

Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global

Xavier Roigé Venturaⁱ

Universitat de Barcelona (España)

Iñaki Arrieta Urtizbereaⁱⁱ

Universidad del País Vasco Geraiz (España)

Resumen: Como es sabido, el patrimonio cultural actúa como soporte para la expresión y construcción de identidades. Así, los museos juegan un papel decisivo en la recomposición de las identidades locales, nacionales y regionales, mediante la apropiación y valorización del patrimonio. Pero dicha apropiación no es neutra. A través del discurso museográfico, a través de sus exposiciones y de sus contenidos, las instituciones museales actúan como agentes activos en la recomposición de las identidades tomando determinados elementos patrimoniales y no otros, o valorizando una parte del pasado histórico y no otra. En un mundo globalizado y en unas sociedades cambiantes en las que las identidades se construyen de manera diferente y desempeñan un papel diferente, resulta necesario reflexionar acerca del papel desempeñado por los museos hoy en día. Así, mediante un estudio comparativo de los museos en Cataluña y el País Vasco describimos su recorrido histórico desde la década de los setenta del pasado siglo y analizamos los debates públicos y políticos que los contenidos y los objetivos de algunos de esos museos han originado.

Palabras clave: Museos; Identidad; Patrimonio cultural; Globalización; Localidad.

Abstract: As is well-known cultural heritage acts as a support for the expression and construction of identities. Thus museums play a decisive role in the recomposition of local, national and regional identities via the appropriation and recognition of heritage. But such appropriation is not neutral. Through museographic discourse, through their exhibitions and their content museums act as active agents in the recomposition of identities taking up certain heritage elements and not others or valuing one part of the past and not another. In a globalized world and in changing societies in which identities are constructed in different ways and play different roles it is necessary to reflect on the role played by museums today. Through a comparative study of the museums in Catalonia and the Basque Country from the 1970s onwards we analyze the public and political debates which the contents and objectives of some of these museums have caused.

Keywords: Museums; Identity; Cultural Heritage; Globalisation; Location.

ⁱ Departament d'Antropologia Social. Facultat de Geografia i Història. Montalegre, 6. 08001 Barcelona. Email: roiuge@ub.edu

ⁱⁱ Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social. Avd. Tolosa, 70. 20018 Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa). Email: i.arrieta@ehu.es

Museos e identidades

Todos los museos, de una forma u otra, juegan un papel decisivo en la definición y recomposición de las identidades locales, nacionales y regionales, mediante la apropiación y valorización del patrimonio. El mismo origen de estas instituciones es indisociable de la voluntad jacobina para democratizar el acceso a un patrimonio nacional, es decir, como manifestación de la identidad de una sociedad unificada. El estudio de los museos nacionales muestra, en todos los países, cómo éstos han servido como ámbitos privilegiados de definición y exposición de las identidades nacionales por parte de los estados y de los grupos nacionales que han ejercido la hegemonía (Iniesta, 1994: 232; Poulot, 1997: 195).

El museo nacional es, con frecuencia, el lugar de la memoria en el que la nación se rinde homenaje a sí misma (Iniesta, 2003), el lugar donde el patrimonio se nos presenta como un banderín contra la tendencia a la uniformización cultural (Rasse, 2000). Es, a la vez, un creador de identidad y un elemento simbólico de identidad o, dicho de otra forma, un productor de identidad y un producto de identidad. Establecido como un lugar para reunir objetos significativos de la cultura, es una expresión “nacional” de la identidad y de la idea de “tener una historia” en común, el equivalente colectivo de la memoria personal (McDonald, 2003: 1-16).

El problema no estriba tanto en el hecho de que el museo explique identidades, sino en cómo se explica la identidad, puesto que la apropiación y el uso del patrimonio en los museos nunca es neutro (Prats, 1997). A través del discurso museológico, de sus exposiciones y de sus contenidos, las instituciones museales actúan como agentes de revalorización de determinados elementos del patrimonio y no de otros. Ello ocurre en todos los museos, aunque en algunos es más evidente que en otros. Así, los de historia y arqueología (ya sean locales o nacionales) valorizan una parte del pasado histórico e inventan un pasado en el que “nosotros” (nuestra nación, nuestro estado, nuestro pueblo ...) ya estábamos presentes, lo cual puede decirse tanto de los museos tradicionales que se limitaban a exponer los objetos con una simple etiqueta de identificación, como de los modernos o postmodernos en los que el valor formal de los objetos pierde protagonismo en beneficio del valor significativo de los mismos. En el caso de los museos etnológicos, el tema de la identidad aparece aún de forma más clara, por cuanto las características nacionales o étnicas son presentadas como si

fuesen elementos realmente reales y de los cuales es posible explicar los términos de su legitimidad (Delgado, 1995: 84), presentándonos generalmente un mundo idealizado y bucólico. La selección sobre cuáles son los elementos del patrimonio etnológico a exponer comporta con frecuencia una idealización del mundo rural, en el centro de la cual la naturaleza y la actividad humana son idealizadas de la misma manera. Tampoco los museos de arte, aunque podría pensarse que su objeto está más relacionado con el dominio estético, escapan a la creación de identidades (Clifford, 1988: 124). La selección en las grandes centros nacionales de arte de determinados períodos por encima de otros responde no sólo a motivos estéticos, sino a la consideración histórica de unos períodos como más fructíferos que otros, mostrándonos el “esplendor” de nuestros antepasados como creadores de belleza en aquellos momentos que más se identifican con el esplendor de la “nación”. En definitiva, los museos –sean del tipo que sean– son un instrumento de reproducción simbólica de la sociedad, una institución que pretende legitimar una determinada visión del patrimonio. Aplicando la conocida definición de Hobsbawm (1983) sobre la invención de la tradición¹, podríamos afirmar que los museos son poderosos agentes que contribuyen a la invención de la tradición, de la identidad.

Por ello, para ver cómo los museos crean las identidades, debemos ser capaces de desnaturalizar el concepto “identidad”, es decir debemos ser capaces de ver nuestras nociones de identidades particulares, incluso la “identidad nacional”, como elementos histórica y culturalmente específicos (McDonald, 2003). Las identidades explicadas en las exposiciones no son, por todo ello, ni “científicas”, ni objetivas, ni neutrales². Y son, con frecuencia, narrativas en confrontación con otras identidades. Tras los objetos expuestos, el museo es por encima de todo una narrativa, o sea una historia contada sobre nosotros mismos o sobre los otros (Fortuna, 1998). Expresan, inventan o manipulan dos narrativas temporales: una trayectoria nacional distintiva y la idea de la nación como etapa triunfante final de progresión sucesiva (McDonalds, 2003). La historia de los museos se puede explicar, en definitiva, en términos de las relaciones complejas entre el poder político de las instituciones, de la influencia de sus promotores y de los detentadores del saber y del arte (Pomian, 1990). Una historia que con frecuencia es compleja y que esconde confrontaciones de identidades y

de intereses distintos.

La situación y el papel de los museos en España y, sobre todo, los debates públicos y políticos sobre los contenidos y objetivos de algunos importantes museos creados o proyectados recientemente servirán de ejemplo para comprender algunos de los problemas que acabamos de presentar. Por una parte, el gobierno central español ha tratado de reconstruir una nueva noción del Estado que ha llevado a nivel patrimonial a la creación de los grandes museos “nacionales” del Estado español mediante proyectos que se han ido construyendo en base a la conversión de Madrid como una gran capital cultural y aparador internacional. Por otra parte, las políticas culturales de las distintas regiones han ido construyendo también grandes instituciones museales con un doble objetivo. El primero, la creación de discursos de identidades que muestren la especificidad de cada zona, valiéndose del arte, la historia y la etnología. El segundo, la proyección de las grandes ciudades como destinos turísticos culturales mediante la creación de grandes instituciones culturales. Los ejemplos concretos de Cataluña y el País Vasco nos permitirán analizar cómo los debates en torno a la identidad se reflejan en las políticas museológicas, y como éstas han ido variando desde 1975 hasta la actualidad. No pretendemos realizar un análisis de la evolución de los museos en ambos casos, sino señalar algunos de los debates más interesantes que se han producido en las últimas décadas a partir las fuentes documentales y bibliográficas disponibles y del devenir particular de cada territorio.

Museos e identidades en Cataluña

Con la muerte del General Franco en 1975 y la transición a la democracia, se produjo en Cataluña una importante euforia cultural y un renovado interés por el patrimonio, tanto a nivel local como nacional. Uno de los elementos más característicos del discurso identitario local, junto con la reutilización del folklore como elemento de dinamización sociocultural, fue la eclosión de museos locales o comarcales que evocaban la tradición y la identidad local. La proliferación y reforma de estos museos locales fue sin duda el carácter más distintivo de la evolución de la museografía catalana durante los primeros años de la transición, especialmente entre 1975 y 1990. A pesar de que la mayoría de estas instituciones contaban con escasos recursos, muchas de estas iniciativas han sido un importante elemento de dinamización social y de renovación museológica³, en concordancia con

las bases teóricas de la “nueva museología”. El gobierno autónomo, reinstaurado en 1977, tuvo como base principal de su actuación en los primeros años el soporte a los museos locales. Por el contrario, mientras que a nivel local y comarcal se produjo una auténtica “revolución” museográfica, la situación de los museos de ámbito nacional catalán languideció durante toda la década de los ochenta. Las prioridades políticas a nivel cultural fueron otras, y la construcción de la identidad catalana se expresó durante todos aquellos años sobre todo en dos líneas de actuación: el ámbito escolar (para superar la escuela del franquismo y para conseguir un sistema escolar en catalán) y la creación de grandes medios de comunicación de masas (en especial radio y televisión) que parecían más eficaces para el catalanismo y para la difusión pública de la lengua catalana.

Fue a finales de los ochenta cuando se redefinió la política respecto a los museos. Así se inició una segunda etapa de reformulación de las políticas museales, con tres objetivos fundamentales:

- 1) La creación de un sistema nacional de museos. El gobierno autonómico consideró que la construcción nacional del país no pasaba sólo por el apoyo a las iniciativas locales, sino sobre todo por la creación de grandes infraestructuras culturales. Para ello, era necesario la construcción de museos “nacionales” para poder considerar a Cataluña como un auténtico país, situándola internacionalmente e impulsando, al mismo tiempo, la difusión de un discurso identitario. En 1990, la Ley de Museos de Cataluña definió la figura de los museos nacionales como elemento prioritario de la nueva política cultural, estableciéndose la construcción de los museos nacionales de arte, de la ciencia y la técnica y de arqueología. Se pretendía, en definitiva, la creación de una metáfora, de una ilusión institucional de “nación”, aunque sin Estado, concretada en grandes escaparates temáticos.
- 2) La reforma urbanística de la ciudad de Barcelona y la creación de instituciones culturales relevantes. El segundo elemento que contribuyó a un cambio de política cultural fueron los Juegos Olímpicos de 1992, al aprovechar la ocasión para una gran intervención urbanística que modificase substancialmente la ciudad desde un punto urbanístico y cultural. Para ello se realizó un ambicioso plan de creación de nuevos museos e instituciones culturales. La mayoría de las iniciativas culturales y patrimoniales no llegaron a la cita olímpica, pero

empezaron a dar sus frutos en la segunda mitad de los noventa, con la apertura de importantes museos⁴.

- 3) El posicionamiento de Barcelona como destino turístico cultural. Se trató de un gran programa estratégico para conseguir que Barcelona se situase en el panorama mundial como una ciudad receptora de turismo cultural. Hasta casi finales de los ochenta, Cataluña era –lo sigue siendo– una de las principales zonas turísticas de Europa, pero era casi exclusivamente un turismo de sol y de playa en el que la visita a Barcelona se reducía normalmente a un solo día. Con el objetivo de aumentar la estancia del turismo urbano, la política cultural y turística catalana estableció la construcción de grandes equipamientos culturales en Barcelona. El crecimiento desde entonces ha sido espectacular: en solo una década Barcelona se ha consolidado como uno de los grandes destinos culturales europeos, y el número de visitantes a los museos ha crecido espectacularmente en toda Cataluña⁵.

Todos estos elementos comportaron un giro absoluto en el panorama de los museos catalanes. Las prioridades culturales, antes centradas en la financiación de los museos locales, se dirigieron a la creación de grandes instituciones museísticas, cimentando una percepción de Cataluña como “nación” y de Barcelona como capital cultural (Reuben, 1999). En ello coincidieron las acciones de los dos partidos políticos más importantes: el nacionalista Convergència Democràtica de Catalunya, que gobernó entre 1977 y el 2003 la Generalitat de Catalunya, y el Partit dels Socialistes del Catalunya, que, además de presidir el gobierno catalán en los últimos siete años, ha venido rigiendo los principales ayuntamientos, incluyendo Barcelona. Aunque ambos partidos han coincidido en la necesidad de creación de grandes instituciones culturales, Convergència partía sobre todo de un proyecto de identidad catalana, mientras que el partido socialista, sin negar tampoco el proyecto catalanista, consideraba también que los museos debían tener una proyección más internacional y multicultural. Así, las tensiones entre ambas tendencias políticas se ha traducido en una cierta competencia por la creación de instituciones museológicas que reflejasen sus diversos proyectos políticos.

El proyecto más emblemático y de mayor coste ha sido el del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), un museo de larga gestación (se ha ido inaugurando por fases, no acabándose totalmente hasta el 2005). El museo pretende mostrar la evolución

del arte catalán a través de la historia, mostrando la singularidad artística del país. Como en los grandes museos nacionales, la selección de las obras no obedece sólo a criterios estrictamente artísticos, sino también a otros derivados de la propia identidad que pretende mostrar. Así los períodos que cobran más importancia son los que corresponden al arte románico (con la colección más importante del mundo de frescos procedentes de iglesias románicas, rescatados a principios del XX en un momento en que estaban siendo comprados por coleccionistas norteamericanos) y al período modernista de finales del XIX. Sin duda, las colecciones de estos períodos son únicas, pero la importancia que se les ha dado tiene que ver también con los ideales nacionales de Cataluña, presentando los momentos de mayor esplendor histórico que coinciden con la época medieval independiente y con la época de desarrollo industrial y de formulación del discurso catalanista de finales del XIX y principios del XX. Se pretende, en definitiva, que el MNAC simbolice un país y muestre el legado artístico como un elemento que debe ayudar a la definición de la identidad catalana: aglutinando unas colecciones que van desde el románico hasta el siglo XX. El alcalde de Barcelona, refiriéndose al MNAC, decía en su discurso inaugural: “El museo explica los mil años de nuestra cultura, de nuestra historia como país, de nuestra identidad” (Vidal, 2005).

Desde el punto de vista de la construcción de identidades, el proyecto más claro de los años noventa fue el del Museu d'Història de Catalunya (MHC), un ambicioso proyecto inaugurado en febrero de 1996 y puesto en marcha en un tiempo récord. El gobierno autónomo, quien impulsó el proyecto, lo justificó indicando que “la función del museo, de acentuado carácter pedagógico, es difundir la historia de Cataluña dentro de las amplias coordenadas de España, Europa y el mundo [...]. A través de él, el pueblo catalán conocerá cuál ha sido la evolución y las raíces y reforzará la conciencia nacional de los catalanes”⁶. A partir de estos objetivos, el Museo se concibió “como una cuña para reorientar la historia en clave competitiva y de industria cultural” (Hernández, 1997: 30-33), adoptando un criterio fundamentalmente didáctico que se fundamenta en la presentación de distintas imágenes del pasado por medio de escenografías, montajes multimedia y otras técnicas diversas. El museo presenta los momentos más significativos de la historia catalana, desde la prehistoria hasta

la actualidad con el objetivo de presentar a los ciudadanos de Cataluña “un instrumento que les permitiese reencontrar la historia propia, tanto tiempo silenciada”, reencuentro que tiene un sentido de “normalización cultural” estableciendo “vínculos de diálogo entre el pasado histórico y el presente de la ciudadanía” (Solé Sabaté, 1997: 19). Las críticas vertidas en la prensa se refirieron al carácter partidista del Museo (“el MHC está concebido como un instrumento didáctico, como una factoría de votos nacionalistas, como un santuario de la identidad catalana”⁷). También se criticó la naturaleza del discurso histórico. El museo mantiene un discurso historiográfico compacto, revelador de una hegemonía cultural y política y de sus mecanismos de reproducción (Vinyes, 2001) en el que el cambio económico es el hilo conductor del museo y, a pesar de que no se excluyen los conflictos sociales, parte de un discurso lineal que no permite contemplar los matices de la historia. El problema principal, no obstante, es que dicho discurso lineal, si bien ha tenido un notable éxito de público escolar y que funciona bien entre los niños, no ha sabido encontrar su función ni entre el público catalán ni ante el público extranjero que no logra comprender los matices de la historia catalana a través de su visita. Por otra parte, y a pesar de la generosidad de medios con los que contó en su origen, el museo ha tenido unos presupuestos muy reducidos en su desarrollo cotidiano, con una política de exposiciones muy distinta al discurso lineal de la exposición permanente.

Otro gran debate de la museografía catalana fue el del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Creado en este caso por iniciativa municipal, aunque se trate de un consorcio, todo su proyecto se llevó a cabo en medio de una agria polémica sobre sus objetivos y contenidos. El problema básico consistió en la creación de un gran museo, una joya arquitectónica diseñada por Richard Meier, sin contar con una colección previa⁸, y que incluso se abrió al público sin exposición a finales de abril de 1995. Por ello, ¿había que coleccionar arte catalán o arte internacional? Xavier Barral señalaba, a este propósito, que el museo debía “construir y exponer una historia bien explicada del arte catalán más reciente (...) Las referencias al arte internacional se incluirán como complementarias”⁹. Ante este debate, se adoptó una solución de compromiso según la cual la colección del Museo “comenzará en los años cincuenta y prestará especial atención a los artistas catalanes o relacionados con Cataluña, sin dejar por ello de acoger la creación artística

española e internacional, pues el MACBA apuesta por el pluralismo cultural”¹⁰. Junto con ello, diversos museólogos criticaron la idoneidad de un nuevo museo de arte contemporáneo en Barcelona, sin un proyecto museográfico claro y en un contexto internacional de dificultad de adquirir obras de arte de la época de la posguerra. Como afirmaba B. Buchloh, en unas jornadas sobre el futuro del Museo de Arte Contemporáneo en 1988, los museos de arte contemporáneo en Europa habían proliferado excesivamente, repitiendo esquemas y modelos, y se habían convertido en “estructuras arquitectónicas sin función ni contenido”, señalando que en Barcelona sería mejor hacer un “Museo de Gaudí, que es lo que un visitante extranjero quisiera encontrar, y sobre todo no hacer un Museo de Arte Contemporáneo políticamente irresponsable y prácticamente inútil”¹¹. De nuevo la polémica entre lo general y lo particular, entre lo universal y lo local. “Naturalmente escribía el escritor Bru de Sala en un artículo de opinión- el MACBA debe realizar funciones de apoyo a los artistas catalanes y ayudar a que Barcelona recupere capitalidad en arte contemporáneo. Pero si su primera vocación es universalista, está claro que no puede contentar a docenas y docenas de pintores catalanes de los últimos decenios, so pena de caer en un provincialismo irrecuperable”¹². Ante las dificultades iniciales, no obstante, el museo ha ido encontrando un camino como productor de exposiciones temporales, mostrando la sensibilidad de los responsables y técnicos del museo hacia obras e instalaciones de artistas de cierta emergencia y relieve nacional e internacional¹³.

Otro de los debates más interesantes sobre cómo los museos debían reflejar la identidad fue el proyecto de creación de un gran parque arqueológico en el centro mismo de la ciudad. En 1971 el antiguo mercado central de Barcelona (conocido como el Born) cerró sus puertas y el magnífico edificio modernista quedó en pie sin un uso claro hasta que en 1997 se decidió que el edificio albergase una biblioteca central. Pero las primeras obras de adecuación descubrieron, bajo el suelo del mercado, unos extensos restos arqueológicos en un magnífico estado de conservación. La estructura del edificio, con unos livianos pilares y una amplia superficie interna sin construir, habían preservado toda la estructura urbana de casi 8.000 m² de la Barcelona medieval y moderna. Los restos, además, tenían un contenido nacional muy claro: correspondían a la ciudad que había sido destruida en la Guerra de Sucesión española de 1714, una fecha mítica en

el nacionalismo catalán, cuando los Borbones impusieron un estado absolutista y centralista y se inició una fuerte persecución de la lengua catalana. Por ello, en recuerdo de aquellos hechos se celebra cada año la Fiesta Nacional de Cataluña el 11 de Septiembre. En represalia por el apoyo catalán a los Austrias, el monarca Felipe V mandó destruir una amplia zona de la ciudad, precisamente la que los restos del Born permitían ahora descubrir. Los arqueólogos quedaron fascinados a medida que iban descubriendo la excelente conservación de la ciudad, con sus casas e incluso las bombas que la habían destruido. La propuesta de la mayor parte de museólogos resultó inmediata: debía abandonarse el proyecto de la biblioteca y en su lugar construir un gran parque arqueológico, en el centro mismo de la ciudad. A partir de ese momento la polémica fue creciendo. Los vecinos –sin comprender el enorme potencial de un proyecto de ese tipo– defendían la biblioteca y colgaron pancartas en las que reivindicaban la consigna “Libros sí; piedras, no”. Pero el debate era político. Los sectores más nacionalistas vieron la ocasión de mostrar como la monarquía absolutista había aniquilado las libertades catalanas. Por el contrario, otros sectores consideraban que la biblioteca era un signo de modernidad y en cambio la adecuación de los restos era un anacronismo. Tras casi un año de debate público y en la prensa, las autoridades decidieron la preservación de los restos arqueológicos, elaborando un ambicioso proyecto museológico que permitirá ver la gran superficie arqueológica junto a un centro de interpretación que explicará la historia de la ciudad y, al mismo tiempo, contendrá un Memorial 1714. Como indicó el alcalde de la ciudad en la presentación del proyecto, el nuevo Born será “el templo de la memoria, pero una memoria útil, no sacralizada, estudiada con rigor para no banalizarla”. Pero casi diez años después, el proyecto aún no ha visto la luz.

En el 2003, con el cambio del gobierno en Cataluña, con la salida del gobierno de los nacionalistas de *Convergència i Unió* y el ascenso al poder de los socialistas con el apoyo de republicanos y ecosocialistas, comenzaron a elaborarse nuevas propuestas sobre el catalanismo, pero la política seguida en el ámbito de museos fue bastante parecida a la de la etapa anterior. En todo caso, quedaba claro que el modelo anterior había tocado fondo y presentaba importantes problemas, sobre todo en dos aspectos: por un lado, en la necesidad de replantear el soporte hacia los museos locales, en general muy descontentos con los escasos re-

ursos que recibían de la Generalitat; y, por otro, un plan de museos del 1990 que había previsto la creación de cinco grandes museos nacionales y que sólo se había cumplido en un caso. Parecía necesaria una reordenación, pero las vicisitudes del gobierno catalán de aquella época, las polémicas sobre el Estatuto de Autonomía y las discusiones entre los partidos de la coalición gubernamental paralizaron cualquier redefinición de la planificación museal hasta el siguiente cambio de gobierno, en el 2007.

A punto de cumplirse veinte años de la proclamación de la Ley de Museos, el balance es desalentador (Menéndez, 2005: 15-39). Sólo el MNAC se ha terminado totalmente. El Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica de Catalunya, abierto en el 1995, ha tenido el mérito de contemplarse como una red de museos, con centros propios y afiliados, pero siempre ha trabajado con escasos medios. Por su parte, el Museu d'Arqueologia de Catalunya, creado oficialmente en 1996, ha conseguido el desarrollo de los yacimientos visitables (en especial Ampurias), pero en su sede de Barcelona no ha conseguido ningún avance, con una museografía envejecida. No pasa de veinte mil visitantes anuales. Finalmente, los otros dos museos nacionales previstos por Ley (los de Etnología y de Ciencias Naturales) ni tan siquiera han llegado a tener proyectos sólidos, y todas las propuestas de creación han quedado en el cajón de los sucesivos gobiernos.

Ante ese balance el nuevo equipo de Cultura de la Generalitat planteó en el 2007 un nuevo plan de museos que pretendía superar esta situación, una propuesta que ha generado de nuevo polémicas y debates sobre sus contenidos y su forma. Básicamente, el nuevo “Pla de museus” gira en torno a dos grandes propuestas.

La primera es territorial, marcándose el objetivo de potenciar los museos locales a través de una red de apoyo y servicios, de la creación de redes temáticas adscritas a los museos nacionales y del incremento presupuestario. Tras años de abandono, los museos locales acogieron favorablemente la propuesta, concretada en una fotografía con un gran número de directores de museos ante las escaleras del MNAC. La propuesta comenzó a concretarse con la creación de la Red de museos etnológicos en el 2008 y la previsión de otras redes. De esta forma, se asume una nueva política en la que los museos locales vuelven a situarse en un papel central, buscando mecanismos de cola-

boración y sinergias entre ellos. El problema que se plantea, sin duda, es hasta qué punto podrá contarse con suficiente presupuesto para ello, y cómo podrá reordenarse el mapa de museos.

La segunda propuesta es museística, proponiéndose la reducción de los museos nacionales, de los cuales quedarían sólo cuatro: los dos existentes de arte y de la ciencia y la técnica, y dos nuevos, uno de ciencias naturales y otro de ciencias sociales. Ha sido la propuesta de creación de este último museo la que ha generado más debates públicos, cuyo proyecto consiste en unificar los actuales museos de Arqueología e Historia, sumándole el previsto Museo de Etnología. Ello se justifica por motivos económicos y técnicos, pero también para intentar conseguir un museo suficientemente atractivo y emblemático. En la presentación, el Consejero de Cultura lo calificó como “un museo muy ambicioso, que tratará sobre la memoria de las sociedades, sobre la memoria histórica, pero también debe presentar la sociedad del presente y del futuro, con nuevas tecnologías, debe ser un centro de referencia internacional, un museo de la era de la globalización, del siglo XXI para las nuevas generaciones”¹⁴. Por ello, el museo no sólo partiría del “conocimiento de las ciencias sociales, potenciando el discurso transversal, desde múltiples miradas. No sólo nos hablaría de las formas de vida, de los acontecimientos y de la evolución cultural producida a lo largo del tiempo en el territorio que hoy conocemos como Cataluña, sino que también presentaría grandes temas de actualidad”¹⁵.

La propuesta ha suscitado polémicas interesantes, sobre todo en dos aspectos: la conveniencia de la integración del museo de arqueología y el carácter nacional del proyecto. La primera fue la que motivó más críticas, justificándose la necesidad de su continuidad autónoma por cuanto se trata de un museo de larga tradición histórica y por la importancia de la disciplina. En el 2008, poco después de la publicación del nuevo Plan de Museos, y a pesar de que éste definía muy poco el proyecto del futuro Museo unificado, se impulsó un manifiesto, firmado por más de 1.300 personas (entre ellos un buen número de arqueólogos y profesores de universidad). Incluso el propio Institut d'Estudis Catalans manifestó su preocupación por la desaparición de dicho museo. El manifiesto aludía al pasado del museo como necesario en un país “normal”¹⁶. A este manifiesto le siguió otro, un año después y como respuesta a unas declaraciones del nuevo director del Museu d'Arqueologia, en el que el énfasis

se centró mucho más en la cuestión nacional. Así, se denunciaba: “la pérdida de perspectiva nacional de este museo que se vislumbra bajo el mandato [del nuevo director]” quien “plantea un museo de “Comunidad Autónoma”, que no mire mucho más allá y que constituya un símbolo más de la definitiva desarticulación de los Países Catalanes. Todo esto hecho en Barcelona y desde una consejería dirigida por un partido que se dice independentista”¹⁷.

Otras críticas, aún mostrando el acuerdo con la creación de un museo de ciencias sociales, discrepaban en la configuración de este museo e insistían únicamente en cuestiones de carácter museológico y científico, opinando que debían integrarse en este museo el de Historia, el de Etnología y el de Ciencia y la Técnica, respetando “los dos buques insignias que nos dejaron como legado nuestros antepasados aún tan cercanos: el Museo de Arte y el Museo de Arqueología” (Prats, 2007: 167-175).

El proyecto del nuevo museo, que se encuentra aún en fase de elaboración, constituye un interesante elemento de reflexión sobre la construcción de nuevas identidades en los museos. El Director General de Patrimonio, en su comparecencia parlamentaria, lo calificaba como un museo “que nos sirva para hablar del pasado, para hablar del presente y para hablar del futuro. Queremos que sea un museo que nos sirva como herramienta integradora de los nuevos colectivos que viven en Cataluña”¹⁸. Se trata de hablar de un nuevo modelo de identidad, aunque –tal vez por experiencias anteriores– los responsables del proyecto han citado pocas veces este concepto, aunque sin duda está en su mismo origen. Las polémicas, en todo caso, son muy similares a las que han surgido en proyectos parecidos en otros países, en naciones sin estado como en Quebec, Bretaña o Escocia, o incluso en estados como en Australia, Francia o Canadá. En estos casos han surgido proyectos, que se han denominado como “museos posnacionales” (Roigé, 2007), y que se caracterizan por su carácter interdisciplinario, por el hecho de basarse en exposiciones temporales más que permanentes (superando las dificultades de abordar una síntesis que caiga en el reduccionismo) y en una reformulación del tema de las identidades. Estas, aún constituyendo el eje de sus discursos se presentan en una visión más genérica y no lineal, mostrando cómo los contactos, las tradiciones, y los cambios se traducen en la construcción de nuevas identidades en el contexto de una sociedad globalizada. En todos los casos, los debates sobre cómo mostrar la identidad han sido intensos.

Museos e identidades en el País Vasco

Como en el caso de Cataluña, en 1975, la situación de los museos en la Comunidad Autónoma del País Vasco era muy deficiente. Contaba con 14 museos (Díaz Balerdi, 2008; VV.AA, 1987), casi todos ellos en las capitales vascas. Una parte de ellos habían sido creados antes de la Guerra Civil, especialmente en los territorios históricos o provincias de Gipuzkoa y Bizkaia. De entre ellos, destacaban en Donostia-San Sebastián el Museo Municipal de San Telmo, especializado en arte y cultura vascas, y el Oceanográfico; en Bilbao, el Museo de Bellas Artes, el de Arte Moderno, el de Reproducciones Artísticas, y el Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco. Estos museos trataban de mostrar, por un lado, la identidad cultural vasca, impulsada por una antropología romántica, y, por otro, una identidad de clase, la de la burguesía que a través de las artes plásticas buscaba conquistar cierto prestigio a nivel europeo. En la Dictadura, al contrario, fue en el territorio histórico de Álava donde se crearon más museos, entre ellos el Museo Provincial de Bellas Artes y el Museo de Arqueología de Álava. El hecho de que no fuera declarada “provincia traidora” (Díaz Balerdi, 2007: 111) por el dictador favoreció la creación de esos museos, en un periodo de políticas museísticas “mínimas” (Bolaños, 1997: 374) y siempre al servicio del régimen nacional y católico impuesto por el franquismo. Todos esos museos anteriores a 1975 fueron creados por los ayuntamientos y las diputaciones.

Así, tras la Dictadura y la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979, según una memoria publicada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, a mediados de la década de los ochenta, los museos vascos se caracterizaban por una organización deficiente, por la falta de personal especializado y por una deficiente difusión, de manera que “los canales de difusión eran tan restringidos que no llegaban a una mayoría de la población” (Gobierno Vasco, s.f.:72). Para superar aquella situación deficiente el Gobierno Vasco - hasta las elecciones de 2009, el partido que ha gobernado la Comunidad del País Vasco, con el apoyo o no de otras formaciones políticas, ha sido el Partido Nacionalista Vasco - acordó, en primer lugar, elaborar un diagnóstico de la situación museística vasca. Sin embargo, desde la aprobación del Estatuto hasta la publicación de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco en 1990, nuevos museos fueron abriendo sus puertas en el territorio vasco. Casi todos a

iniciativa de particulares, de asociaciones culturales, y de ayuntamientos. Resulta interesante destacar que prácticamente ninguno era de artes plásticas, y sí en cambio de etnología, de historia y de arqueología. De los trece museos que abrieron sus puertas en ese periodo, la mayoría buscaban la recuperación y la exposición de “lo vasco”, a través de la etnografía, la cerámica o la ciencia y la técnica¹⁹. La participación del Gobierno Vasco en esos museos fue mínima.

En 1990 el Gobierno Vasco consideró necesario tomar la iniciativa, que hasta entonces no había tenido, y organizar el panorama museístico. Para ello, dentro de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco, estableció la organización del sistema de museos de la Comunidad Autónoma. Dicha Ley, aprobada por unanimidad en el Parlamento Vasco, define el patrimonio cultural como “la principal expresión de la identidad y el más importante testigo de la contribución histórica de este pueblo a la cultura universal. Este patrimonio cultural es propiedad del pueblo vasco”. Según el entonces Consejero de Cultura del Partido Nacionalista Vasco²⁰, la Ley había que aprobarla porque era preciso cuidar la memoria para la sociedad vasca y para que ésta no perdiera su identidad. Una memoria que no sólo se arraigaba en el pasado, según el Consejero, sino que era un camino hacia el futuro, aunque “el tema que se regula y el campo que se analiza en este proyecto de ley no son de los que se citan en las primeras páginas de los noticiarios, no son de los que producen especial y gran curiosidad y discusión en la sociedad y entre los políticos”²¹. La Ley instituía el Sistema Nacional de Museos de Euskadi e impulsaba la creación de “museos de la ciudad” en municipios y comarcas de más de 10.000 habitantes con el fin de acercar la historia al ciudadano.

Cuatro años más tarde de la aprobación de esa Ley, en mayo de 1994, el Gobierno Vasco aprobó el Plan Nacional de Museos. El Plan establecía la figura de los museos de carácter nacional, que eran definidos como “aquellas unidades museísticas que la Comunidad Autónoma Vasca debe tener y que representan importantes facetas del saber de la memoria colectiva de nuestro pueblo y en los que el Gobierno Vasco debe ser partícipe”²². Este Plan se elaboró, además, con el objetivo de coordinar el “gran impulso” que se había dado a la creación de museos en los pocos años que habían transcurrido desde la aprobación de la Ley de Patrimonio cultural. Aunque en el Plan se establecieron unas líneas generales de actuación en el

ámbito de los museos, lo que más eco tuvo fue la lista de los museos que vendrían a ser “centros depositarios” nacionales del saber y de la memoria vascos. Los once museos seleccionados fueron: en Bizkaian, el Museo de Bellas Artes, el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo de la Ciencia y la Técnica, y el Museo de Ciencias Naturales; en Álava, el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arqueología, y el Museo Fournier del Naípe y de las Artes Gráficas; y en Gipuzkoa, el Museo de Arquitectura, el Museo de Antropología Vasca, el Museo Naval, y el Museo de Cerámica y Artes Populares. Resulta interesante constatar que casi la mitad de ellos no existían y que el resto necesitaba de nuevos edificios o de una importante remodelación. La inversión prevista para los próximos diez años fue de 23.560 millones de pesetas. Aunque el Plan contó con el visto bueno del Parlamento, suscitó bastantes controversias acerca de por qué esos deberían ser los nacionales, cuando, por ejemplo, uno era una franquicia estadounidense o en otro “primaba el arte ‘español’” (Díaz Balerdi, 2008: 84). También, fue criticado porque obedeció más a una decisión política, de reparto por territorios históricos, que a una valoración real de la situación existente y de las necesidades y posibilidades económicas, “en un pequeño País casi sin tradición museísticas” (Mujika Goñi, 1995: 288). Obviamente, el Gobierno Vasco era consciente de la escasa tradición museística en la Comunidad, pero consideró que había que llevar el Plan adelante por el valor que tenía la cultura y por la riqueza que ésta traería a la economía y a la sociedad²³. El efecto Guggenheim comenzaba a condicionar la política cultural vasca.

Con todo, el Plan terminaría naufragando, definitivamente, tras la aprobación de la Ley de Museos en el 2006. Previamente, en julio de 2000, el Grupo Socialistas Vascos del Parlamento Vasco preguntó a la Consejera de Cultura si era necesario impulsarlo. La respuesta²⁴ fue que el Plan se estaba desarrollando. Sin embargo, en realidad, “sólo” se había llegado a realizar el Museo Guggenheim-Bilbao y estaban en fase de rehabilitación o reubicación el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz. Solamente los de arte, del resto, nada.

Sin embargo, mientras el Gobierno Vasco estuvo trabajando en su Plan, de 1990 a 1994, otra vez, a lo largo y ancho del territorio se volvían a crear más museos: otros veintidós (Gobierno Vasco, 1995). La gran mayoría fueron etnográficos o historiográficos, y de un carácter muy local. La Iglesia católica también decidió sumarse a ese movimiento museístico creando dos museos

diocesanos, con un apoyo importante de la Administración vasca. Durante esos años, la mayor parte de esos proyectos se dieron en Álava y Gipuzkoa. En el primero impulsados por asociaciones y ayuntamientos pequeños y en el segundo por la Diputación Foral de Gipuzkoa.

La evolución del mapa de los museos vascos se ha caracterizado por el papel que han jugado las diputaciones forales, unas instituciones públicas situadas entre el Gobierno autónomo y los ayuntamientos, y que administran los territorios históricos. Ello se explica por razones político-legales, económicas y culturales. Según la Ley 27/83 de relaciones entre las Instituciones comunes de la Comunidad Autónoma y los Organos Forales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, dichos órganos, las diputaciones, tienen competencia exclusiva en materias de archivos, biblioteca y museos e instituciones relacionadas con las bellas artes y la artesanía de titularidad del territorio histórico. Pero no solo es una cuestión legislativa lo que ha favorecido el papel que han tenido las diputaciones forales en la Comunidad Autónoma. Son también ellas las que recaudan los impuestos²⁵, lo que les permite llevar adelante muchas iniciativas propias sin necesidad de contar necesariamente con la colaboración de la Administración autónoma o estatal. Un ejemplo, como señala Zulaika este hecho resultó decisivo para que el director de la Fundación Solomon R. Guggenheim se decidiera por Bilbao para la ubicación del nuevo museo que querían construir: “El hecho de que las provincias vascas fueran, además de los Estados históricos, las únicas en poseer una Hacienda propia [en España] no era ciertamente un dato deleznable para Krens” (1997: 83). Pero así y todo, la legitimación legal y la disponibilidad de recursos económicos no son suficientes para explicar todas las iniciativas museísticas de las diputaciones. Deben destacarse también las razones culturales. Así se expresaba en 1988 el entonces jefe de Sección de Patrimonio Histórico Artístico de la Diputación Foral de Gipuzkoa: “la necesidad de fomentar en el público el interés por el conocimiento de su patrimonio cultural [...] se pretende sensibilizar a la población, presentando los Museos como lugares que posibilitan el acceso al conocimiento dentro de un programa cultural más amplio” (Izaguirre Lacoste, 1988: 326). También, tenemos que añadir que los Ayuntamientos cuentan con competencias en temas de patrimonio histórico-artístico, según la Ley 7/85 Reguladora de las Bases del Régimen Local, con lo que entre lo local, municipal o provincial, y lo nacional, vasco, “puede ge-

nerar [y así ha ocurrido] una nefasta dinámica de dualismos y actuaciones paralelas” (Erkoreka, 1988: 177).

En septiembre de 2004 el Gobierno Vasco, constituido entonces por el Partido Nacionalista Vasco, Eusko Alkartasuna y Ezker Batua/Berdeak, aprobó el Plan Vasco de la Cultura (Gobierno Vasco, 2004), que se comenzó a elaborar en el 2002 y que cuenta con un apartado específico de museos. En dicho plan se define la identidad cultural como un sentido de continuidad y la cultura vasca como el resultado de la cultura nuclear heredada, de las culturas integradas como propias y de la cultura de la ciudadanía vasca actual. Una cultura, situada entre dos culturas fuertes, la española y la francesa, y que “no lo tiene fácil” (Gobierno Vasco, 2004: 21) respecto a las culturas dominantes de los estados dentro de los procesos de globalización. Estas culturas dominantes, las de los estados nacionales, son referenciales, según uno de los asesores de la Consejera de Cultura que participó en la elaboración del Plan, territorialmente claras, sin cuestionamientos acerca de la identidad, establecidas y objetivas: “es la cultura de Estado y se identifica con el Estado nacional (ser griego o danés lo dice casi todo para lo demás)” (Zallo Elguezábal, 2005: 24). Además, las culturas minoritarias a un Estado, continúa dicho asesor, carecen de capacidad de autocontrol y de autoreproducción, y sus identidades “tienen las de perder en intercambio diglósico o mediático [...] Las culturas minoritarias que no hagan una apuesta estratégica por La Cultura y su cultura [...] van a sufrir deterioros progresivos. No van a poder compensar la triple presión de la cultura transnacional y de los flujos planetarios y de la cultura dominante de Estado” (Zallo Elguezábal, 2005: 24-25).

A diferencia de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco, en el Plan Vasco de la Cultura los conceptos de identidad y cultura empleados fueron criticados por los partidos de la oposición en la Comisión de Educación y Cultura del Parlamento Vasco²⁶. Sozialista Abertzaleak calificó el concepto de cultura de aséptico y de no reflejar las imposiciones culturales a las que ha estado sometida la cultura vasca. El Grupo Socialista estimó que eran reduccionistas, homogéneos, poco concretos y que negaban la vinculación de la cultura vasca con la cultura española. Por último, el Grupo Popular, los consideró como una “arma arrojada” para aquellos que no son nacionalistas vascos.

Como hemos dicho el Plan contó con un apartado específico de museos. Este apartado se articuló en torno al informe deno-

minado “Museos”²⁷. Según se afirma en dicho informe los museos se deben desarrollar atendiendo a tres dimensiones: la dimensión científico-cultural (conocimiento científico), la dimensión social (preservación territorial, de la identidad y la cohesión social), y la dimensión económica (los museos, generadores de riqueza económica). Asimismo, se afirma que el papel de los museos en las sociedades se está incrementado como consecuencia de los procesos de aculturación global. Más si cabe, en culturas minoritarias y sin estado propio. Sin embargo, el diagnóstico que hace el Plan de la situación de los museos no es muy positivo. A pesar de la construcción o rehabilitación del Guggenheim-Bilbao, el Artium de Vitoria-Gasteiz y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y del impacto que han tenido, especialmente el primero, “aún se carece de un plan nacional de museos y de mecanismos de coordinación territorial de los museos. La descoordinación entre las instituciones ha generado déficits en materia de registro de museos y de recursos existentes, de reglamentación específica e incluso de cobertura museística de diferentes colecciones de interés. Se han descuidado museos de gran interés que se encuentran en un estado precario de conservación” (Gobierno Vasco, 2004: 42). Por tanto, la situación a nivel global no había mejorado mucho a pesar de subrayar, una y otra vez, la función social, cultural, identitaria y económica de los museos. Otras de las grandes carencias señaladas era la inexistencia de una ley de museos.

Esta ley vio la luz en el 2006, casi treinta años después de la aprobación del Estatuto de Gernika. La complejidad política y administrativa del campo de los museos, a la que antes hemos hecho mención, explicaría esta tardanza. La Ley “pretende ser exponente de la nueva concepción de museo como institución dirigida no tan sólo a la defensa y a la difusión del patrimonio cultural y natural de Euskadi, sino también al estudio, al desarrollo del tejido cultural y a la promoción de su futuro, en la vertiente más amplia que pueda adoptar el concepto cultura, y en sus diversas formas de expresión”²⁸. En esta Ley, el término “identidad” no aparece, pero se manifiesta que se pretende “la defensa y la promoción del patrimonio museístico como testigo de nuestra historia y evolución cultural como pueblo, al mismo tiempo que respetuosa y receptiva con las diversas manifestaciones culturales existentes en suelo vasco”²⁹. La Ley fue aprobada por los votos a favor de todos los partidos del Parlamento, salvo la

abstención del Grupo Popular y la no presencia de Esker Abertzalea. La Consejera de Cultura mostró su extrañeza por esta ausencia ya que esta Ley no solo era una cuestión técnica sino que era importante para “la construcción nacional vasca”³⁰. Como se especifica en la Memoria de oportunidad de la propuesta de anteproyecto de la Ley, ésta era un instrumento de autodefensa ante la pérdida de lo particular dentro del proceso de globalización. Una tarea que compete a museos.

Ya hemos afirmado que el término “identidad” no aparece en la Ley y solamente se mencionó una vez durante la sesión parlamentaria que se llevó a cabo para su aprobación. Esta vez, el debate parlamentario se trasladó al significante “nacional” ya que la Ley desarrolla el Sistema Nacional de Museos de Euskadi, establecido en la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco. El Grupo Popular mostró su rechazo porque, “aunque algunos prefieran olvidarse de esa situación, nosotros entendemos que esto no es una nación, que Euskadi no es una nación, y, por lo tanto, lo que se derive del sistema de museos será un sistema general de museos que afecta al conjunto de la Comunidad Autónoma vasca, y no un sistema nacional de museos, que desde nuestro punto de vista afectaría al conjunto de los museos que existan en el Estado, en este caso en el conjunto de España”³¹. Esta argumentación fue rechazada por todos los grupos parlamentarios presentes en la cámara. Todos estuvieron de acuerdo en la pertinencia del uso del significante “nacional”, si bien el significado atribuido al término variaba. Así, si para Aralar, Eusko Alkartasuna y el Grupo Nacionalistas Vascos aquél hacía referencia a la nación vasca, para el Grupo Socialistas Vascos se refería al de nacionalidad. A diferencia del Plan Nacional de Museos de 1994, en esta Ley no se especificó qué museos serían nacionales, sino que se establecieron unos requisitos, muy ambiguos³², que deberán concretarse en los próximos años.

En la actualidad la Comunidad Autónoma del País Vasco cuenta con cerca de 110 museos (Díaz Balerdi, 2008: 78). Recordemos que antes de 1974 contaba con 14 y en 1995, algo más de 50. Es decir, el crecimiento ha sido desafortunado. Claro que los números habría que matizarlos, ya que esa cifra incluye los grandes museos como el Guggenheim-Bilbao, el de Bellas Artes de Bilbao o el Artium de Vitoria-Gasteiz y otros pequeños museos como el Etnográfico de Pipaón o el de Larraul, en pueblos de menos de 200 habitantes. En la actualidad, “se da una proliferación de pequeños museos con vocación de rescatar historias lo-

cales y formas de vida en desuso o en peligro de desaparición [...] los cuales se sitúan por lo general al margen de las dinámicas enloquecidas de grandes flujos de asistentes; pero también ha habido operaciones de envergadura: Guggenheim, Chillida Leku, Kutxaespacio de la Ciencia, Artium” (Díaz Balerdi, 2008: 78), es decir, operaciones relacionadas con las artes, principalmente.

No cabe duda que el museo de la Comunidad Autónoma Vasca que mayor “efecto” ha tenido a nivel local, nacional e internacional ha sido el Guggenheim-Bilbao, cuya construcción se debió, según su director (Vidarte, 2007: 100-102), a los siguientes motivos: a) respuesta a la globalización, b) configuración de la metrópolis futura, c) cambio en la personalidad del Bilbao, d) recuperación de la autoestima, e) proyección de imagen y f) regeneración de la actividad económica.

A principios de la década de los noventa había una gran preocupación entre los dirigentes del Partido Nacionalista Vasco, partido que gobernaba la Comunidad Autónoma, porque los vascos se estaban quedando al margen de los “fastos del 92” (Zulaika, 1997: 27). Es decir, mientras otras comunidades en España se proyectaban al exterior, la sociedad vasca se estaba quedando al margen de los flujos globales. Para darle la vuelta a esa situación los gobernantes vascos recurrieron a la Fundación Solomon R. Guggenheim que en aquellos años buscaba abrir un museo, sin mucho éxito, en Europa. Aunque se trataba de un museo, no era solamente una cuestión cultural, de imagen o de proyección internacional, sino también, fundamentalmente había que decir, económica. Muy claro en el caso de la Fundación, que necesitaba urgentemente de recursos económicos para salvar su negocio. Bastante evidente en lo que atañe a las instituciones vascas. Un ejemplo significativo de lo que acabamos de afirmar es que los que llevaron el peso de las negociaciones entre la Fundación y el Gobierno Vasco fueron los responsables de economía. Los de los departamentos de cultura del Gobierno Vasco y de la Diputación Foral de Bizkaia quedaron al margen de una manera deliberada, “hasta que el asunto estuviera perfilado” (Zulaika, 1997: 27). Otro ejemplo, el director del Museo fue el director de la Política Fiscal y Financiera de la Hacienda Foral de Bizkaia, uno de los que tomó parte en las negociaciones. En definitiva, la cultura se entendía principalmente como un medio, un recurso para la regeneración económica y urbanística, y para la proyección exterior de la sociedad vasca. Una proyección a través de un “ornamento” (Esteban, 2007) ajeno a amplios ámbitos

de la cultura vasca, quienes cuestionaron el proyecto de la franquicia americana. Lo global se superponía a amplios sectores locales con el apoyo de las instituciones locales.

Realizado en el País Vasco y “por” los vascos, el museo ha pasado a ser en un icono de lo que son capaces de hacer los vascos. El éxito económico, arquitectónico, urbanístico y mediático se ha extendido al campo de la identidad cultural por lo que el museo habría pasado a ser un elemento identificativo de los vascos. Como afirma el escritor Anjel Lertxundi Esnal: símbolo, corazón, espejo y proa (2005: 50). Pero, ¿qué ha aportado al arte y a la cultura vascas?, son cuestiones que ese escritor y diferentes intelectuales (Guash y Zulaika, 2007) se preguntan y que todavía serán objeto de muchos debates. Y, ¿en el ámbito social? Los datos nos llevan también a la reflexión. En el año 2006, el porcentaje de guipuzcoanos y alaveses que visitaron el Museo fue en torno al 3%, el de vizcaínos, de algo más del 5%. Aunque, tal vez, como manifiesta Iñaki Esteban, “la poca asistencia de los vizcaínos confirma que el museo no es tanto para ellos un lugar de uso como un símbolo que suscita un anhelado consenso en una sociedad tan dividida como la vasca [...] En otras palabras: no hace falta usar el Guggenheim, basta con sentirse orgulloso de él” (2007: 110).

Conclusiones

Los museos son, el producto de la historia de una sociedad y al mismo tiempo son como un libro ilustrado de su historia (Roca, 2000). Los ejemplos de Cataluña y el País Vasco nos muestran como cada museo no es sólo el resultado de decisiones culturales o artísticas, sino que cada uno de ellos es el producto consciente de aspectos tan diversos como los resultados electorales, el uso que se hace de sus edificios para redefinición de espacios urbanos, los intereses políticos para la construcción de identidades, las decisiones políticas sobre su discurso y las lenguas que utilizan, etcétera.

Los museos han tenido en Cataluña y el País Vasco un papel fundamental en la definición y (re)invención de identidades, en la necesidad de buscar un nuevo proyecto de identidad de acuerdo con la evolución política y social de los últimos años. De entrada, ambos casos nos sugieren que los debates generados en las últimas décadas en Cataluña y el País Vasco han oscilado entre tres dialécticas.

En primer lugar, la dialéctica entre lo local y lo nacional. En ambos casos, las

políticas públicas han buscado proyectos de definición nacional, mientras que, a su vez, multitud de iniciativas locales surgían a lo largo y ancho de los territorios. En el caso de Cataluña se han producido desajustes entre una política que durante muchos años ha tratado de realizar proyectos nacionales (que no han acabado de desarrollarse) y un gran desarrollo de museos locales, pero sin un soporte que permitiera su coordinación efectiva. Esta situación se pretende corregir con un nuevo Plan de museos, que vuelve a reconocer la importancia de los museos territoriales como uno de los grandes objetivos. En el caso de la Comunidad Autónoma Vasca, solamente uno de los previstos en su Plan de museos se ha concretado, el Guggenheim-Bilbao. El resto, algo más de cien, han sido iniciativas de asociaciones, ayuntamientos y territorios históricos, si bien, en los más importantes, el Gobierno Vasco también ha tomado parte. En ambas comunidades se constata, por otra parte, el hecho de que se hayan elaborado muchos planes que no han tenido una concreción, de manera que la creación de museos ha seguido más bien una dinámica que ha partido de la dinámica local, con una cierta indefinición respecto a las políticas nacionales de museos, que han tenido en realidad muy pocas concreciones.

En segundo lugar, la dialéctica entre lo nacional y lo global. En ambas comunidades se han producido debates sobre cómo los museos debían reflejar los aspectos nacionales, pero también con opciones políticas y culturales que insistían en la construcción de culturas más globales y universales. En muchos de los debates que hemos presentado se observa esta dialéctica, pero es tal vez en el caso del Guggenheim-Bilbao donde esta cuestión queda más clara.

Finalmente, la dialéctica que podríamos denominar disciplinar o, lo que es lo mismo, sobre la forma de explicar la identidad. Resulta interesante, en este sentido, que los museos etnológicos han resultado muy importantes en el ámbito local, es decir, para explicar la identidad local. Por el contrario, esos museos han tenido un papel secundario en el ámbito nacional, donde no existen (como en Cataluña) o se muestran envejecidos (como en el País Vasco). Hasta el momento, los grandes proyectos más importantes de definición de la identidad se han dado en el ámbito de los museos de arte o de la historia. Ello tiene mucho que ver con el hecho de que los aspectos tratados en los museos etnológicos sean contemplados

como elementos del pasado, pero también con el hecho que se busquen discursos “nuevos” recurriendo a otros elementos distintos de la cultura popular y tradicional. Nuevos discursos que, sin duda, se adaptan mejor a la dinámica de la globalización. Y tiene que ver también, sin duda, con el hecho de que la construcción de grandes museos de arte resulta siempre menos polémica que los museos de temática claramente social.

Como señala Rasse (2000), tal vez una de las características de los individuos en la actualidad sea su capacidad para tener un pie en lo local y otro en lo global como garantía de su bienestar. Ante estos retos, los museos deberían responder a esta dialéctica entre lo local, lo nacional y lo global. Está por ver, si en los próximos años, los museos serán capaces de responder a estos retos mediante nuevas soluciones. En una sociedad que parece avanzar a la globalización, los museos continúan siendo tal vez más que nunca proyectos de identidad. Pero, sin duda, los nuevos paisajes museológicos deberán asumir nuevos retos, sin duda polémicos, sobre las relaciones entre las culturas, entre el pasado y el presente, entre las identidades y el interculturalismo.

Bibliografía

- Bolaños, M.
2001 *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.
- Clifford, J.
1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Delgado, M.
1995 “L’Amèrica virtual. El Museu d’Amèrica de Madrid”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 7: 78-101
- Díaz Balerdi, I.
2005 “Artium: cinco años y muchos más”. En *El edificio Artium eraikina* (pp. 110-118). Vitoria-Gasteiz: Artium.
- 2008 “Museos en la encrucijada, estructuras, redes y retos en el País Vasco”. En Roigé, X.; Fernández, E. y Arrieta, I. (Coords.) *El futuro de los museos etnológicos* (pp. 69-85). Donostia: ANKULEGI.
- Erkoreka, G.
1988 “Aspectos jurídicos y legales de los Archivos, Bibliotecas y Museos”. En *X Congreso de Estudios Vascos* (pp. 169-179). Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Esteban, I.
2007 *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Fortuna, C.
1998 “Las ciudades y las identidades: patrimonios, memorias y narrativas sociales”. *Alteridades*, 8(16): 61-74.
- Frigolé, J.
“Inversió simbòlica i identitat ètnica”. *Quaderns de l’ICA*, 1: 3-28.
- Gobierno Vasco.
S.F. *Memoria. Departamento de Cultura. 1980-1984*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- 1995 *Museoak – Euskadi – Museos*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- 2004 *Plan Vasco de la Cultura*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Guash, A.M. y Zulaika, J.
2007 *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.
- Hernández, F.X.
1997 “Criteris didàctics i museològics en el Museu d’Història de Catalunya”. *L’Avenç*, 1997: 30-33.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (eds.).
1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iniesta, M.
2003 “Historias y museos”. En *Barcelona, metrópolis mediterrànea*, 55.
- 1994 *Els gabinets del món. Antropologia, museos i museologies*. Lleida: Pagès editors.
- Izaguirre Lacoste, M.
1988 “Museos en Guipúzcoa”. En *X Congreso de Estudios Vascos* (pp. 325-328). Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Lertxundi Esnal, A.
2005 “Guggeheim efectua”. En *Hermes*, 18: 50-53.
- Macdonald, S.
2003 “Museums, national, postnational and transcultural identities”. En *Museum and Society*, 1(1): 1-16.
- Menéndez, F.X.
2005 “Balanz de l’aplicació de la Llei de museus”. En *Mnemòsine*, 2: 15-39.
- Mujika Goñi, A.
1995 “Los museos etnográficos en el País Vasco”. En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, II; 283-289.
- Pomian, K.
1997 “Musée et Patrimoine”. En Jeudy, H.P. (ed.), *Patrimoines en Folie*. París: Maison des Sciences de l’Homme.
- Poulot, D.
2005 *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*. Paris : Gallimard.

- Prats, Ll.
1997 *Antropología y patrimonio*. Madrid: Ariel.
- 2007 “La gestió del patrimoni etnològic en el Pla de museus de Catalunya (2007-2010)”. En *Mnmòsine*, 4: 167-175.
- Rasse, Paul.
2000 “Processus de mondialisation et médiation des identités locales”. En Gele-
rau, M. (dir.), *Médiation des cultures*.
Lille : Presses universitaire de Lille.
- Roca, F.
2000 “Museus d’història, històries de mu-
seus”. En *L’Avenç*, 247: 7-8.
- Roigé, X.
1997 “Del museu etnològic al museu de so-
cietat”. En *Mnemòsine*, 4 : 167-175.
- Solé Sabate, J.M.
“El Museu d’Història de Catalunya”. En
L’Avenç, 1997: 19
- Vidal, Jaume,
2005 “La ambición del museo catalán”. En
El cultural.es, [http://www.elcultural.es/
version_papel/ARTE/11138/La_ambi-
cion_del_museo_catalan/](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/11138/La_ambicion_del_museo_catalan/)
- Vidarte, J.I.
2007 “Nuevas infraestructuras culturales
como factor de renovación urbanística,
revitalización social y regeneración eco-
nómica”. En *Museo*, 12: 99-108.
- Vinyes, R.
2000 “Un conclite de memòries: el Museu
d’Història de Catalunya”. En *L’Avenç*,
247: 34-37.
- VV.AA.
2007 *Censo de Museos del País Vasco*. Do-
nostia-San Sebastián: Eusko-Ikaskunt-
za.
- Zallo Elguezábal, R.
2005 “El Plan Vasco de Cultura: una re-
flexión”. En *Revista Internacional de Es-
tudios Vascos*, 50-1: 11-55.
- Zulaika, J.
1997 *Crónica de una seducción*. Madrid:
Nerea.
- (1997).
² Como señala Frigolé, “la identidad, del
tipo que sea, no es únicamente algo que
se siente o piensa, sino algo que se debe
manifestar abierta y públicamente” (Fri-
golé, 2005: 3).
³ Iniciativas como las del Museu dera Val
d’Aran (1983), Museo Diocesano y Comar-
cal de Solsona (1986), Museu del Montsià
(1983), Museu Etnològic del Montseny
d’Arbúcies (1985) no son tan sólo un claro
exponente de una renovación museológi-
ca, sino que suponen uno de los elemen-
tos más característicos de la museografía
catalana. De hecho, una campaña de pro-
moción de estos museos en Barcelona se
refería a ellos como “el museo más grande
de Cataluña”.
⁴ Entre otras iniciativas, deben destacar-
se la reapertura parcial del Museo Nacio-
nal de Arte de Cataluña (1995; después
de ocho años de rehabilitación total y cie-
rre), de los programas de reforma del Mu-
seo Marítimo y del Museo de Historia de
Barcelona (ambos iniciados en 1995), y de
la nueva creación del Museo de Arte Con-
temporáneo de Barcelona (1995), del Mu-
seo de la Ciencia y la Técnica (1996), del
Museo de Historia de Cataluña (1996), y
del Centro de Cultura Contemporánea de
Barcelona (1994).
⁵ Si a finales de los setenta el número de
visitantes de todos los museos catalanes
no superaba los 600.000, en 1999 esta
cifra llegaba ya a los 10.000.000, y en el
2007 a 20.664.736.
⁶ Comunicado de prensa del Departamen-
to de Cultura de la Generalitat. ABC Ca-
taluña, 29/2/1996.
⁷ Llätzer Moix. *La Vanguardia*, 2/3/1996.
⁸ De hecho, Barcelona y Cataluña cuen-
tan con un gran fondo de arte contempo-
ráneo, aunque en museos monográficos:
Museo Picasso, Fundación Miró, Funda-
ción Tàpies, Museo Salvador Dalí, aparte
de destacadas colecciones privadas y la
reciente compra por la Generalitat de la
Colección Salvador Riera. Las principales
instituciones implicadas en el consorcio
del MACBA también cuentan con fondos
de arte contemporáneo.
⁹ Barral, X., “Cap a la normalització i el
prestigi museístics”, en *Avui*, diversos
números diciembre 1995. De hecho, el de-
bate había trascendido con toda su viru-
lencia en la prensa desde el año 1992, a
partir de que las instituciones catalanas
desestimaron el proyecto museológico del
francés Jean Louis Froment, partidario
de una contemporaneidad arraigada a
las últimas vanguardias artísticas inter-
nacionales. Véase, F. Valls - C. Serra, “El
Museo de Arte Contemporáneo de Bar-

Notas

¹ Una invención que no se refiere única y exclusivamente a la creación de elementos, sino también a composiciones, cuyos elementos pueden haber sido extraídos inalterados de la realidad, pero cuya ubicación en un nuevo contexto contribuye a crear otra realidad, con otro sentido. Véase Prats

celona busca nuevo director para cerrar la crisis”, *El País*, 1/12/1992.

¹⁰ “La colección del MACBA parte de los años 50 y dará preferencia a los artistas catalanes”, *La Vanguardia*, 4/10/1995. De hecho, es aceptado por la crítica que en Cataluña y en general en España las nuevas vanguardias artísticas se consolidan a partir de los años cincuenta.

¹¹ Citado en Solé, D., “El bingo del Museu d’Art Contemporani”, *Diari de Barcelona*, 17/8/1992.

¹² Bru de Sala, X., “MACBA, prehistoria y futur”, 1995.

¹³ El panorama de museos catalanes no puede llegar a entenderse sin el papel de las instituciones privadas. Uno de los rasgos característicos que distinguen al conjunto de museos de Barcelona respecto al de otras ciudades españolas y europeas es el papel que el coleccionismo privado ha desempeñado en su formación y desarrollo. Resultan destacables, en este sentido los dos museos sostenidos por la entidad financiera La Caixa, denominados Caixaforum (arte contemporáneo) y Cosmocaixa (museo de la ciencia).

¹⁴ Vilaweb, “Pla de museus de Catalunya, un pla postnoucentista”, 21/1/2008. <http://www.vilaweb.cat>. [consulta: 16/8/2009]

¹⁵ Generalitat de Catalunya, 2007, Pla de museus de Catalunya.

¹⁶ “S.O.S. Museu d’Arqueologia de Catalunya”, 2008. www.petitiononline.com/sosmac/ [consulta: 30/3/2010]

¹⁷ “S.O.S. Museu d’Arqueologia de Catalunya (segona part)”, 2009. www.petitiononline.com/sosmac2s/ [consulta: 30/3/2010]

¹⁸ “Compareixença de Josep Maria Carreté i Nadal, director general del Patrimoni Cultural”, *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya*, 9 de julio de 2008, Serie C, n. 362, p. 24.

¹⁹ Así, el Museo Kultur Txokoa de Amurrio se centraba en la cerámica popular; el Comarcial de Zaldondo en el carnaval, la artesanía, la cerámica y la historia local; el Etnográfico de Artzianaga en la etnografía; el Museo de Confitería de Tolosa, en los trabajos de los confitero-artesanos; el Museo Histórico-Artístico de Durango; y el Museo Simón Bolívar, en dicho personaje, pero con una exposición etnográfica. Relacionados con la arqueología surgirían el Museo del Poblado de la Hoya y la Ermita de Santa Elena de Irun. Por último, había un número también importante de museos ligados a la ciencia y la técnica como el Museo Vasco de Historia de las Ciencias de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, el Museo del Real Seminario de Bergara, el de Ciencias Naturales de Vitoria-Gasteiz, y la Ferrería Mirandaola

²⁰ Diario de sesiones del Parlamento Vasco. Sesión celebrada el 3 de julio de 1990.

²¹ Estamos a cuatro años de que la administración, la política, los medios de comunicación y una parte de la sociedad vasca se vieran afectados, y cómo, del “efecto Guggenheim”.

²² *Plan Nacional de Museos de Euskadi*, elaborado por el Gobierno Vasco, pág. 6.

²³ Garmendia, M. K. “Kultura ekipamendu handiak. Kulturaren Sailburuaren agerraldia”. Gobierno Vasco, 15 de marzo de 1995.

²⁴ Parlamento Vasco. “Respuesta escrita a la pregunta formulada para su respuesta en comisión por Dña. Isabel Celaá, parlamentaria del Grupo Socialista Vasco a la Consejería de Cultura, sobre el Plan de Museos”, del 20 de julio de 2000.

²⁵ Obviamente la cuestión es mucho más compleja porque el Estado también recauda una serie de impuestos y porque el Gobierno Vasco también participa en la cuestión tributaria.

²⁶ Diario de comisiones de 3 de noviembre de 2004.

²⁷ www.kultura.ejgv.euskadi.net. [Consulta: 11-09-2009].

²⁸ Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi. Exposición de motivos.

²⁹ Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi. Artículo 1.

³⁰ Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi. Artículo 1.

³¹ Parlamento Vasco. Sesión celebrada el 1 y 22 de diciembre de 2006. Diario de sesiones n. 47, p. 17.

³² Artículo 17.1. “El Gobierno Vasco podrá declarar como museos de interés nacional los museos que, por la importancia y el valor del conjunto de bienes culturales que reúnen, por las características generales o específicas de sus colecciones o porque el interés de su patrimonio sobrepasa su marco tienen una significación especial para el patrimonio cultural de Euskadi”.

Recibido: 15/12/09

Reenviado: 21/03/10

Aceptado: 24/06/10

Sometido a evaluación por pares anónimos