencias de la aristocracia y alta burguesía en el siglo XIX. Su origen está vinculado a los clubes privados británicos, lugares públicos donde los hombres se reunían para fumar, hablar de negocios, jugar o descansar. Esta división entre la esfera masculina y femenina era un reflejo de la sociedad del momento.

3.3. Galleria d'Arte Moderna di Palermo

Nuestro segundo ejemplo procede de la Galleria d'Arte Moderna, un museo que alberga más de doscientas obras de arte figurativo entre los siglos XIX y XX. Se ha seleccionado el busto del escultor Vincenzo Ragusa (1841-1927) que representa a su esposa, O'Tama Kiyohara (1861-1939). Tradicionalmente la mujer en el campo del arte se ha limitado a ser musa del genio artista. Sin embargo, Kiyohara fue pintora y profesora de técnicas artesanales japonesas en la escuela de artes aplicadas en Palermo, Museo Artistico Industriale, Scuole Officine⁴. Destacó con sus acuarelas y en el arte del bordado, ganando numerosos premios en Italia. La relectura de esta pieza recupera la visibilidad de Kiyohara como artista, una cuestión que, a partir de los años 60, la crítica feminista comenzó a plantear con la publicación de estudios sobre las figuras silenciadas. No se trataría tan solo de añadir las a los huecos de la historia, sino también de preguntarse por qué han sido ignoradas⁵.

4. Conclusión

La recuperación de estas ausencias es fundamental para transmitir de forma rigurosa el papel femenino a través del tiempo. Con *Riletture* se pretende “añadir” el nombre de las mujeres, resaltando sus aportaciones y revisando el contexto en el que vivieron para así comprender la desigualdad a lo largo de la historia.

4. TOSHIHIKO, Ouchi, 2017, p. 95.

5. MAYAYO, Patricia, 2003, p. 51.



Imagen 1. Pendiente del siglo II a.C. Museo Archeologico Regionale “Antonio Salinas”.



Imagen 2. Sala Fumoir. Casa Museo Palazzo Mirto.



Imagen 3. Vincenzo Ragusa. Busto en cerámica de O'Tama Kiyohara, 1883. Galleria d'Arte Moderna di Palermo.

Bibliografía

- ÁLAMO MARTELL, María Dolores. “La discriminación legal de la mujer en el siglo XIX”. *Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, 2011, nº 1, p. 11-24.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris, Gallimard, 1999, (1ªed. 1949)
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MAYAYO, Patricia. “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”. *Investigaciones Feministas*, 2013, nº 25, 4, p. 25-37.
- SCOTT, Joan: «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *The American Historical Review*, 1986, nº 91, 5, p. 1053-1075.
- TOSHIHIKO, Ouchi. “Note biografiche su Ragusa Tama: la sua scoperta in Giappone e i premi italiani”. En: SPADARO, M. A. (com.). *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*. Palermo: Fondazione Sant'Elia, 2017, p. 95-103.

The Madonie and its artistic heritage between the 14th and 18th centuries

Salvatore Anselmo

Università degli Studi di Palermo (Italia)
salvatore.anselmo@unipa.it

Salvatore Anselmo, profesor de literatura a tiempo completo, tiene un doctorado en Historia del Arte Medieval, Moderno y Contemporáneo en Sicilia. Es profesor adjunto de Historia del Arte Moderno en la Universidad de Palermo y estudioso de la materia "Historia del Arte y Artes Decorativas en Sicilia y en el área mediterránea". Durante el año académico 2016-2017, fue titular de una beca postdoctoral para la investigación "Archivo de arte - catalogación de bienes artísticos de Palermo, Monreale y Cefalú" en la universidad de Palermo. Se ha dedicado principalmente a estudios e investigaciones de archivo sobre artes figurativas y decorativas de la época moderna en el sur de Italia, especialmente en Sicilia. Ha publicado monografías, artículos y ensayos en revistas especializadas, volúmenes colectivos y catálogos de exposiciones, y ha participado en congresos de estudio nacionales e internacionales.



Resumen

El artículo se centra en el patrimonio cultural de las Madonie, una región del interior de Sicilia que, perteneciendo a la provincia de Palermo, está bajo la jurisdicción eclesiástica de la Diócesis de Cefalù. Esta área insular, que ha permanecido intacta a lo largo de los siglos, se caracteriza también por sus impresionantes paisajes, especies endémicas y asentamientos rurales. Los pueblos que la componen, antaño feudos, exceptuando Polizzi Generosa de dominio público y Cefalù, sede episcopal, todavía conservan un patrimonio histórico-artístico de notable interés. Investigado desde la década de los ochenta del siglo pasado, gran parte de este patrimonio sigue siendo inaccesible. Solo una mínima parte de estas obras de arte es, de hecho, accesible en los museos de la región. El sistema vial desde las principales ciudades hasta las Madonie resulta escaso y limitante, al igual que los servicios de transporte público. Si se valora el patrimonio cultural de esta área geográfica específica en todas sus manifestaciones, podría ser un medio para revitalizar la economía del territorio, que además alberga un Parque Regional protegido.

Palabras clave

Arte; Madonie; Sicilia; pintura; escultura.

Abstract

This contribution delves into the cultural heritage of the Madonie, an inland region in Sicily situated within the province of Palermo and under the ecclesiastical jurisdiction of the Diocese of Cefalù. This secluded area, which has remained largely unaltered over the centuries, boasts breathtaking landscapes, endemic species, and rural settlements. The villages, predominantly feudal in nature, except for Polizzi Generosa and Cefalù—the episcopal seat—still retain a significant historical and artistic heritage. Although extensively investigated since the 1980s, much of this heritage remains inaccessible, with only a fraction of artworks available for public viewing in local museums. The region's limited road infrastructure and public transportation exacerbate this inaccessibility. Recognizing and promoting the cultural richness of this specific geographical area could serve as a catalyst for economic revitalization, especially given the presence of a protected Regional Park within the territory.

Keywords

Art; Madonie; Sicily; painting; sculpture.

In the Madonie, a mountain range bordering the Nebrodi and Peloritani to the west, forming the Sicilian Apennines, villages of ancient origins and more recently founded centers are found. The region, rich in history, offers a variety of breathtaking landscapes. It's an inland territory belonging to the province of Palermo, falling under the ecclesiastical jurisdiction of the Diocese of Cefalù. The urban centers are mostly feudal realities, with exception like the demesne territory of Polizzi Generosa and Cefalù, the episcopal seat. These small villages, some with medieval layouts, still preserve a historically and artistically significant heritage today¹, promoted with the support of the populace, by ecclesiastical patronage, sometimes even within a conventual or monastic context², or of nobility. The latter, more prevalent in public domain cities, experienced strong growth even in feudal centers where the absence of the lord favored the rise of the nobles, originally small patricians, established jurists, or bureaucrats³. Over the centuries, they enriched themselves and asserted their influence in urban centers, sometimes with their *domus magna* and the commissioning of altarpieces and sculptures, occasionally within chapels of *jus patronatus*, where their names are immortalized⁴. Indeed, it was the Jurors of Polizzi, along with the procurator of the chapel of the patron saint S. Gandolfo in the Mother Church, who commissioned, in 1482, from Domenico Gagani, the marble ark of the saint⁵. The sculptor, originally from Bissonne, on Lake Lugano, and trained in Florence under Brunelleschi⁶, moved to Palermo in 1463 where⁷, along with his family, he dominated the art market throughout the island. The same artist, confirming the city's propensity for the best artists, was commissioned, in 1471, the *Madonna* of the Notarbartolo Chapel in the Mother Church, still existing and dated 1473⁸. This

1. ANSELMO, Salvatore, 2021.

2. FIGLIA, Francesco, 1999.

3. ABBATE, Vincenzo, 2011, B, pp. 28-29.

4. ABBATE, Vincenzo, 2011, B, pp. 28-29.

5. ABBATE, Vincenzo, 1997, pp. 25-28; ABBATE, Vincenzo, 2014, pp. 26-35.

6. CAGLIOTI, Francesco, 1998, pp. 70-90.

7. KRUF, Hanno Walter, 1972; MIGLIORATO, Alessandra, 2015, pp. 491-521; MENDOLA, Giovanni, 2021, pp. 7-37.

8. ABBATE, Vincenzo, 2014, pp. 26-27.

workshop was such a success in the hinterland, that the same workshop was entrusted, among others, by the patrons of the *Madonna of Help* of the church of S. Maria de' Franchis in San Mauro Castelverde in 1480 (fig. 1) or by Canon Giovanni Passafiume for the *Annunciation* of the Cathedral of Cefalù in 1472⁹. Instead, it was Marino Notarbartolo who commissioned the marble triptych with the *Madonna between Saints Anthony of Padua and Francis of Assisi* for the convent church of S. Francesco in Polizzi, now placed, along with the sculpted arch, in the Mother Church, completed in 1524 by Bartolomeo Berrettaro and Francesco del Mastro, the latter sculptor being credited with the three large figures¹⁰. In Pollina, Benedetto and Eleonora Minneci commissioned Antonello Gagini, son of Domenico, in 1515, for the bas-relief of the *Madonna of Grace* in the Mother Church, a church building where the *Nativity* is located, attributed to the same sculptor, requested in 1526 by Margherita Minneci, another member of the family¹¹. In Isnello, the execution of the *Annunciation* of the eponymous church between 1474 and 1506, attributed to Arnaldo Santacolomba Ventimiglia, who took over the village during that period¹², has recently been attributed to the renowned workshop of Domenico Gagini¹³. The lords of Isnello, presumably Simone Santacolomba and his wife Eleonora Agnello, also wanted the grand and dazzling panel with the *Madonna of the Rosary* for the eponymous church of the village, unanimously attributed to Simon de Wobreck, a native painter of Harlem¹⁴, dated between 1572 and 1583-85¹⁵.

Significant and predominant, however, is the commission of the Ventimiglia, a family of Ligurian origin that dominated the Madonie for centuries¹⁶. They attracted artists from all over Europe, particularly to Castelbuono, Geraci Siculo, and San Mauro. In the late 1460s and the early

9. KRUFFT, Hanno Walter, 1972, p. 269 e MENDOLA, Giovanni, 2020, pp. 8-12.

10. ABBATE, Vincenzo, 1997, pp. 43-49; MIGLIORATO, Alessandra, 2010, pp. 122-123.

11. KRUFFT, Hanno Walter, 1980, pp. 411-412; ANSELMO, Salvatore, 2021, pp. 218-221.

12. SAN MARTINO DE SPUCCHES, Francesco, 1926, p. 254.

13. ANSELMO, Salvatore, 2021, p. 151.

14. VISCUSO, Teresa, 1974, pp. 105-107.

15. PUGLIATTI, Teresa, 2011, pp. 50-53.

16. CANCELILA, Orazio, 2010; CANCELILA, Orazio, 2016; CANCELILA, Orazio, 2020; ANTISTA, Giuseppe (coord), 2011.

region. For example, in the Civic Museum of Castelbuono, located within the Ventimiglia manor, paintings, sculptures, and liturgical furnishings are displayed²⁴. An integral part of the museum route is the chapel of S. Anna, the patron saint of the town, entirely stuccoed by Giuseppe Serpotta with the collaboration of his brother Giacomo between 1684 and 1687, at the behest of Francesco IV Rodrigo Ventimiglia²⁵. Here is kept the *reliquary bust of the Virgin Mother* commissioned in 1520 by Isabella Moncada, wife of Simone I Ventimiglia, and attributed to Pietro Torrigiani and his workshop, while the base, commissioned by Giovanni IV Ventimiglia, is by Palermo silversmiths from 1669-70²⁶. The Treasure of Geraci Siculo, the county of the Ventimiglia, is remarkable, set up in 1995 in the crypt of the Mother Church, where liturgical furnishings, sacred hangings, and votive offerings from the 14th to the 19th centuries, from all the churches of the village, are collected²⁷. In Cefalù, the Mandralisca Museum is accessible, the home of Baron Enrico Piraino di Mandralisca, a collector from the first half of the 19th century who wanted to donate his substantial heritage to the city, resulting in the establishment of a foundation, with a museum and library, and a gymnasium²⁸. The Museum consists of several sections, housing, among others, the portrait of an unknown man, depicted in three-quarters and unanimously attributed to Antonello da Messina (fig. 3)²⁹. The mysterious man, previously identified as an anonymous sailor due to his origin from the island of Lipari, has recently been identified as Bishop Francesco Vitale of Cefalù³⁰. The portrayed man, with his sharp and ironic gaze, assimilates Flemish painting experiences that emerge thanks to the contrasts of whites and blacks in the garments and background. In the same room is the effeminate *St. John the Baptist* attributed to Giovan Antonio Sogliani³¹. In other rooms, works produced by artists active in Sicily are

24. DI NATALE, Maria Concetta, VADALA, Rita, 2010.

25. MAGNANO DI SAN LIO, Eugenio, 1996, pp. 221-239 e RIZZO Giovanni, 2009, pp. 236-239.

26. DI NATALE, Maria Concetta, 2010, pp. 29-34 e LANUZZA, Stefania, 2017, pp. 45-80.

27. DI NATALE, Maria Concetta, 1995.

28. CONSOLO, Vincenzo, *et al.*, 1991

29. LUCCO, Mauro, pp. 162-163, DE LUCA Maddalena, 2017, pp. 22-27.

30. VARZI, Salvatore, VARZI, Sandro, DELL'AIRA, Alessandro, 2017.

31. ABBATE, Vincenzo, (coord), 2009.

displayed, such as those by the valenzano Joannes de Matta, also active in other centers from 1519 to 1541³², or native artists like the Mannerist Pietro D'Asaro (known as the Monocolo of Racalmuto), to whom the *Conversion of Saul* is attributed³³. In the same Norman town, the Treasure of the Cathedral is now accessible, set up in the rooms adjacent to the church building, where liturgical furnishings and sacred hangings, commissioned by bishops and rulers between the 12th and 19th centuries, are displayed. The itineraries, which also include the canonical cloister, the Osterio Magno, and the towers of the Cathedral, allow you to admire the painted mosaics of the presbytery and the vault of the Cathedral, consisting of individual figures, placed, except for the Pantocrator and those on the sails of the crossing, in almost serial systems³⁴. They provide the backdrop to the painted cross attributed to Guglielmo da Pesaro and dated around 1460-65³⁵. Other parish museums located in the centers of the diocese belong to the same *Itinerarium Pulchritudinis*. Near Cefalù, in Gibilmanna, there is the Capuchin Sanctuary dedicated to the Madonna, with the attached "Fra' Gianmaria da Tusa" Museum³⁶. This museum exhibits works from convents and churches of the Valdemone, such as wooden and marble sculptures, sacred hangings, liturgical furnishings, and paintings executed by friar artists, such as Fra Umile da Messina, who signs and dates the *Sacred Visitation*, or Fra Felice da Sambuca di Sicilia³⁷.

Therefore, it is a geographical area where remarkable works of art from the 14th and 15th centuries are preserved, a period that constitutes "the golden century" of art in the Madonie region³⁸. However, only a few fragments of some artifacts have come down to us, such as the late Gothic frescoes from the second half of the 15th century³⁹, or the panels with the

32. ABBATE, Vincenzo, 1997, pp. 54-65.

33. ABBATE, Vincenzo, 2013, pp. 62-65.

34. ANDALORO, Maria, 1982, pp. 96-101; ANDALORO, Maria, 2013, pp. 21-23.

35. DI NATALE Maria Concetta, 1992, pp. 135-136.

36. *L'arte*, 1999.

37. PORTERA Domenico, 1999, pp. 24-33.

38. ABBATE, Vincenzo 2021, p. 15.

39. MUSOLINO, Grazia, 1993, pp. 19-42; TRAVAGLIATO, Giovanni, 2008, pp. 77-93; TRAVAGLIATO, Giovanni, 2023, pp. 73-94, CAMPAGNA CICALA Francesca, 2021, pp. 326,

Madonna and Saints from the first half of the 15th century in the church of S. Maria in San Mauro. In the latter, connections have been identified with artistic events in central Italy mixed with a more international culture⁴⁰. On the other hand, intact is the triptych, of unknown commission, of the *Mater Sapientiae with the Child between Saints Catherine and Barbara* of the Mother Church of Polizzi (fig. 4), a superb work by a Flemish painter active around the last quarter of the 15th century, identified as the *Maître des feuillages brodés*, and recent studies place him in the workshop of this latter painter, while others lean towards Rogier Van der Weyden⁴¹. In the corpus of Renaissance artifacts, the painted crosses and the two triptychs with the *Madonna and Saints* on a gold background from the second half of the 15th century, with elaborate frames, fit well, found in the New Mother Church of Castelbuono and the Mother Church of Petralia Sottana, both with controversial attributions⁴².

Artistic production did not cease even during the Mannerist period, in the midst of the Counter-Reformation, thanks also to imported works such as the *Madonna of the Angel and Saints* from the Capuchin church of Petralia Sottana, signed in 1609 by the Flemish artist Ettore Cruzet, active between Sicily and Naples⁴³; the *Holy Family* from 1598 in the church of S. Francesco in Cefalù by Antonio Catalano l'Antico, a Messina painter documented in Rome who painted the *Madonna of the Angel* in 1601 for the Capuchin church of Castelbuono⁴⁴, and the *Saints Catherine* from the Basilica of Collesano signed in 1596 by Giuseppe Alvino (il Sozzo)⁴⁵. Two painters native to Gangi, Gaspare Bazzano and Giuseppe Salerno, interpreted Mannerist production, playing a primary role between the 16th and 17th centuries. While the former moved to Palermo, producing few works in the Madonie like the

328-331, 334-336; 340-341,

40. VISCUSO Teresa, 1984, pp. 24-28.

41. ABBATE, Vincenzo, 1997, pp. 31-37; SCHIMMENTI Luciano, VALENZIANO Crispino, 2001 e GOBERT Florence, MERTENS Didier (coor), 2005, pp. 28-37.

42. DI NATALE, Maria Concetta, 1992, pp. 128, 143-144, 147, 150-152; PUGLIATTI Teresa, 1998, pp. 45-47, 21, 80-82; ANSELMO Salvatore, 2021, pp. 43, 176.

43. ABBATE, Vincenzo, 2000, p. 272, CLEOPAZZO, Nicola, 2021, pp. 219-253

44. CAMPAGNA CICALA Francesca, 1980, pp. 101-104; CAMPAGNA CICALA Francesca, 2002, pp. 16, 18, 19, 23

45. TERMOTTO Rosario, 2010, A, pp. 67-68, PUGLIATTI, Teresa, 2011, pp. 106-108.

frescoes from 1624 in the chapel of the Mother Church of Collesano⁴⁶, the latter remained in his native city where, except for some brief stops in other nearby centers, he responded to commissions from the villages of the Madonie and even the Nebrodi, addressing iconographic and programmatic themes requested by a clientele consisting of lay congregations, clergy, monastic orders, and the nobility⁴⁷. This is evidenced, among various paintings, by the large canvas of the *Universal Judgment* in the Mother Church of Gangi from 1624, whose points of reference range from the Flemish mannerism spread between Naples and Sicily at the end of the 16th century, with references to works by Bril, Breguel, and Cobergher, to specifically Northern elements, such as the crude and brutal representation of Hell⁴⁸.

Despite the plague, famines, and other events that could have slowed down commissions between the 17th and 18th centuries, the artistic heritage of these centuries still consists of significant works, some of which were once again imported. These include the *Savior of the World* sculpture by Ercole Ferrata, located in the church of S. Maria in San Mauro. Created in Rome in 1674, it was donated by Vincenzo Greco to his hometown. Despite the influences of Bernini, strong Algardian influences are revealed⁴⁹. Another example is the *Immaculate Conception* painted by Donato Creti from Cremona between 1727-29 for the senatorial chapel of the Virgin in the church of S. Francesco d'Assisi in Palermo, later transferred to the church of S. Francesco in Polizzi⁵⁰. These artworks are complemented by paintings still located in their original settings, such as the *Madonna of the Angels and Saints*, likely from the fourth decade of the 18th century, signed by Luigi Borremans, son of Guglielmo, in the church of S. Maria di Gesù in Gratteri⁵¹. Additionally, there are large fresco cycles found in some churches of Gangi⁵², a village where the local nobility displayed their power with

46. TERMOTTO Rosario, 2010, A, pp. 25-36

47. Vulgo 1997, ABBATE, Vincenzo, 1997, pp. 101-117; PUGLIATTI, Teresa, 2011, pp. 327-415; MENDOLA Giovanni, 2010, pp. 289-322; TERMOTTO, Rosario, 2010, b, pp. 323-343.

48. DE CASTRO Evelina, 1997, pp. 240-242; PUGLIATTI, Teresa, 2011, pp. 409-410.

49. GIACOMETTI, Cristiano, 2017, pp. 159-170.

50. ABBATE, Vincenzo, 1997, pp. 129-134.

51. ANSELMO, Salvatore, 2021, pp. 136-137.

52. FARINELLA, Salvatore, 2018.

noble palaces, such as the Bongiorno Palace, now the town hall, frescoed in 1757-58 by the Roman painter Gaspare Fumagalli, in collaboration with Pietro Martorana (fig.5)⁵³. Gangi also gave birth to the architect Gandolfo Felice Bongiorno, who designed buildings and coordinated decorative enterprises⁵⁴.

The cultural heritage of this specific geographical area, if valued in all its manifestations, could serve as a means to invigorate the local economy, which suffers from deficiencies in both the road system and public transportation. Therefore, only a political will that recognizes the potential of the territory and leverages it with a rational and efficient infrastructure network can provide these places with vital energy. This mission, if conducted with good practices, could certainly prove effective not only in enhancing the artistic heritage but also in the entire economic sector, promoting employment and work opportunities, especially for the younger generations.

* The photographs are by Vincenzo Anselmo. We thanks the Diocese of Ceflù for the kind concession.

53. FARINELLA, Salvatore, 2018, p. 48.

54. FARINELLA, Salvatore, 2017.

THE MADONIE AND ITS ARTISTIC HERITAGE
BETWEEN THE 14TH AND 18TH CENTURIES



Figura 1.



Figura 2.

THE MADONIE AND ITS ARTISTIC HERITAGE
BETWEEN THE 14TH AND 18TH CENTURIES



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.

Bibliography

- ABBATE, Vincenzo. *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*. Caltanissetta: Associazione Culturale Naftolia 1997.
- “Ettore (o Ettore) Cruzer (o Crucer)”. En ABBATE V. (coor). *1570-1670- Porto di mare. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero* (Roma, Palermo, 1999-2000). Napoli: Electa Napoli 2000, p. 272
- (coor). *Giovan Antonio Sogliani (1492-1544). Il capolavoro nascosto di Mandralisca* (Cefalù, Museo Mandralisca, 2009). Cinisello Balsamo (Mi): Silvana Editoriale 2009.
- “Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo”. En ANTISTA Giuseppe (coor). *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica* (Geraci Siculo, 2009). Bagheria: Edizioni Arianna 2011 A, pp. 141-149.
- “Contesti e fortuna della ‘Bottega’ gaginiana nelle Madonie”. En *Itinerario gaginiano*. Bagheria: Comune di Gangi 2011 B, pp. 24-39.
- “Cefalù: un'aggiunta al Monocolo di Racalmuto”. En D'AMICO Elvira (coor). *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*. Palermo: Edizioni Kalós 2013
- La Venerabile Cappella di San Gandolfo nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa*, con un contributo di R. Termotto. Bagheria: Plumelia 2014.
- “Introduzione”. En ANSELMO Salvatore, *Le Madonie. L'arte e la storia*, fotografie di Vincenzo Anselmo, Palermo: Edizioni Kalós 2021, pp. 13-15.
- ANDALORO Maria. “La decorazione del presbiterio prima del Seicento. I mosaici”. En *Documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù* (Cefalù, 1982), Palermo: 1982. Palermo: 1982, pp. 96-101. 7
- “I mosaici dipinti di Cefalù”. En D'AMICO Elvira (coor). *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*. Palermo: Edizioni Kalós 2013, pp. 21-23
- ANSELMO Salvatore. “La scultura marmorea”. En ROMANA Luigi (coor.). *Caltavuturo. Atlante dei beni culturali*. Roccapalumba: Caltavuturo 2009, pp. 199-215.
- “I Ventimiglia: committenti di sculture marmoree dal XV al XVIII secolo”. En ANTISTA Giuseppe (coor). *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e*

- committenza artistica*. (Geraci Siculo, 2009). Bagheria (Pa): Edizioni Arianna 2011 A, pp.151-161.
- Le Madonie. L'arte e la storia*. Caltanissetta: Edizioni Kalós 2021.
- ANTISTA Giuseppe (coor). *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*. (Geraci Siculo, 2009). Bagheria: Edizioni Arianna 2011.
- BOTTA Pinuccia. “Una committenza ventimigliana del Quattrocento a Castelbuono: la cappella sub vocabulo sancti Antonii nella chiesa di San Francesco”. En ANTISTA Giuseppe (coor). *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*. (Geraci Siculo, 2009). Bagheria (Pa): Edizioni Arianna 2011, pp. 123-129.
- CAMPAGNA CICALA Francesca “16. Antonio Catalano l'Antico. Sacra Famiglia. 1598”. En *XI catalogo di opere d'arte restaurate*. Palermo: 1980, pp. 101-104
- “Itinerario di Antonio Catalano l'Antico”. En CAMPAGNA CICALA Francesca; BARBERA Gioacchino (coor). *Omaggio ad Antonio Catalano l'Antico* (Messina 2002). Messina: La Grafica Editoriale Poloartigianale Lardereria 2002. pp. 9-28
- Pittura medievale in Sicilia*. Messina: Magika 2021.
- CANCILA Orazio. *Castelbuono medievale e i Ventimiglia*. Palermo: Mediterranea 2010.
- I Ventimiglia di Geraci (1258-1619)*. Palermo: Mediterranea 2016
- Pulcherrima civitas Castriboni: Castelbuono 700 anni*. Soveria Mannelli: Rubbettino 2020
- CAGLIOTI Francesco. “Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini”. *Prospettiva*. 91-92, vol. 1, 1998, pp. 70-80.
- CONSOLO Vincenzo, *et al.* *Cefalù. Museo Mandralisca*, Palermo: Novecento 1991
- CLEOPAZZO Nicola, “Giovanni Previtali e l'importanza delle fonti documentarie per la ricerca storico-artistica. Hector Cruer, pittore fiammingo (Aversa?1559/60 ca-Napoli post 1620)”. *L'officina di Efesto. Rivista di storia dell'arte. Organo del Centro Studi Giovanni Previtali*, 2019, pp. 219-253
- DE CASTRO Evelina “Giuseppe Salerno. Giudizio Universale. 1624”. En *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*. (Gangi, 1997). Palermo: Gangi 1997, pp. 240-242
- DE LUCA Maddalena. “Antonello da Messina. Il ritratto d'ignoto”. EN DE LUCA Maddalena (coor) *Capolavori di Antonello da Messina in Sicilia*.

- (Cefalù, 2017). Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana 2017, pp. 22-27.
- DI NATALE Maria Concetta. *Le croci dipinte in Sicilia*. Palermo: Flaccovio 1992.
- I Tesori nella contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore 1995
- “Tesoro di Sant’Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono”. En DI NATALE Maria Concetta, VADALA’ Rita. *Il tesoro di Sant’Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*. Palermo: Flaccovio Editore 2010.
- DI NATALE Maria Concetta, VADALA’ Rita. *Il tesoro di Sant’Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*. Palermo: Flaccovio Editore 2010.
- FARINELLA Salvatore. *Gandolfo Felice Bongiorno. Architetto nelle Madonie del secondo Settecento fra rococò e avvio del nuovo classicismo 1751-1794*, Nepi 2017
- Gangi. *La guida*. Nepi: 2018
- FAZIO Giuseppe, “Uno scultore carrarese sulle Madonie. L’attività siciliana di Francesco del Mastro (1510-1535)”. En *Ta archàia: esperienze di divulgazione culturale*. Cefalù: Marsala 2021, pp. 140-169.
- “Habet haec ecclesia imagines bene sculptas ex marmore. La cona della Presentazione al Tempio, il portale e le altre sculture marmoree”. En ANTISTA Giuseppe (coor). *La chiesa di santa Maria la Porta a Geraci Siculo, scrigno d’arte rinascimentale*. Geraci Siculo: Edizioni Arianna 2023, pp. 35-61.
- FIGLIA Francesco. *Presenze religiose nelle Madonie (sec. 14-19)*. Palermo: Grifo 1999.
- GIACOMETTI Cristiano. “«La qual figura mando in Sicilia». Il Cristo benedicente di Ercole Ferrata a San Mauro Castelverde”. *Storia dell’Arte*, 2016, ns. 43-45, nn. 143-145, pp. 159-170.
- GOBERT Florence. “Un réseau de collaborations d’artistes”. En GOBERT Florence, MERTENS Didier (coor). *Le maître au feuillage brodé: primitifs flamands, secrets d’ateliers*. (Lille, 2005). Paris: Réunion des musées nationaux 2005, pp. 29-38

- KRUFTHanno Walter. *Domenico Gagini und seine Werkstatt*. Munchen: Bruckmann 1972.
- KRUFTHanno Walter. *Antonello Gagini und seine Söhne*. Munchen: Bruckmann 1980.
- L'arte dei poveri. Museo Fra Gianmaria da Tusa dei Frati Minori Cappuccini Santuario di Gibilmanna-Cefalù*. Palermo 1999
- LANUZZA Stefania. “Il busto argenteo di Sant’Anna a Castelbuono. Un caso di studio ancora aperto”. En MARTINO Federico; LANUZZA Stefania. *Il reliquiario di Sant’Anna a Castelbuono. Dibattito teologico e testimonianze artistiche tra Europa e Sicilia*. Messina: De Nicolo 2017, pp. 45-80.
- LUCCO Mauro, “Antonello da Messina. Ritratto d’uomo”. En LUCCO Mauro (coor). *Antonello da Messina l’opera completa* (Roma, Scuderie del Quirinale, 2006). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2006
- MAGNANO DI SAN LIO, Eugenio. *Castelbuono. Capitale dei Ventimiglia*. Catania: Giuseppe Maimone 1996.
- MENDOLA Giovanni. “Aggiunte allo Zoppo di Gangi”. En MARCHESE Antonio Giuseppe (coor). *Manierismo siciliano. Antonino Ferrara da Giuliana e l’età di Filippo II di Spagna*. Palermo: Ila palma 2010, I, pp. 289-322
- “Domenico Gagini a Palermo”. *Studi di scultura. Età moderna e contemporanea*. A. III, vol. 3, 2020, pp. 7-37.
- MIGLIORATO Alessandra. *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*. Messina: Magika 2010
- “Domenico Gagini e l’origine del Rinascimento nella scultura siciliana”. En GULISANO Maria Grazia (coor), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*. (Taormina, 2016). Soveria Mannelli: Rubbettino 2015, pp. 491-521.
- MUSOLINO Grazia. “Esempi di pittura siculo catalana tra i Nebrodi e le Madonie: il Maestro di Migaido”. *Archivio Storico Messinese* 1993, 64, pp. 19-42.
- PATERA Benedetto. *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*. Palermo: Kalós 2008.
- PÉRIER-DIETEREN Catheline. “Le Maître au Feuillage brodé et les pratiques d’atelier. Du panneau de La Vierge à l’Enfant de Philadelphie au Retable de la Vierge à l’Enfant de Polizzi Generosa”. En GOMBERT Florence, MARTENS Dieder (coor). *Le Maître au Feuillage brodé et les*

- pratiques d'atelier. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV siècle.* (Lille, 2005). Lille: Braire des Musées 2007, pp. 121-134.
- PORTERA Domenico. "Un'originale campionatura di pittura sacra". En *L'arte dei poveri. Museo Fra Gianmaria da Tusa dei Frati Moniri Cappuccini Santuario di Gibilmanna-Cefalù*. Palermo 1999, pp. 24-33
- PUGLIATTI Teresa. *Pittura del Cinquecento in Sicilia occidentale 1484-1557*. Salerno: Electa Napoli 1998
- Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*. Palermo: Kalós 2011.
- SAN MARTINO DE SPUCCHES Francesco, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari in Sicilia*, XII, Palermo: Scuola del Boccone del Povero, IV 1926.
- TERMOTTO Rosario. *Collesano. Guida alla chiesa Madre Basilica di San Pietro*. Palermo: Notiziario Parrocchiale Insieme 2010 A.
- "Nuovi documenti su Giuseppe Salerno e altri pittori attivi nelle Madonie tra '500 e '600". En MARCHESE Antonio Giuseppe (coor). *Manierismo siciliano. Antonino Ferrara da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*. Palermo: Il palma 2010, I, B, pp. 323-343.
- TRAVAGLIATO Giovanni. "Affreschi gotici nella Sicilia Occidentali". En VITELLA Maurizio (coor). *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*. (Erice). Alcamo: Meeting Point 2008, pp. 77-94.
- "L'affresco con la Virgo lactans in "maestà" e la Trinità tricefala: un'opera castigliana?". En ANTISTA Giuseppe (coor). *La chiesa di santa Maria la Porta a Geraci Siculo, scrigno d'arte rinascimentale*. Geraci Siculo: Edizioni Arianna 2023, pp. 73-94.
- SCHIMMENTI Luciano, VALENZIANO Crispino. *La gran Signora del trittico fiammingo di Polizzi Generosa*. Roma: Palombi 2001.
- VARZI Salvatore; VARZI Sandro; DELL'AIRA Alessandro. *Sfidando l'ignoto. Antonello e l'enigma di Cefalù*. Palermo: Torre del Vento 2017
- VISCUSO, Teresa. "30. Simone de Wobreck. Madonna del Rosario con i misteri". En *IX mostra di opere d'arte restaurate*. Palermo: 1974, pp. 105-107.
- "5. Ignoto. Madonna con il Bambino". En XII catalogo di opere d'arte restaurate, Palermo: 1984, pp. 25-28.
- "La pinacoteca". En CONSOLO Vincenzo, et al. *Cefalù. Museo Mandralisca*, Palermo: Novecento 1991, pp. 14-59.
- Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*. (Gangi, 1997). Palermo: Gangi 1997

Las bibliotecas comunitarias: asociacionismo, práctica social y territorial. El caso de la Biblioteca comunitaria de Camp de Túria

Emilio José Silvestre Talaverano

Técnico en Información y Documentación

Emilio.Silvestre@ext.uv.es

Graduado en Información y documentación, su ámbito de interés se centra en el estudio de las bibliotecas comunitarias, no sólo desde el ámbito teórico sino, especialmente, desde la práctica cultural comprometida y activista. Desde el 2019 su actividad se centra en el ámbito de la práctica cultural local y sostenible en el seno de una pequeña asociación cultural junto a la que ha desarrollado el proyecto de una biblioteca comunitaria.



Resumen

Esta investigación se centra en el análisis de las bibliotecas comunitarias como un modelo que ha comenzado a expandirse dentro del giro social de las bibliotecas. Se trata de un modelo que conecta la biblioteca como unidad de información con sus comunidades y se erigen en centro neurálgico de las actividades culturales, de acceso a la información y al conocimiento.

Palabras clave

Asociación; Bibliotecas comunitarias; Cultura; Práctica social; Tejido local.

Abstract

This research focuses on the analysis of community libraries as a model that has begun to expand within the social twist of libraries. It treats of a model that connects the library as an information unit with its communities and establishes itself as the nerve centre of cultural activities, access to information and knowledge.

Keywords

Association; Community libraries; Culture; Social practice; Local fabric.

1. La biblioteca comunitaria: un camino hacia su definición y sus modelos hacia la transformación social

Desde el siglo XX se han ido consolidando varios modelos de bibliotecas comunitarias, desde los bunko japoneses a las bibliotecas populares de América latina. No obstante, con la apertura actual en el siglo XXI de las bibliotecas públicas a su función social se ha incrementado el debate de la misión fundamental de las bibliotecas como “tercer lugar” o espacios en los que se garantiza el acceso democrático a la cultura, al conocimiento y a la información. Las bibliotecas han dejado de ser lugares de silencio, recogimiento y de custodia y/o almacenamiento de libros y otros materiales publicados para convertirse en espacios de convivencia, en lugares en los que la cultura se vive, se participa y se cocrea de manera accesible e inclusiva, haciendo posible una verdadera “revolución del acceso democrático al conocimiento” y, así, garantizar el derecho fundamental de las personas a participar en la vida cultural de las sociedades. No obstante, las bibliotecas comunitarias, públicas, privadas o particulares, se caracterizan esencialmente por ser proyectos comunitarios, es decir, por nacer desde la base con el objetivo de dar respuesta a los problemas detectados por las propias comunidades y por estrechar lazos firmes con el tejido local. Por ello, este estudio plantea dos objetivos fundamentales: conceptualizar las bibliotecas comunitarias y analizar el caso de la Biblioteca comunitaria de una pequeña asociación vinculada a la comunidad de vecinos en Camp de Túria (La Pobla de Vallbona, Valencia), que vio la luz en 2019.

2. La biblioteca en la Asociación de Vecinos Camp de Túria

La Biblioteca comunitaria de la Asociación de Vecinos Camp de Túria surge como un proyecto colectivo asociativo vecinal. Se inauguró en 2019 con el objetivo de ser un espacio de información, servicio bibliográfico, así como un espacio lúdico y de propuestas culturales. Además, la biblioteca nació claramente con el propósito de generar una herramienta para y por la



Figura 1. Imágenes de actividades realizadas en la Biblioteca AVCT.

comunidad, un lugar de encuentro y diálogo desde el que impulsar y desarrollar sus proyectos culturales y sociales.

La necesidad puntual de tener una biblioteca desde la que acceder al préstamo de libros, desarrollar un lugar con acceso a internet para los trabajos escolares, o desde el que fomentar la ayuda mutua en la comunidad para el estudio y aprendizaje respondía a la necesidad concreta de la comunidad involucrada. Así, siguiendo a Civallero (2006), se puede afirmar que la misión fundamental de la biblioteca comunitaria es también un centro educativo y cultural de la comunidad, que “proporciona materiales y servicios relacionados con el conocimiento más valioso y necesario para los integrantes del grupo destinatario (salud / trabajo / derechos / lengua / género / minorías / etc.) y con su difusión entre todos los integrantes de la comunidad”. Desde esta naturaleza, desde su creación la biblioteca ha ido definiendo sus funciones, y adaptando al desarrollo de proyectos de la comunidad, a necesidades y acciones: iniciación al aprendizaje para escolares, al fomentar en los niños el interés por la lecto-escritura y el aprendizaje; ofrecer materiales

-en diversos formatos- muy solicitados e interesantes para personas de todas las edades; apoyar en su aprendizaje a individuos de todas las edades (o de estratos etarios determinados) que cursen estudios de cualquier tipo (o de una categoría particular); constituirse como centro de información de la comunidad; ser centro para el desarrollo de actividades socio-culturales, y consolidarse como lugar de encuentro de la comunidad.

3. Conclusión

En definitiva, un enfoque participativo eficaz que sea mutuamente beneficioso para el bien cultural y para la sociedad dependerá de que se sepa quién participa en los procesos de adopción de decisiones, determinación, planificación, ejecución y evaluación, y cómo participa; quién aporta su experiencia, conocimientos y aptitudes, y cómo las aporta, y quién se beneficia desde el punto de vista económico, sociocultural y psicológico, y cómo se beneficia (UNESCO, 2011). Este punto de vista es el que Alfons Martinell recoge en su trabajo dedicado a la “mutación de las bibliotecas” en el que defiende que esta es la garante del derecho mínimo cultural: “La democratización de la cultura planteó la apertura de las bibliotecas a toda la población, la lectura pública (compartida) y la aparición de las bibliotecas populares en proximidad tan significativa en la historia de la cultura en nuestros países. [...] Pero lo más importante no son solo los contenidos sino una nueva visión del continente, la concepción de la biblioteca como una extensión del espacio público. Abierta a su entorno para el uso de la ciudadanía, con notables esfuerzos para facilitar la accesibilidad a diferentes grupos sociales, se convierte en lugar intergeneracional para compartir información cultural. [...] Las bibliotecas se convierten en un instrumento para garantizar el derecho fundamental de participar en la vida cultural de las personas, ofreciendo servicios culturales no mercantilizados sobre la base de su valor como interés general. De las bibliotecas del silencio, el recogimiento y el almacenamiento a espacios de acceso, convivencia y confort” (Martinell, 2022, p. 1).

Bibliografía:

- CAVALCANTE, Lidia Eugenia; FEITOSA, Luiz Tadeu. “Bibliotecas comunitárias: mediações, sociabilidades e cidadania | Community library: mediations, sociabilities and citizenship”. *Liinc Em Revista*, 2011, 7, 1. <https://doi.org/10.18617/liinc.v7i1.406>
- CHEUNWATTANA, Aree. “Bunko, the home and community library in Japan: A qualitative study”. *Information development*, 2008, 24, 1, p.17-23.
- CIVALLERO, Edgardo. Bibliotecas sin muros: el saber para todos. Herramientas prácticas para la construcción de estructuras comunitarias. I Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas de Chile. DIBAM y Centro Bibliotecario de Puente Alto (Celebrado en Santiago, Chile del 8 al 10 de noviembre de 2006). <https://n2t.net/ark:/13683/poWT/Xuv>
- GHISO, Alfredo. “Bibliotecas populares comunitarias (tránsitos y negociaciones socioculturales)” En: I Coloquio latinoamericano y del Caribe de servicios de información a la comunidad (Celebrado en Paraninfo Universidad de Antioquia, Medellín del 18 al 21 de septiembre de 2001).
- GOROSITO LÓPEZ, Antonio; SZAFRAN MAICHE, Paulina. “Gestión de recursos culturales en bibliotecas comunitarias: una propuesta de servicio”. *Serie Bibliotecología y Gestión de Información*, 2010, 55, p.1-37.
- MARTINELL SEMPERE, Alfons. “La mutación de las bibliotecas”. *El Cierro: revista mensual de pensamiento y cultura*, 2022, 792, 39.
- Naciones Unidas (25 de septiembre de 2015). Objetivos de Desarrollo Sostenible. En: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-desarrollo-sostenible/> (Fecha de consulta: 26-02-2023).
- UNESCO (2022). Manifiesto IFLA/UNESCO 2022 sobre las Bibliotecas Públicas de 18 de julio de 2022. En: <https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/2019/1/Manifiesto%20IFLA%20UNESCO%20sobre%20Bibliotecas%20P%C3%BAblicas%202022.pdf>. (Fecha consulta: 12-12-2022).

Nuevas tecnologías de imagen para la conservación sostenible del patrimonio del diseño

Álvaro Solbes García

Universitat de València
alvaro.solbes@uv.es

Licenciado en Historia del Arte (UV), Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UPV) y Doctorado en Ingeniería y Ciencia de Materiales (UASLP), actualmente es docente e investigador del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Colabora con el Arxiu Valencià del Disseny de la UV y en la optimización de un protocolo de análisis no-invasivo basado en técnicas de imagen y espectroscopías portátiles para el diagnóstico del patrimonio cultural.



Resumen

La espectroscopia por imagen no-invasiva tiene ya una larga historia como técnica de análisis para documentar y conservar el patrimonio. Esta técnica registra la reflectancia de los materiales en diferentes bandas del espectro electromagnético. Los datos pueden procesarse para obtener imágenes en bandas no visibles de una muestra, mapear zonas de interés y trazar espectros de reflectancia. Para este proyecto, acuarelas de la colección 'Hijos de Mariano García' (1930-1936) proporcionaron información valiosa para la documentación del *Arxiu Valencià del Disseny* (AVD). El análisis reveló que los acuarelistas utilizaron una paleta cromática del siglo XIX, contribuyendo con una conservación sostenible.

Palabras clave

Patrimonio del diseño; Conservación, sostenibilidad; Imagen multibanda; Espectroscopía por imagen.

Abstract

Nowadays, non-invasive imaging spectroscopy has a long history as an analytical technique for documenting and conserving cultural heritage. The technique records the reflectance of materials across different bands of the electromagnetic spectrum. This data can be processed to produce images of non-visible areas of a sample, map regions of interest, and plot a reflectance spectrum. For this project, several watercolours (1930-1936) from the 'Hijos de Mariano García' collection provided valuable information for the documentation of the *Arxiu Valencià del Disseny* (AVD). The analysis revealed that the aquarellists used a 19th century colour palette, supporting the sustainable conservation of these artefacts.

Keywords

Design heritage; Conservation; Sustainability; Multiband imaging; Imaging spectroscopy.

1. Digitalización y documentación del AVD

Los avances de la era digital no dejan de revolucionar la forma en la que como usuarios e investigadores nos acercamos al patrimonio cultural. En un momento incipiente del uso de las nuevas tecnologías basadas en inteligencia artificial (IA), hoy en día existe un gran número de herramientas digitales que nos permiten estudiar de manera eficiente y sostenible las tipologías de bienes culturales que conforman nuestro legado histórico-artístico.

La conservación del patrimonio cultural requiere de un estudio previo y una documentación basada en la interpretación de los datos obtenidos tanto del examen visual como científico. Esta tarea especializada requiere cierto grado de estandarización, sobre todo cuando las instituciones patrimoniales están realizando la transición hacia herramientas y plataformas digitales. Museos de todo el mundo están adoptando ambiciosos planes de digitalización, acceso abierto e interoperabilidad de datos en sus colecciones. Una parte esencial de los servicios de galerías, bibliotecas, archivos y museos (GLAM's), es su valor como centros de conocimiento y educación, por lo que la digitalización y el acceso a estas colecciones es un requisito fundamental para conseguirlo.

El *Arxiu Valencià del Disseny* (AVD) se creó en 2018 a partir de las donaciones de los diseñadores Vicente Martínez y Lola Castelló, junto con documentación de proyectos de destacadas empresas valencianas del mueble como *Punt Mobles*, *Curvadora Valenciana*, *Gasisa* o *la Mediterrània*. Con el paso de los años, a estos fondos se han ido sumando otros archivos personales de interioristas como Martínez Peris o diseñadores gráficos como Paco Bascuñán. En definitiva, el AVD tiene como objetivo recoger, catalogar y preservar todos los materiales relacionados con las áreas del diseño (gráfico, de moda, interiorismo, etc.) y crear herramientas digitales para una óptima visualización y difusión de sus fondos.

2. Técnicas de análisis por imagen:

La espectroscopía por imagen ha supuesto un gran avance en la documentación del patrimonio cultural¹, ya que gracias a su facilidad de uso y su ca-

1. JONES, C., DUFFY, C., GIBSON, A. y TERRAS, M. "Understanding multispectral imaging of cultural heritage: Determining best practice in MSI analysis of historical artefacts". *Journal of Cultural Heritage*, 2020, vol. 45, 339-350. DOI 10.1016/j.culher.2020.03.004.



Figura 1. La acuarela Número_132 (1930-36), es parte de una colección de láminas realizadas a mano, que conformaban un muestrario de diseño de interior utilizado para la venta de muebles.

rácter no invasivo ha propiciado que los bienes culturales puedan analizarse *in situ* y sin necesidad de toma de muestra. Para los profesionales del patrimonio y la conservación, es importante conocer los materiales que forman la obra de arte, entre los que se encuentran una gran variedad de pigmentos, aglutinantes o soportes. En este caso, y utilizando un equipo compacto y portátil de imagen hiperespectral (HSI) se pudo determinar la paleta cromática de varias acuarelas realizadas entre 1930 y 1936, de la colección ‘Hijos de Mariano García’ (Fig.1).

Para la clasificación de la paleta cromática de estas acuarelas se utilizó una cámara hiperespectral SpecimIQ (Specim® de Konica Minolta). Con este equipo se adquirieron hipercubos de datos en el espectro visible y cercano infrarrojo (VNIR, 400-1000 nm), 204 bandas con una resolución de 7 nm e imágenes de 512 x 512 píxeles. Para obtener un espectro de reflectancia de los materiales analizados, el equipo escala la intensidad de la luz reflejada sobre la cédula fotosensible (sensor Si-CMOS) para generar un cubo de datos², en el que los ejes (x, y) de la imagen bidimensional, se añade un

2. SOLBES-GARCÍA, Á., GAITÁN SALVATELLA, M., MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. y ALBA PAGÁN, E. “Comparative study of two multispectral imaging systems on the «Arxiu Valencià

NUEVAS TECNOLOGÍAS DE IMAGEN PARA LA CONSERVACIÓN SOSTENIBLE DEL PATRIMONIO DEL DISEÑO

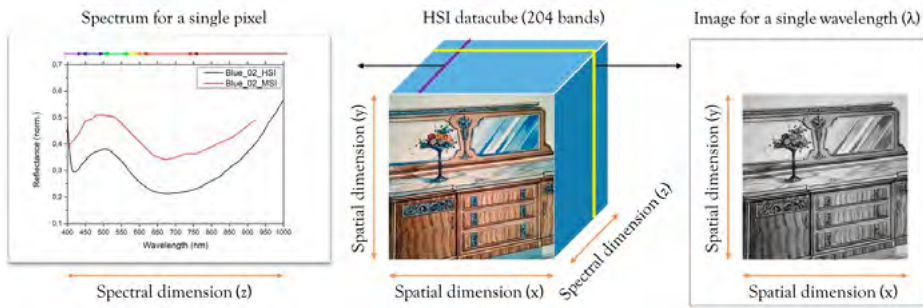


Figura 2. El cubo de datos se construye a partir de la adquisición de 204 imágenes en el espectro electromagnético, entre 400-1000 nm, en lo que se conoce como la región VNIR o Vis-NIR.

eje (z) correspondiente a las longitudes de onda contiguas (λ) donde se produce el registro.

En este sentido, una curva de reflectancia representa como el material analizado absorbe o refleja la luz incidente a lo largo del espectro electromagnético según su composición, pues estos fenómenos dependen de diferentes transiciones electrónicas que se producen en los enlaces moleculares. Además, la ventaja de usar la espectroscopía por imagen es que no solo podemos trabajar con la dimensión espectral de los materiales, pues también podemos utilizar y procesar las imágenes o la dimensión espacial de los datos (Fig.2).

Conclusiones

Tanto las curvas de reflectancia como el procesado de imágenes de infrarrojo de falso color (IRFC)³ nos permitió identificar de manera no-invasiva y sostenible una paleta cromática de pigmentos descubiertos o sintetizados durante el siglo XIX, como el rojo de alizarina, el azul ultramar sintético o

del Disseny» interior design samples”. *International Journal of Conservation Science*, vol. 14, 1173-1184. DOI 10.36868/IJCS.2023.03.26.

3. HAYEM-GHEZ, A., RAVAUD, E., BOUST, C., BASTIAN, G., MENU, M. y BRODIE-LINDER, N., 2015. “Characterizing pigments with hyperspectral imaging variable false-color composites”. *Applied Physics A: Materials Science and Processing*, vol. 121, no. 3, 939-947. DOI 10.1007/S00339-015-9458-8/FIGURES/15.

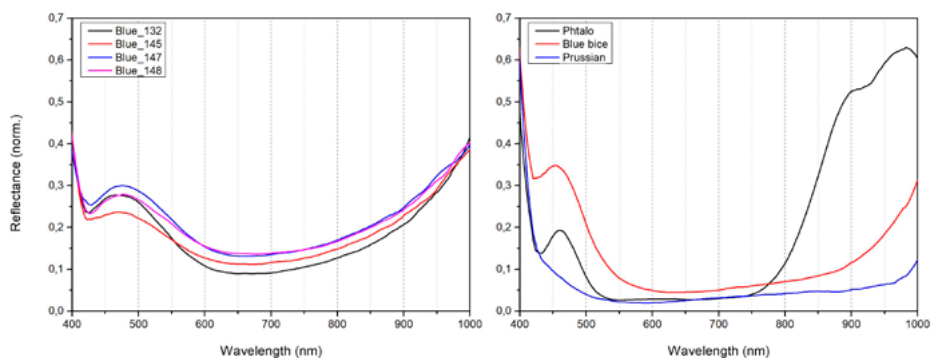


Figura 3. Las curvas de reflectancia obtenidas de cuatro acuarelas muestran el comportamiento del azul de Prusia, con una banda de reflectancia sobre ~480 nm y absorción en el resto del espectro.

el amarillo de cromo, que se usaron en combinación con otros más tradicionales como el azul de Prusia (Fig.3).

Referencias

- HAYEM-GHEZ, A., RAVAUD, E., BOUST, C., BASTIAN, G., MENU, M. y BRODIE-LINDER, N., 2015. Characterizing pigments with hyperspectral imaging variable false-color composites. *Applied Physics A: Materials Science and Processing* [en línea], vol. 121, no. 3, [consulta: 8 enero 2024]. ISSN 14320630. DOI 10.1007/S00339-015-9458-8/FIGURES/15. Disponible en: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00339-015-9458-8>.
- JONES, C., DUFFY, C., GIBSON, A. y TERRAS, M., 2020. Understanding multispectral imaging of cultural heritage: Determining best practice in MSI analysis of historical artefacts. *Journal of Cultural Heritage* [en línea], vol. 45, ISSN 12962074. DOI 10.1016/j.culher.2020.03.004. Disponible en: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1296207419308064>.
- SOLBES-GARCÍA, Á., GAITÁN SALVATELLA, M., MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. y ALBA PAGÁN, E., 2023. Comparative study of two multispectral imaging systems on the «Arxiu Valencià del Disseny» interior design samples. *International Journal of Conservation Science* [en línea], vol. 14, [consulta: 1 octubre 2023]. DOI 10.36868/IJCS.2023.03.26. Disponible en: www.ijcs.ro.

Responsabilidad-capacidad-respuesta. Experiencia docente para un planeta y un patrimonio en riesgo

Clara Solbes Borja¹

Universitat de València
clara.solbes@uv.es

Clara Solbes Borja es Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València, con sobresaliente Cum Laude y Mención Internacional gracias a una estancia en la New York University. En la actualidad es profesora Ayudante Doctora en la Universitat d'Alacant. Ha publicado numerosos artículos científicos y capítulos de libro, así como el libro monográfico *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista* (2023).

1. Este texto ha sido redactado gracias a un contrato posdoctoral Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores del Ministerio de Universidades, enmarcado en el instrumento Europeo de Recuperación (Next Generation EU) dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia: «Modernización y digitalización del sistema educativo», en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, con una estancia en la Universidad de Granada.



Resumen

Tanto Donna Haraway como Anna Tsing nos recuerdan que debemos aprender a vivir en un planeta herido, por lo que con este proyecto educativo se pretendía fomentar la sensibilidad ecológica entre el alumnado, o lo que es lo mismo, entre las futuras profesionales de la gestión y difusión patrimonial. Se pretendía llevar más allá la formulación de Haraway: no solo debemos aprender a vivir en un planeta herido, sino también a convivir con un patrimonio herido y aprovechar lo que dicho patrimonio nos puede enseñar sobre la Historia y sobre posibles nuevos futuros.

Palabras clave

Agenda 2030; Innovación educativa; patrimonio; Sostenibilidad; Historia del Arte.

Abstract

Both Donna Haraway and Anna Tsing remind us that we must learn to live on a wounded planet, so this educational project was intended to promote ecological sensitivity among students, or in other words, among future professionals in heritage management and dissemination. The aim was to take Haraway's formulation further: not only must we learn to live on a wounded planet, but also to live with a wounded heritage and to take advantage of what this heritage can teach us about history and about possible new futures.

Keywords

Agenda 2030; Educational innovation; Heritage; Sustainability; Art History.

1. Introducción

Tanto Donna Haraway como Anna Tsing nos recuerdan que debemos aprender a vivir en un planeta herido. En la última publicación de Haraway, *Seguir con el problema* (2019), ésta nos invita a alejarnos de soluciones absolutas para volvernos capaces de dar respuestas parciales y situadas a los desafíos y horrores del Antropoceno. En el proyecto que aquí se presenta, se ha tomado la palabra a Haraway para explorar respuestas concretas a algunos de esos desafíos y poner en práctica nuestra responsabilidad (lo que en inglés resulta un juego de palabras entre los conceptos de “respuesta”, “capacidad” y “responsabilidad”: *response-ability*).

2. El proyecto docente

En este contexto, se ha llevado a cabo un proyecto docente cuyo objetivo principal era el de difundir y fomentar la sensibilidad ecológica entre alumnado del Grado de Historia del Arte de la Universidad de Granada, es decir, entre las futuras profesionales de la gestión y difusión patrimonial. El punto de partida de la experiencia docente se basa en el proyecto "Patrimonio Herido", dirigido por Nuria Rodríguez Ortega de la Universidad de Málaga¹. El proyecto se propone, bajo la ética del cuidado, documentar y dar difusión pública a los resultados del abandono, la falta de cuidados y la ignorancia sobre el legado histórico, artístico y cultural. Para ello, los grupos de alumnado con los que se trabaja realizan un estudio de un bien patrimonial en situación de abandono o en peligro de desaparición, y realizan una ficha del mismo que posteriormente se sube a la página web del proyecto con fines de transferencia social. A esta voluntad de recuperación de Patrimonio Herido, se ha sumado en esta experiencia la voluntad de poner el foco no solo en el patrimonio urbano, sino también en el patrimonio rural, lo cual permite poner en valor y preservar comunidades locales rurales, así como descongestionar la ciudad de Granada, altamente asolada por problemas como la gentrificación², derivados de un Turismo Cultural masivo y descontrolado.

1. Véase su página web: <https://patrimonioherido.iarthislab.eu/proyecto/>

2. Según un estudio reciente, Granada es la tercera ciudad del Estado español en número de pisos turísticos en proporción a su población residente (1 alojamiento por cada 87 habitantes).

El proyecto se desarrolló en la asignatura de Introducción al Patrimonio Histórico y Bienes Culturales, de 2º curso del grado en Historia del Arte de la Universidad de Granada³. El estudiantado se organizó en grupos de tres o cuatro personas y cada grupo de estudiantes realizó un estudio de un bien patrimonial de la provincia de Granada. A partir de un proceso de investigación y de selección realizado conjuntamente entre profesorado y alumnado, y tras haber abordado en clase las problemáticas relativas a la Agenda 2030 en el marco del Turismo Cultural, se plantearon propuestas de intervención y de difusión de un Patrimonio Cultural en riesgo teniendo cuenta la necesaria sostenibilidad de los proyectos. En el póster que se presentó en el workshop que ha dado lugar a esta publicación, se hizo hincapié en los proyectos que abordaban bienes ubicados en entornos rurales o que nos permitían reflexionar sobre la necesidad de transformar nuestros modos de vida por unos más sostenibles. Así, de algún modo, llevamos más allá la formulación de Haraway: no solo debemos aprender a vivir en un planeta herido, sino también a convivir con un patrimonio herido y aprovechar lo que dicho patrimonio nos puede enseñar sobre la Historia y sobre posibles nuevos futuros. Estas reflexiones nos permitieron entender el patrimonio como un eje imprescindible de la estrategia de desarrollo sostenible que necesitamos.

3. Objetivos específicos del proyecto en el marco de la Agenda 2030

- Bajo la ética del cuidado, documentar y concienciar sobre los resultados del abandono, la falta de cuidados y la ignorancia sobre el legado histórico, artístico y cultural.
- Poner el foco en el Patrimonio rural, habitualmente menos atendido.

Véase SÁNCHEZ COTA, Ariana; SALGUERO MONTAÑO, Óscar; GARCÍA GARCÍA, Esther. “Gentrificación y turistificación en los barrios, ‘turismofobia’ en la tele y hegemonía de la marca Granada”. En: MILANO C. y MANSILLA, J.A. (coords.), *Ciudad de vacaciones: conflictos urbanos en espacios turísticos*. Sant Cugat del Vallès: Pol-len Edicions, 2018, pp. 327-361.

3. La profesora titular de la asignatura era, durante el curso 2022-2023, Julia García González, pero fue sustituida por el profesor José Ignacio Barrera Maturana y la autora de este texto. El proyecto, no obstante, se desarrolló con el apoyo continuo de la profesora titular y el trabajo cooperativo de los tres docentes.

- Poner en valor y preservar comunidades locales rurales.
- Concienciar sobre la necesidad de descongestionar la ciudad de Granada, altamente asolada por problemas como la gentrificación, derivados de un Turismo Cultural masivo y descontrolado.
- Reflexionar sobre la necesidad de transformar nuestros modos de vida por otros más sostenibles.

4. Metodología de trabajo

1. Organización de grupos (3/4 personas por grupo).
2. Selección de un bien patrimonial en riesgo de la provincia de Granada.
3. Explicación en el aula de aspectos teóricos vinculados a la conservación del patrimonio desde un punto de vista ecológico.
4. Estudio del bien seleccionado a partir de bibliografía especializada y trabajo de campo (visita, estudio y fotografías del bien *in situ* si es posible).
5. Realización de una ficha patrimonial en la que se analiza la situación del bien y su posible recuperación, intervención y difusión en un marco sostenible.



Figura 1. Casería de los Cipreses, 1929, Granada.



Figura 2. Pueblo de Tablate, siglos XVI-XX.



Figura 3. Fuente Santa de Loja, siglo XVI, Loja.



Figura 4. Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Expectación, 1762, Órgiva.



Figura 4. Sanatorio de La Alfaguara, 1920, Alfacar.

5. Aspectos a mejorar en un futuro

En general, los resultados del proyecto fueron enriquecedores para el alumnado, pero observamos algunos aspectos del proyecto que podríamos mejorar en futuras ocasiones. Por ejemplo, consideramos relevante que, más allá de la realización de las fichas de análisis y diagnóstico, habría sido enriquecedor fomentar la expresión oral y compartir experiencias entre el alumnado a partir de la exposición pública de los trabajos realizados. Una pequeña parte del alumnado tuvo la oportunidad de exponer sus trabajos en un encuentro interuniversitario que tuvo lugar en Antequera, el II Encuentro Interuniversitario de Estudiantes «Ética del cuidado y Patrimonio Cultural». Sería deseable, no obstante, que todo el alumnado tuviera la oportunidad de compartir con sus compañeras y compañeros sus trabajos.

Otro aspecto que, consideramos, podríamos incluir en un futuro para enriquecer la propuesta, sería la realización de una visita organizada por los distintos bienes de la provincia de Granada en la que cada grupo de estudiantes pueda explicar al resto el bien estudiado y su propuesta de recuperación. Por último, sería deseable realizar, al final del proceso, una encuesta que permita evaluar la eficacia de la actividad y al profesorado implicado.

6. Bibliografía

- SÁNCHEZ COTA, Ariana; SALGUERO MONTAÑO, Óscar; GARCÍA GARCÍA, Esther. “Gentrificación y turistificación en los barrios, ‘turismofobia’ en la tele y hegemonía de la marca Granada”. En: MILANO C. y MANSILLA, J.A. (coords.), *Ciudad de vacaciones: conflictos urbanos en espacios turísticos*. Sant Cugat del Vallès: Pol·len Edicions, 2018, pp. 327-361.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Vizcaya: Consonni, 2019.
- TSING, Anna. *La seta del fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitan Swing, 2021.

La vía ucraniana. Patrimonio, decolonización y resistencia cultural

Aneta Vasileva Ivanova

Universitat de València
aneta.vasileva@uv.es

Aneta Vasileva Ivanova es investigadora de la Universitat de València y doctora por la misma universidad. Ha formado parte de proyectos en torno al género, la diversidad cultural y el uso social del patrimonio. Ha publicado artículos, conferencias y monográficos dedicados a los citados ámbitos. También ha participado en el comisariado de varias exposiciones, como el ciclo “Arte de la Resistencia”, delicado al rescate del trabajo de artistas ucranianos durante el actual conflicto bélico.



Resumen

El 24.02.2022 la Federación Rusa inició la invasión, a gran escala, de Ucrania. Desde el principio, en este conflicto en Europa del Este se evidenció la repetición de pautas de colonialismo global, como la apropiación cultural, convertida en coartada para la agresión, o la destrucción deliberada de las señas de identidad. Hay una correspondencia dentro del estado agresor mediante el despliegue de potentes campañas de manipulación de la memoria, en las que el patrimonio saqueado, presentado como parte central de la grandeza artística rusa, es esgrimido como argumento principal contra la existencia de una cultura ucraniana propia.

Palabras clave

Memoria identitaria; Crímenes contra el patrimonio; Imperialismo cultural.

Abstract

On 24 February 2022, the Russian Federation launched a full-scale invasion of Ukraine. From the outset, this conflict in Eastern Europe has shown the repetition of patterns of global colonialism, such as cultural appropriation, which has become an alibi for aggression, and the deliberate destruction of signs of identity. There is a correspondence within the aggressor state through the use of powerful campaigns of memory manipulation, in which the looted heritage, presented as a central part of Russian artistic greatness, is used as the main argument against the very existence of Ukrainian culture.

Keywords

Identity memory; Crimes against heritage; Cultural imperialism.

1. Antecedentes de una memoria desgarrada

Podemos trazar la parábola del patrimonio histórico-artístico ucraniano como rehén en la actual guerra desatada por el régimen autoritario ruso. Sus antecedentes se remontan siglos atrás. La producción artística local fue destruida o estigmatizada desde la etapa premoderna de la historia de Ucrania dentro del Imperio ruso. Como respuesta surgieron periódicamente tendencias creativas que aunaban la extrema innovación con la defensa de una tradición amenazada. El más célebre de estos Renacimientos ejecutados fue la vanguardia de inicios del siglo XX. Aquellos representantes de la generación que sobrevivieron a las purgas estalinistas, fueron apropiados por la historiografía soviética y más tarde rusa. Hoy denunciamos la tradición que ha convertido en “vanguardistas rusos” a artistas de la talla de Kazimir Malévich, que siempre se autodeterminaron como ucranianos¹.

Se revelan como fundamentales el rol del patrimonio y su utilización en los años entre el fin de la Unión Soviética y el año 2022. En los países de Europa del Este, que antes de 1989 estuvieron en la órbita soviética, empezó una difícil relectura del pasado reciente y sus símbolos. Fue sintomática una intervención que ocurrió en la capital de Bulgaria con uno de los más megalómanos entre miles de monumentos del Ejército rojo. La creciente convicción de que se trataba de la efigie de un ejército ocupante no desembocó en un consenso sobre su desmontaje. El conflicto fue resuelto por los activistas sociales, que acostumbraron a acudir por la noche, para convertirlo en obras de un arte efímero y clandestino. Después de la agresión rusa en Crimea en 2014 (verdadero inicio de la actual guerra), la prensa internacional registró la resignificación que había adquirido el conjunto escultórico (fig.1). La imagen se convirtió en símbolo de una nueva vía de resignificar el patrimonio jugando y provocando. En la propia Ucrania, la resistencia como transgresión, duda y celebración fue la práctica cultural favorita desde el fin de la Unión Soviética. La resignificación participativa del patrimonio tuvo su papel en las grandes revoluciones pacíficas que jalonaron el

1. AKINSHA, Konstantin; DENYSOVA, Katia; KASHUBA-VOLVACH, Olena, 2022. BOSWELL, David; EVANS, 1999.



Figura 1. Portada con la relectura espontánea del monumento del Ejército Rojo en Sofía. *Le Monde*.



Figura 2. Una iglesia ortodoxa de la región de Zaporizhzhia, bombardeada en la noche de Pascua. Servicio de estado de emergencia de Ucrania.

desarrollo del país. Un cúmulo de ejemplos culminó en la conceptualización de esta cosmovisión de Europa del Este como la vía ucraniana².

Al contrario que sus antiguos satélites, la Federación Rusa optó por el revisionismo histórico poco después de su surgimiento. Sistemáticamente, V. Putin reconstruyó los pilares de su autocracia, como el culto al “heroísmo” militar. El mito de la II Guerra Mundial como una gesta soviética en solitario nutría las otras pseudohistorias: la superioridad de la cultura rusa,

2. KIOSSEV, Alexander, 1999, p. 114-117. DASKALOVA, Krassimira 2019, p. 130-142. ZYGAR, Mikhail, 2023.

y la ilegitimidad del resto de nacionalidades que habían formado primero el Imperio y luego la Unión Soviética. Así, la cultura fundía en uno el imperalismo de los zares y la mal olvidada ideología comunista³.

La investigación de los paradigmas memorísticos enfrentados en el ámbito de la Europa de Este es un reto emergente para un creciente número de especialistas, que sientan una nueva base conceptual de los estudios de la memoria. Pero en términos de interacción con el patrimonio, los nuevos paradigmas críticos trascienden la teoría, para enfrentarse a los múltiples agentes de un reconocible genocidio cultural⁴.

2. Ataques y resistencias

Tanto en la actual guerra generalizada como en sus fases anteriores, las víctimas preferidas de los ataques son ciudades, que encierran monumentos culturales que pueden desmentir la narrativa oficial del régimen de Putin. Durante el primer año de guerra unos cuarenta museos fueron saqueados; a menudo sus obras fueron inmediatamente incorporadas en el circuito estelar de la museografía rusa y celebradas como obras maestras del arte ruso. El destino del patrimonio arquitectónico y religioso fue incluso peor; los voluntarios siguen recopilando pruebas sobre la intención deliberada en la conversión de centenares de monumentos en objetivos militares⁵ (fig. 2).

En estas condiciones los proyectos de intervención artística en pos de resguardar y revitalizar los hitos de la memoria del pueblo han cobrado incluso mayor intensidad y originalidad. Así, los eventos creativos no cesaron ni siquiera en los refugios, a donde algunos museos trasladaron su actividad expositiva. Originales proyectos unen también a público y conservadores, para convertir la protección de la escultura urbana en acción comunitaria, de disfrute y compromiso. Cabe insistir en un ejemplo entre muchos, que une ambas tendencias. Se trata de la reivindicación actual de la figura del filósofo Skorovodá, un poeta y vagabundo que cautivó a Europa con su

3. DAVIES, Katie Marie, 2023. LEIGH, Allison. 2022. Małgorzata PAKIER; Joanna WAWRZYŃIAK, 2015.

4. ASSMANN, Aleida; SHORTT, Linda, 2011. JUDT, Tony, 2005. SNYDER, Timothy, 2011.

5. EDWARDS, Maxim. 2022. FARRELL, Francis, 2022. DAMAGED IN UA, 2023.



Figura 3. La escultura del filósofo Skorovodá, rescatada del bombardeo de su museo. REUTERS.

carisma. Su museo fue bombardeado como clara muestra de una operación de castigo: en los manuales rusos el original y sintético pensador local fue presentado como propiedad intelectual imperial (fig. 3). El rescate de su escultura, unido al aniversario del filósofo, dio lugar a originales actos festivos, literalmente bajo las bombas⁶.

Conclusiones

La historia del territorio sumido en el actual conflicto traza una dialéctica entre la prohibición de manifestar y celebrar la memoria y el surgir de estrategias de gran apertura y pluralidad, que la contrarrestan. Crece el número de las intervenciones participativas en defensa del patrimonio ucraniano, marcadas por un espíritu crítico y carnavalesco, recurso de emancipación de los rancios estereotipos imperiales. Nos ayudan a concluir que el destino

6. SUCHO, 2023. VASILEVA IVANOVA, Aneta; VILLAR TORRES, Alejandro, 2023, p. 129-155.

del patrimonio histórico y memorístico sigue influenciando el futuro de la zona del conflicto y que los procesos descritos responden a una dimensión posmoderna de la lucha por la descolonización.

Bibliografía

- AKINSHA, Konstantin; DENYSOVA, Katia; KASHUBA-VOLVACH, Olena. *In the Eve of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s*. London: Thames & Hudson, 2022.
- ASSMANN, Aleida; SHORTT, Linda (eds). *Memory and Political Change*. NY. Palgrave; 2011.
- BOSWELL, David; EVANS, Jessica, eds. *Representing the nation, a reader: histories, heritage and museums*. London: Routledge, 1999.
- EDWARDS, Maxim. “Clues to the Fate of Five Damaged Cultural Heritage Sites in Ukraine” (en línea). En: <<https://bit.ly/3Q4GvHh>> (Fecha de consulta: 21/08/2022).
- DAMAGED IN UA. “Damaged In Ua”, (en línea). En: <<https://damaged.in.ua/about>> (Fecha de consulta: 18-05-2023).
- DASKALOVA, Krassimira. “Bulgaria”. En Cajani, L. *et al.* (eds.). *The Palgrave Handbook of Conflict and History Education in the Post-Cold War Era*. Londres: Palgrave Macmillan 2019, p. 130-142.
- DAVIES, Katie Marie. “The art of decolonization. How Eastern European art became the latest battlefront in countering”. *The Beet*, 27-04.2023.
- FARRELL, Francis. “Empty Kherson art museum in despair after entire collection stolen by Russia”. (en línea). En: <<https://bit.ly/3Yegl7b>> (Fecha de consulta: 14-12-2022).
- JUDT, Tony *Postwar. A history of Europe since 1945*. Londres: Penguin Press, 2005.
- KIOSSEV, Alexander. “Notes on Self-Colonizing Cultures”. En Elliott, D.; Pejic, B. (eds.) *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999, p. 114-117.
- LEIGH, Allison. “Farewell to Russian Art: On Resistance, Complicity, and Decolonization in a Time of War». *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 21 (3). En: <<https://bit.ly/43zvr8j>> (Fecha de consulta: 20-02-2023).

- PAKIER, Małgorzata; WAWRZY尼亚K, Joanna. *Memory and Change in Europe. Eastern perspectives*. NY: Berghahn Books, 2015.
- SNYDER, Timothy *Tierras de sangre: Europa entre Hitler y Stalin*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- SUCHO. “Saving Ukrainian Cultural Heritage Online”, 2023 (en línea). En: <<https://www.sucho.org/>> (Fecha de consulta: 14-06-2023).
- VASILEVA IVANOVA, Aneta; VILLAR TORRES, Alejandro. “Resistencia artística ucraniana: una mirada hacia la guerra desde la decolonización cultural y la museología crítica”. En Torrent Esclapés, R. et al. (eds.). *Espacios de arte y género*. Castelló: Publicacions de la UJI, 2023, 129-155.
- ZYGAR, Mikhail. *War and Punishment: Putin, Zelensky, and the Path to Russia’s Invasion of Ukraine*. NY: Scribner’s, 2023.

Implementación de tecnologías 3D de alta resolución en la gestión del patrimonio Científico, Natural y Cultural

Jose Antonio Villena Gómez

Universitat de València
jose.villena@uv.es

Natalia Conejero-Ortega

Universitat de València
natalia.conejero@uv.es

Anna García-Forner

Universitat de València
anna.garcia@uv.es

José Antonio Villena Gómez. Licenciatura en Ciencias Biológicas y máster en paleontología por la Universitat de València. Especialista en gestión de museos y redes de museología, publicaciones, proyectos, adecuaciones y exposiciones museológicas, docencia, y diseño de actividades didácticas científicas. Especialista del (MUVHN) en restauración y técnicas 3D (fotogrametría y escaneado 3D), tecnologías de impresión 3D.

Natalia Conejero Ortega. Licenciatura en Ciencias Biológicas, especialidad Zoología por la Universitat de València. Gestión y conservación de colecciones de Historia Natural (zoología) desde 2006 (Instituto Cavanilles de Biodiversidad y Biología Evolutiva) y actualmente en el Museu de la Universitat de València d'Història Natural. Preparación de ejemplares, informatización de colecciones, catalogación, inventariado, gestión digital y documental.

Anna García-Forner. Licenciada en Biología y Doctora en Paleontología por la UV, Máster en Gestión de Patrimonio y Museos y profesora de Patrimonio y Museos en el Máster interuniversitario UV/UA. Actualmente directora del Museo de Historia Natural de la Universitat de València. Publicaciones en Museística y divulgación de la Ciencia y participación en diversos proyectos de investigación relacionados con la museología y la divulgación científica.



Resumen

Entre los objetivos de un museo universitario se encuentran la conservación, estudio, y divulgación de los fondos patrimoniales que custodia. El Museu de la Universitat de València d'Història Natural alberga importantes colecciones paleontológicas, geológicas y zoológicas de gran valor científico, histórico y didáctico que están siendo digitalizadas mediante el empleo de técnicas, hoy en día accesibles y asequibles, relacionadas con la captación de superficies 3D, como son la fotogrametría y el escaneado 3D.

Con el empleo de estas técnicas se consiguen gemelos digitales de elevada precisión aportando así nuevas herramientas de conservación del patrimonio, nuevas vías de difusión y divulgación y sobre todo nuevas metodologías de gestión tanto de bienes muebles como inmuebles.

Palabras clave

Técnicas 3D; Fotogrametría; Escáner 3D; Gemelo digital, Patrimonio natural.

Abstract

Among the objectives of a university museum are the conservation, study, dissemination and diffusion of the heritage collections it houses. The Natural History Museum of the University of Valencia houses important paleontological, geological and zoological collections of great scientific, historical and educational value that are being digitized through the use of techniques, nowadays accessible and affordable, related to the capture of 3D surfaces, such as photogrammetry and 3D scanning.

With the use of these techniques, high-precise digital twins are achieved, thus providing new tools for heritage conservation, new ways of dissemination and popularization and, above all, new methodologies for the management of both movable and immovable heritage.

Keywords

3D technologies; 3D techniques; Photogrammetry; 3D scanner; Digital twin; Heritage; Natural history; Digitization.

Introducción

En la última década estamos asistiendo a un gran avance en la generación de modelos digitales 3D gracias al desarrollo de dispositivos de captura como las cámaras digitales y escáneres 3D, también al aumento de la potencia de los procesadores y gráficas de los ordenadores, y a la eficiencia de potentes softwares de procesamiento y creación de modelos digitales. En este sentido la fotogrametría y el escaneado 3D, son técnicas accesibles, asequibles y sobre todo no invasivas que nos permiten reconstruir un objeto en tres dimensiones mediante la realización de una serie de fotografías con cierto grado de solapamiento, donde el software es capaz de localizar una serie de puntos homólogos cuyas distancias se calculan mediante trigonometría para finalmente reconstruir el objeto en un espacio tridimensional. Dependiendo de la finalidad, se empleará la fotogrametría para obtener modelos de gran calidad de textura con fines científicos, de difusión o conservación del patrimonio, mientras que para obtener modelos de forma muy rápida principalmente para impresión 3D con fines didácticos o museológicos, el escaneado 3D será la mejor opción.

Material y métodos

En la generación de modelos 3D se ha recurrido a la fotogrametría y el escaneado 3D con luz blanca estructurada, técnicas de captación de superficies que reúnen premisas de calidad y accesibilidad y que han sido empleadas según las características del objeto teniendo en cuenta sus dimensiones, textura y aplicación final del modelo. Ambas técnicas se basan en la trigonometría para calcular las distancias entre los puntos reales del objeto y sus respectivos puntos homólogos presentes en las diferentes fotografías realizadas con un cierto grado de solapamiento entre ellas (60%). Para la fotogrametría se ha empleado una cámara fotográfica Pentax SLR K-1 Mark II con trípode, una plataforma giratoria manual y una caja de luz con iluminación led, mientras que para el escaneado 3D se ha empleado el escáner 3D Einscan Pro montado en trípode con plataforma giratoria automatizada. Para la fotogrametría se han usado programas libres y comerciales (Meshroom,

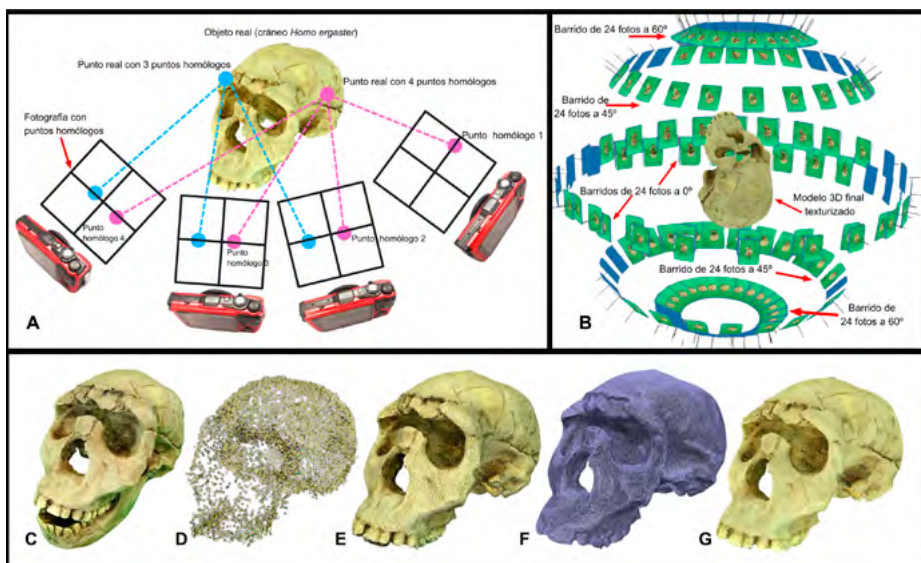


Figura 1. A: Esquema de triangulación de los puntos homólogos y reales en diferentes fotografías solapadas. B: Esquema de orientación de las fotografías tomadas para 6 barridos fotográficos. C-G: fases de generación del modelo 3D, C: fotografía cráneo real en 2D, D: nube de puntos dispersa, E: nube de puntos densa. F: malla poligonal. G: modelo final texturizado.

RealityCapture, EyesCloud) mientras que cada escáner dispone de su propio Software (Einscan-pro series_v3.1.0.4). (fig. 1)

La metodología en ambas técnicas es similar, excepto por el procesamiento de las imágenes y obtención del modelo 3D que en el caso del escáner es automática. El proceso metodológico comienza con la fijación del ejemplar a la plataforma, la cual girará y realizará paradas cada 15 grados hasta completar un barrido fotográfico de 360 grados. En general, para cada modelo se realizan tres barridos a 0°, 45° y 60° en un sentido y otros tres girando el ejemplar 180° en el otro sentido siempre con fotografías equidistantes respecto del centro del ejemplar. Durante el procesamiento de las fotografías, el software obtiene diferentes nubes de puntos homólogos, que cada vez se hacen más densas hasta que éstos se unen entre sí formando triángulos, que originarán la malla poligonal. En último lugar, la información del color del objeto es colocada en cada uno de los triángulos para obtener así la textura final. El objeto 3D creado se exporta en formato .OBJ o .PLY para ser utilizado en diferentes aplicaciones. (Fig. 2)

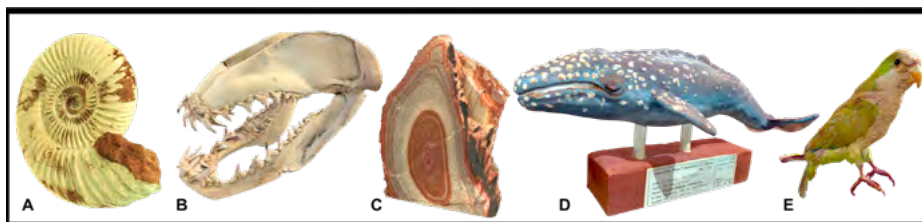


Figura 2. Modelos 3D generados con fotogrametría (A y C) y mediante escáner 3D (B, D y E). A: fósil ammonites, B: cráneo marrajo (tiburón). C: Arenisca con anillos de Liesegang. D: escultura ballena gris. E: taxidermia cotorra argentina.

Resultados

Las aplicaciones derivadas de la obtención de modelos 3D son útiles en relación a la conservación, catalogación, divulgación, difusión e investigación del patrimonio y han sido puestas en valor por el MUVHN desde el año 2019, generando colecciones 3D con ejemplares de diferente naturaleza sobre la historia natural alojados en la plataforma internacional de modelos 3D *Sketchfab*². Desde el momento de su utilización hasta la fecha actual, se han alojado en dicha plataforma alrededor de cuatrocientos modelos 3D totalmente accesibles, y de libre distribución que pueden ser compartidos, consultados e incluso impresos en 3D mediante licencia *Creative Commons* y para fines no lucrativos.

En referencia a la conservación patrimonial, se han generado registros digitales 3D de holotipos y ejemplares de interés científico asegurando así un gemelo digital a modo de copia de seguridad digital fidedigna, a la vez que es posible realizar comparativas sobre el estado de conservación de los ejemplares a lo largo del tiempo. La alta calidad del modelo, permite realizar estudios sobre el ejemplar sin necesidad de manipular ni trasladar el elemento.

En el apartado de divulgación y docencia, se han desarrollado actividades empleando realidad aumentada, pósteres con códigos Qr y talleres didácticos en jornadas científicas utilizando para ello impresiones 3D. Los modelos digitales también pueden ser escalados e impresos obteniendo objetos físicos a partir de originales cuyo tamaño (excesivamente grande o pequeño) serían difíciles de ver o manipular. Se han desarrollado webs para prácticas universitarias en paleontología donde los ejemplares son íntegramente modelos 3D y también se imparten asignaturas sobre fotogrametría en el ámbito universitario y de educación secundaria.

En museología, se ha empleado la impresión de modelos 3D para sustituir ejemplares de alto valor científico en las vitrinas expositivas, se han complementado los ejemplares originales con sus respectivos códigos Qr de acceso directo a sus registros digitales 3D, se han realizado talleres adaptados a colectivos de diversidad funcional a partir de puzzles fósiles impresos en 3D y se han creado vitrinas holográficas con los modelos digitales³.

En investigación, se obtienen modelos de ejemplares situados *in situ* en los yacimientos para poder estudiarlos digitalmente en 3D, se reconstruyen las partes que faltan de algunos ejemplares de interés, se realizan estudios morfométricos y se comparten ejemplares digitales sin necesidad de manipulación del ejemplar.

¹ Vilaplana Climent, Andreu, 2019, p. 275-280.

² Colecciones 3D alojadas en la plataforma *Sketchfab* (<https://sketchfab.com/MUVHN>)

³ Herraiz, Jose L., 2019, p. 139-144.

Conclusiones

La posibilidad de crear objetos tridimensionales en formatos digitales, a partir de fotografías realizadas sobre objetos reales empleando la técnica fotogramétrica y el escaneado 3D de luz blanca estructurada es, hoy en día, una realidad de alcance global. La evolución del avance tecnológico experimentado tanto por los dispositivos como por el software implicado, a lo que se une la disminución de los costes de adquisición de los mismos, ha permitido que los modelos digitales 3D puedan tener aplicaciones directas y eficientes sobre la gestión del patrimonio científico-natural y cultural de una manera más generalizada.

Estas técnicas están demostrando ser nuevas formas de registro digital capaces de asumir mayores compromisos de conservación, difusión y divulgación universal de una forma rápida y económica, manteniendo la integridad de los ejemplares por ser no invasivas. Las aplicaciones resultantes de la obtención de modelos 3D se ajustan a una gran diversidad de objetos de diferente naturaleza, aunque es importante discernir previamente el uso final del modelo, por lo que, si la finalidad es obtener modelos de elevada calidad en cuanto a textura y color se utilizará sin duda la fotogrametría en

detrimento de su mayor tiempo de procesado, mientras que si el objetivo es la impresión 3D, se empleará el escaneado de luz blanca estructurada, técnica más rápida y automática. La tecnología de impresión 3D o modelado por deposición fundida (FDM) es también una tecnología muy desarrollada y accesible que está íntimamente relacionada con las técnicas de captación de superficies constituyendo además un importante porcentaje de las aplicaciones disponibles para los modelos digitales 3D.

Bibliografía

- HERRAIZ, J.L., Villena, J.A., Vilaplana-Climent, A., Conejero, N., Cocera, H., Botella, H., García-Forner, A. & Martínez-Pérez, C. 2019. The palaeontological virtual collection of the University of Valencia's Natural History Museum: a new tool for palaeontological heritage outreach. *Spanish Journal of Palaeontology*, 34 (1), 139-144.
- VILAPLANA CLIMENT, A., Herraiz, J.A., Villena, J. A., Sáez máñez, T., Boisset-Castells, E., Conejero, N., García-Forner, A. y Martínez-Pérez, C. "La Holografía Como Herramienta Para La Divulgación Del Patrimonio Paleontológico: La Colección de Paleontología Humana Del Museu de La Universitat de València de Historia Natural." *Zubia*, ISSN 0213-4306, nº 31, Inst., 2019, pp. 275-80.

Proyecto *Claustrat*. Una propuesta integradora de análisis y desarrollo sostenible del patrimonio conventual de Toledo

Francisco José Aranda Pérez

Universidad de Castilla-La Mancha
FcoJose.Aranda@uclm.es

David Martín López

Universidad de Castilla-La Mancha
David.MLopez@uclm.es

Sandra Rodríguez De La Rubia Pérez

Universidad Carlos III de Madrid
rodriguezdelarubiaperez@gmail.com

F. J. Aranda Pérez y D. Martín López son respectivamente Catedrático de Universidad y Profesor Ayudante Doctor de Historia Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha. Por su parte, S. Rodríguez de la Rubia Pérez es Graduada en Humanidades por la UCLM y doble Máster en Archivística y en Bibliotecas, Archivos y Continuidad Digital por la Universidad Carlos III de Madrid. Todos forman parte del proyecto CLAUSTRAT, cuyas referencias son: “CLAUSTRAT. El Patrimonio Material e Inmaterial de los Conventos de Toledo y su Diócesis: Evolución, Actualidad y Perspectivas Preocupantes”. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha-FEDER (SBPLY/19/180225/000023, cuatrienio 2020-2023); y “CLAUSTRAT 2. El Patrimonio Material e Inmaterial de los Conventos de Toledo y su Diócesis: Análisis, Transferencia y Sostenibilidad” (SBPLY/23/180225/000171, trienio 2024-2027).



Resumen

La Archidiócesis de Toledo cuenta con el patrimonio conventual más importante de España, 35 cenobios históricos todavía vivos. No obstante, se trata de un acervo cultural en serio peligro de disminución. El proyecto CLAUSTRAT viene abordando desde 2020 un estudio conjunto, material e inmaterial, que considera cada conjunto monasterial como un sistema complejo que requiere enfoques multidisciplinares e interdisciplinares. Setenta investigadores conforman tres equipos: *historiadores*, *especialistas en patrimonio* y *economistas* (evolución, inventarios-catálogos de bienes muebles y sostenibilidad económica); *arquitectos* y *urbanistas* (inventarios de inmuebles, patologías y conservación, propuestas de reutilización digna); y *juristas* (instituciones y defensa del patrimonio cultural).

Palabras clave

Monasterios; Conventos; Patrimonio; Sostenibilidad; Toledo.

Abstract

The Archdiocese of Toledo has the most important convent heritage in Spain, 35 contemplative cenobios still alive. However, this is a cultural heritage in serious danger of diminishing. Since 2020, the CLAUSTRAT project has been addressing a joint material and intangible study, which considers each monastery complex as a system that requires multidisciplinary and interdisciplinary approaches. Seventy researchers comprise three teams: *historians*, *heritage specialists and economists* (evolution, inventories-catalogues of movable property and economic sustainability); *architects and urban planners* (inventories of buildings, pathologies and conservation, proposals for dignified reuse); and *jurists* (institutions and defense of cultural heritage).

Keywords

Monasteries; Convents; Heritage; Sustainability; Toledo.

Nadie duda que el patrimonio conventual que alberga la ciudad de Toledo (*Patrimonio de la Humanidad* por la UNESCO desde 1986), y su diócesis, es especialmente rico e importante, a la altura de otros grandes centros religiosos del mundo; sin ambages, esta cabeza de la *Archidiócesis Primada* ha sido calificada de *Segunda Roma* o de *Roma Española*. No obstante, parece que a medio-corto plazo nos vamos abocando a una progresiva extinción de las pocas comunidades monásticas que todavía están vivas, y con ello, a la desaparición de una tradición única e inigualable, por lo que urge actuar bajo varios puntos de vista, a pesar de que el índice de supervivencia ha sido superior al de otros lugares de España y de Europa. En este sentido, es necesario realizar un riguroso y sistemático análisis de la evolución de la vida de los conventos a lo largo y ancho de su milenaria historia, para, a continuación, realizar un diagnóstico lo más ajustado posible de la situación actual, en donde se afronte también la catalogación de los diferentes fondos (arquitectónicos, mobiliarios, archivístico-bibliográficos), imprescindible para su conservación. El objetivo final es estimular el debate científico y social sobre qué medios (económicos, jurídicos, urbano-paisajísticos, de restauración) e instrumentos (foros, exposiciones, protocolos de salvamento) pueden utilizarse para evitar la pérdida de esta homogénea realidad patrimonial, y, por ende, reforzar el atractivo y disfrute de Toledo como excelente paradigma de lo español y de la cultura europea, a la vez que trazar un modelo de conservación y estímulo que sea operativo, en primer lugar, en la comunidad autónoma castellano-manchega.

Se ha trazado un proyecto en el que podemos resumir los objetivos generales siguientes:

- 1) *Historia-evolución*. En la ciudad de Toledo llegó a haber un máximo de 57 establecimientos, de los que sobreviven tan solo 14, y en la actual diócesis hubo 91, de los que quedan 28; esto es, que permanece en su función primordial el 28% de ese patrimonio histórico, mientras que quedan restos más o menos completos y han sido reutilizados otras 48 fundaciones (otro 32%). Por lo demás, en Toledo tuvieron su asiento las principales órdenes religiosas de la Cristiandad Católica, entre las que hubo rivalidades pero también sinergias.
- 2) *Diagnóstico de la situación actual* (siglo XXI), demográfica, geográfica, económica, patrimonial, jurídica. Con ello se pretende detectar necesidades de restauración o rescate, elevar propuestas de intervención

más perentorias, y sistematizar los datos sobre todas las actuaciones que en este sentido se han realizado en la segunda mitad del siglo XX. Todo esto será útil para diseñar *protocolos de actuación* y un *plan director*, los más adecuados para la conservación y potenciación de nuestro ámbito de interés, al tiempo que se llama la atención de manera pública, entre los especialistas pero también de cara a la sociedad en general. También es perentorio clarificar el panorama jurisdiccional sobre el patrimonio religioso regular y la aplicación de las leyes sobre intervención patrimonial, para ofrecer a los poderes públicos una pautas de actuación en periodos de tiempo razonables. Por supuesto, hay que realizar estudios de viabilidad económica o de actividades alternativas para estas instituciones, respetando sus respectivos carismas, u otorgando de usos dignos a aquellas que han quedado sin vida religiosa.

- 3) Revisión y levantamiento, en su caso, de *inventarios* y *catálogos* de todas y cada una de las comunidades existentes y las recientemente abandonadas (4 en lo que va de siglo), tanto de sus bienes inmuebles como muebles (edificios y dotaciones) como de sus tradiciones religioso-culturales. Igualmente, acometer la recopilación de fuentes fotográficas antiguas y modernas, como de referencias en catálogos de subastas y exposiciones, hemerotecas, libros de viaje, etcétera. Reconstrucción de los conjuntos para interpretación de cada convento como un sistema complejo de signos. Fichado y digitalización masiva en bases de datos relacionales, siguiendo los patrones oficiales.
- 4) Transferencia a *foros sociales abiertos* y *proactivos*, incluidos los digitales y los medios de comunicación. Difundir datos y problemáticas, como principio crítico para la organización de reuniones científicas de análisis y debate, exposiciones, publicaciones científicas y también varias acciones divulgativas como guías, dossieres y artículos de prensa, aparte de páginas web, blogs y otras redes sociales. En definitiva, relanzar la conciencia pública sobre el problema desde un punto de vista plural, dando cabida a los poderes públicos (civiles y religiosos) y a diversas asociaciones, fundaciones y entes empresariales preocupados por nuestra herencia histórica.

Es imposible detenernos en los detalles y la metodología de cada uno de estos objetivos, pero quizá sí podemos ampliar algo más en el de los

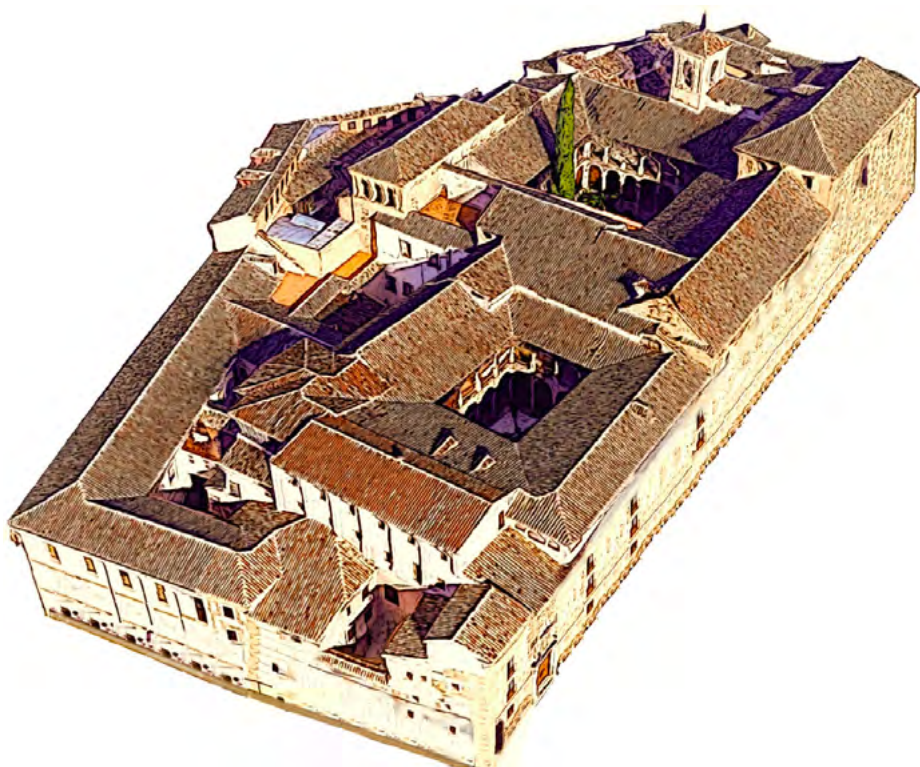


Figura 1. Convento de San Clemente el Imperial de Toledo. Vista completa de un complejo sistema cerrado.

inventarios-catálogos completos, pues son la principal herramienta para la salvaguarda de un patrimonio que, infortunadamente, tiende a la dispersión por su escaso control. En concreto, hay que tener claras las direcciones para esta labor que pasan por: 1) El estudio de los edificios o *fábricas* conventuales (como la que podemos ver justo arriba), realizando un concienzudo análisis arquitectónico, actualizando y levantando planos y alzados y realizando exactas plantas urbanísticas. 2) Bienes muebles dotacionales, artísticos y domésticos, en multitud de versiones, como la escultura-imaginería, la pintura (mueble y parietal), la platería-orfebrería, los tejidos (sobre todo los litúrgicos), el mobiliario de madera, los instrumentos de cocina e iluminación (metálicos, cerámicos), la rejería y cerrajería y protección de ventanas. 3) La tradición musical (cantorales, partituras, instrumentos musicales, especialmente los órganos). 4) Los archivos conventuales (ubicación, instrumentos de descripción, instalación, volumen de documentación, estado

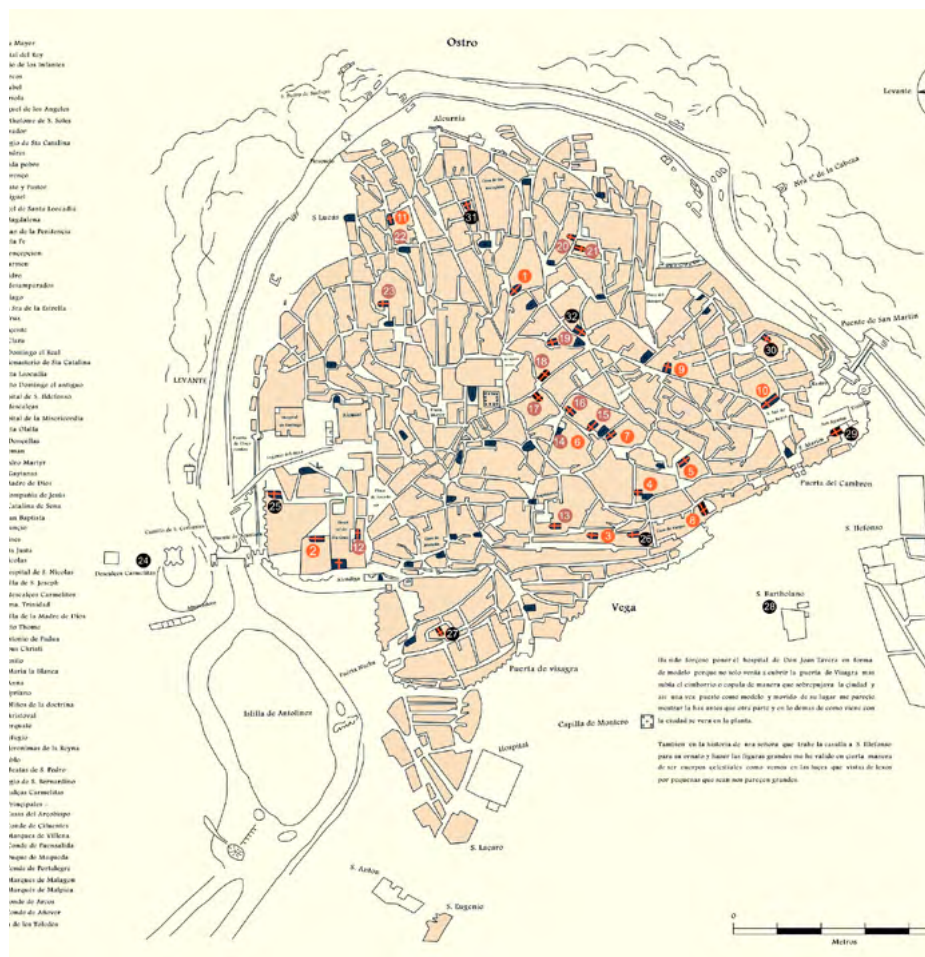


Figura 2. Conventos de Toledo en el plano del Greco (c. 1610).

general de conservación, digitalización, acceso a investigadores, necesidades de actuación). 5) Las bibliotecas conventuales (las mismas acciones), en donde también hay que incluir la gran cantidad de grabados y láminas, la mayoría de ellas devocionales. 6) Las especies vegetales y animales.

Por ejemplificar alguna de las acciones primordiales del Proyecto, traemos a colación tres perspectivas del desarrollo en el plano urbanístico toledano del mundo religioso-conventual, que en ningún comprende abarca menos del tercio total de su superficie construida. No en balde, se trata de tres momentos clave en la evolución de las órdenes religiosas: el comienzo

PROYECTO CLAUSTRAT. UNA PROPUESTA INTEGRADORA DE ANÁLISIS Y DESARROLLO SOSTENIBLE DEL PATRIMONIO CONVENTUAL DE TOLEDO

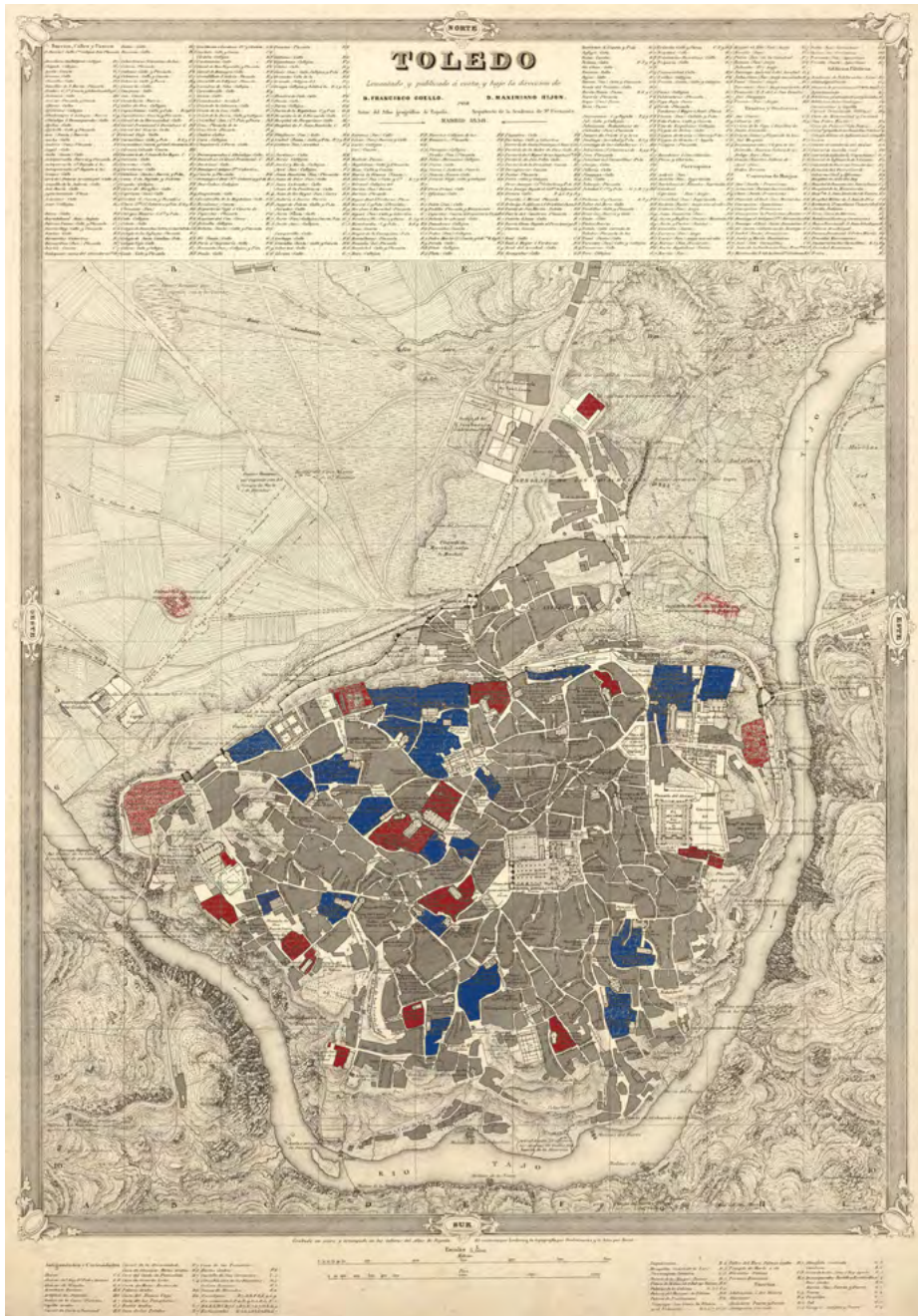


Figura 3. Conventos de Toledo en el plano de Coello (1858). En granate, conventos desamortizados.




Figura 4. Conventos de Toledo según González-Varas Ibáñez (2023). En azul los conventos vivos.

del auge del Seiscentos; el severo replanteamiento de la Desamortización de mediados del siglo XIX; y el precario escenario del siglo XXI, iniciada la crisis vocacional actual.

En conclusión, y para lo que a este workshop atañe, dentro de los ODS (Agenda 2030), parece evidente que hay que implementar estrategias específicas para el desenvolvimiento de los aspectos humanísticos, culturales-patrimoniales, poco desarrollados hasta ahora, aprovechando el empuje que experimentan otras áreas científico-tecnológicas. También hay que esforzarse para poder superar el mero papel subsidiario que nuestro patrimonio cultural, esencialmente religioso, está teniendo respecto a un desarrollo mercantil-turístico que se está mostrando bastante problemático. El análisis e intervención en nuestro ingente patrimonio conventual, bastante bien conservado en su función cultural primigenia, es un buen acicate y campo de pruebas para alcanzar un verdadero progreso, material y espiritual, de las comunidades humanas radicadas en nuestro territorio y que también llegue a ser verdaderamente foco de atracción nacional e internacional.

Bibliografía

- ARANDA PÉREZ, Francisco José. “Paisajes y figuras del clero de una ciudad levítica: la *primada* Toledo en la Época Moderna”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 2021, 46(2), pp. 567-611. (<https://dx.doi.org/10.5209/chmo.78382>).
- ARANDA PÉREZ, Francisco José. *Toledo circa 1605. La historia-descripción cristianopolitana de Francisco de Pisa*. Ediciones de la UCLM-Antonio Pareja Editor S. L.: Toledo 2024.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *Toledo, la ciudad conventual*. Madrid: Munilla-Lería, 2023.
- MARTÍ SÁNCHEZ, José María. *Patrimonio cultural de interés religioso (católico) y nuevos usos. Comparación del Derecho español, italiano y francés*. Madrid: Dykinson, 2021.
- MARTÍ SÁNCHEZ, José María. “Patrimonio religioso de interés cultural: protección frente a su destrucción o degradación”, *Anuario de Derecho Eclesiástico del Estado*, XXXIX, 2023, pp. 563-602.
- MARTÍN LÓPEZ, David. *500 años de Educación Superior en Toledo: Historia y Patrimonio*. Catálogo de la exposición. Antonio Pareja Editor: Toledo 2022.



En julio de 2023 la Universidad Internacional de Andalucía acogió en su sede de Baeza el Workshop Internacional sobre Patrimonio Cultural en su segunda edición. El eje temático se centró en tratar el patrimonio cultural como bienes comunes ante la Agenda 2030. La dirección del taller de tres jornadas corrió a cargo de los profesores doctores de la Universitat de València Ester Alba Pagán y Ximo Revert Roldán, y con Maurizio Vitella de la Università degli Studi di Palermo, quienes presentaron un proyecto de conferencias, debates e investigaciones cuyos resultados se presentan ahora en esta edición. Diferentes ponentes de muy diversas procedencias universitarias (Portugal, Uruguay, Francia, Italia, México ...), acompañados de un comité científico internacional, han dado como resultado consideraciones que merece la pena poner a disposición de los lectores, de la ciudadanía.

Estas páginas se acompañan con las aportaciones de decenas de investigaciones que ponen de relieve toda la labor que jóvenes generaciones de historiadores y gestores de patrimonio cultural están llevando a cabo. Voces teóricas y propuestas prácticas se conjugan en estas páginas con el empeño común de hacer del patrimonio cultural bienes consustanciales de la sostenibilidad a la que aspiramos.



Publicaciones recientes

Euforia, intimidación y depresión: Quince años de cambios en la colección de pintura joven de la Universidad Internacional de Andalucía (2008-2023) (2024).

Artes de la Colaboración: Experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos (2024).

Jesús E. Sugrañes. *Historia del Teatro y el Cine en Huelva: Cien años del Gran Teatro (1923-2023)*. X Premio de Estudios Onubenses (2024).

Miguel López y Víctor Pastor (coords.) *Flamenco: Interculturalidad, etnicidad, género y compromiso e identificación de clase* (2023).

La Carta de Baeza sobre Patrimonio Agrario: Protocolo para su actualización y aplicación en el ámbito internacional (2023).

Antonio Narbona y Elena Méndez-G.ª de Paretes (eds.). *Nuevo retrato lingüístico de Andalucía* (2022).

Ana Fernández Peña. *Grafiti y arte urbano: Un nuevo recurso turístico para la ciudad de Huelva*. VIII Premio de Estudios Onubenses (2022).