

Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental

Francesc Xavier Hernández Cardona

Joan Santacana Mestre

Francesc Xavier Hernández Cardona (Barcelona, 1954) es catedrático de didáctica de las ciencias sociales y director del mismo departamento en la Universidad de Barcelona. Es codirector del Taller de Projectes museogràfics Didpatri en esta universidad. Al igual que Joan Santacana, ha dirigido y coordinado numerosos proyectos de museografía en toda España. [fhernandez@ub.edu]

Joan Santacana Mestre (Calafell, 1948) es arqueólogo, doctor en pedagogía y profesor titular del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales en la Universidad de Barcelona. Junto con Francesc Xavier Hernández Cardona, es miembro fundador del Taller de Projectes de museografía Didpatri, que actualmente codirige. Asimismo, es director del máster Museografía Interactiva y Didáctica de la Universidad Virtual de Barcelona. [jsantacana@ub.edu]

| RESUMEN | ABSTRACT |
|--|---|
| El artículo trata del surgimiento de nuevas museografías, englobadas todas ellas en el concepto de <i>museografías emergentes</i> , las cuales se definen y justifican a través de diversos axiomas. Una de estas museografías emergentes es la utilizada en la musealización de ciudades o musealización <i>all' aperto</i> . | This article is about the development of new museographic trends, that could be called «emerging museographies», which share common axioms. Some of these «emerging museographies» are used to show open air heritage sites and cities to the public. |
| PALABRAS CLAVE: museografías emergentes, patrimonio cultural, ciudades, museografía <i>all' aperto</i> . | KEYWORDS: new museographies, cultural heritage, cities, open air museums. |

El término *emergente* aplicado a la museografía

Cuando utilizamos el término *emergente*, lo hacemos en el sentido de aparición de una novedad cualitativa; el término *emergente* alude al surgimiento de algo previamente inexistente, como si se tratara de un objeto nuevo y complejo que posee una cualidades que se hallan ausentes en sus precursores. La existencia de una museología emergente es una realidad que está creciendo en la actualidad gracias a unas reglas y a unos conceptos quizá muy simples, pero que van dando lugar a una teoría cada vez más compleja. En realidad, las museologías emergentes a las que hacemos alusión hallan sus preludios en conceptos axiomáticos

relativamente sencillos que es necesario tratar antes de adentrarnos a comentar algunos aspectos de las mismas.

Los axiomas de las museologías emergentes

En nuestra opinión, las nuevas museologías emergentes dejan transpirar unos principios axiomáticos que no suelen formularse jamás porque no forman parte del código de los museólogos, sino de ciertos subcódigos, es decir, normas que operan detrás de los códigos escritos y que es necesario explicitar. Estos principios axiomáticos nos atreveríamos a formularlos mediante cuatro sentencias:

1. La interpretación es el instrumento de las nuevas museologías.
2. Cualquier tema o elemento puede ser objeto de tratamiento museográfico.
3. Las nuevas museologías solo se justifican si hacen avanzar el conocimiento.
4. Detrás de cada objeto expuesto debe ser perceptible la existencia de un ser humano dotado de historia y de memoria.

EL PRIMER AXIOMA DE LAS NUEVAS MUSEOLOGÍAS O LA INTERPRETACIÓN COMO INSTRUMENTO

El primero de estos principios se podría resumir diciendo que «la interpretación es una transacción imprescindible entre el espectador y el objeto». Vamos a explicarlo a partir de una breve cita de Gombrich que reza de la siguiente forma: «Toda percepción tiene lugar en un contexto de memoria y expectación; siempre interpretamos lo que vemos, aunque se trate de una nube o una mancha de tinta», escribió Gombrich hablando de arte y de nuestra reacción frente a los objetos de arte.¹ Pero continuó su frase diciendo:

Pero resulta que, para nosotros, la palabra *pipa* es redundante, porque reconocemos las pipas, pero es difícil saber qué le parecería una pipa a alguien que no supiese para qué es la boquilla o, por ejemplo, que el artilugio mide nueve metros y se usa en el África tropical para fumigar pantanos contra la mosca tsetsé. Cuando el artista no puede apoyarse en el conocimiento cultural, como lo hace cuando pinta una pipa para nosotros, tiene que ofrecer instrucciones de uso en forma de títulos, ya sean anecdóticos, que describan motivos o individuos, o, por ejemplo, referenciales.

Y es que los títulos en las obras de arte influyen directamente en el ajuste mental del espectador. Es como si la mente del espectador debiera ser ajustada, afinada, con el fin de poder comprender lo expuesto.

Esto, que Gombrich plantea para el arte en general, es exactamente lo que ocurre en la museología. Nosotros, espectadores y usuarios de la museología, tenemos una percepción de los objetos y de las exposiciones; esta percepción siempre es como una especie de transacción entre nosotros

y el objeto. ¿Qué idea podemos hacernos de un objeto de arte expuesto en un museo sin la preconcepción? ¿A qué idea llegamos del objeto sin las imágenes o ideas que procedieran de una experiencia o de un conocimiento anterior sobre el tema o el objeto? La museología es, por lo tanto, el instrumento fundamental y básico de toda *interpretación* moderna del patrimonio, de cualquier tipo de patrimonio.

EL SEGUNDO AXIOMA O EL PORTABOTELLAS DE DUCHAMP

Si el lector está de acuerdo con nosotros en que la interpretación es una transacción imprescindible entre el espectador y el objeto, deberíamos plantearle el segundo axioma del que partimos en este artículo, a saber: desde el día en que Marcel Duchamp, en 1914, colocó un portabotellas como objeto de arte y lo expuso en una galería, demostró que cualquier objeto familiar, alejado de su ambiente convencional, puede ser arte y resultar poético. Si todo puede ser arte, todo puede ser objeto de exposición museográfica. Es bien sabido que en la segunda exposición dadá celebrada en una cervecería de Colonia, la Winter, en mayo de 1920, y titulada *Principio de la primavera dadá*, con obras de Hans Arp, Johannes Baargeld, Max Ernst, Francis Picabia y otros, los visitantes, para entrar, tenían que atravesar un urinario público y pasar al lado de una niña vestida de primera comunión que recitaba poemas obscenos.² Desde entonces, el concepto de arte cambió, y es evidente que esto influyó en el concepto de museo. Todo es museizable, todo es susceptible de ser expuesto. Ya no hay temas musealizables. Lo son todos.

Las nuevas museografías emergentes parten de estos dos axiomas: plantean, en primer lugar, que sin interpretación no hay museología y, en segundo lugar, que todo puede ser objeto de exposición museística. Es decir, el museo, potencialmente, lo abarca todo.

EL TERCER AXIOMA O EL SÍNDROME DE LA BICICLETA

En los años cincuenta del pasado siglo, Julia Martínez Ugarte publicó un librito, casi folleto, en una serie promovida entonces por Publicaciones Españolas, llamada Temas Españolas, y que tenía por

¹ E. Gombrich: *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del arte y del saber*, Madrid: Debate, 1997, pp. 162-187.

² H. Adkins: «Primera feria internacional dadá», en S. Machän: *Berlín, punto de encuentro*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pp. 151-200.

título *Museos*.³ Otros autores publicaron diversos libritos sobre museos, de los que destacamos dos: uno versaba sobre el *Museo del Ejército*⁴ y el otro sobre *Numancia y su museo*.⁵ En la larga lista de museos que se citan en la primera de las obritas mencionadas se percibe un concepto de museo que no por rancio está muerto, ya que sobrevive o malvive entre nosotros. Su objeto era «mostrarte el abolengo de su recio catolicismo a través de infinidad de objetos dedicados al culto por los artifices que los hicieron». El autor concibe el museo como una colección de objetos bellos, obras de arte, que son «complementos del campo visual para comprender la tierra española». Museos vacíos de contenido, sin guión, sin ningún elemento de interpretación; colecciones de objetos dignos de un anticuario. Sin embargo, cuando otro autor se plantea el museo numantino, las claves de interpretación aparecen sin lugar a dudas; compara la resistencia de Numancia en el verano del 133 a. de C. con la toma de Teruel por el ejército de Franco en la entonces todavía reciente guerra civil. Plantea el texto cómo «podéis interrogar también a cualquier campesino que haya tomado parte en nuestra guerra [...]». Sus relatos son sobrios, pero hay un especial dramatismo en su propia sencillez cuando os cuenta los días de la batalla de Teruel [...]». El texto transmite claramente cuál era el guión implícito del museo numantino en 1955, en plena época franquista. En este caso, el autor estaba implementando, de forma intuitiva, una pauta de interpretación inequívoca al servicio de la idea nacionalsindicalista del fascismo español, entonces dominante. Por lo tanto, las pautas interpretativas plantean siempre un problema que es el ideológico: ¿al servicio de qué o de quién interpreta el museo actual?

El museo es un instrumento más en la tarea de promover conocimiento, en la tarea de hacer avanzar el conocimiento. Y nuestro siglo se halla en una verdadera carrera hacia el conocimiento; los cambios más vertiginosos se producen ante nosotros de forma rauda y veloz. En la década de los años ochenta del siglo xx, los trabajos científicos se escribían todavía a máquina, procurando no

equivocarse mucho para no tener que repetir la página, mientras que hoy la comunicación es inmediata gracias a la edición 2.0; hoy disponemos de grandes bibliotecas digitalizadas gracias a un crecimiento exponencial de la información, y la sociedad del conocimiento está produciendo unos cambios que apuntan hacia horizontes difíciles de prever. De esta tarea de hacer avanzar el conocimiento en la que deben estar inmersos todos los circuitos de la cultura, el museo no puede quedar al margen. O creamos conocimiento de forma continua y veloz o desaparecerá. Esta tarea de la nueva museología tiene el síndrome de la bicicleta: hay que pedalear continuamente para que avancemos; de lo contrario, se producirá la caída.

EL CUARTO AXIOMA: UN HOMBRE DETRÁS DE CADA OBJETO DEL MUSEO

La nueva museografía es la que muestra los objetos como si tuvieran alma, como si se tratara de individuos, de personas, capaces de emocionar, de sugerir, de explicar, de impresionar, de aclarar, de amar y de ser amados. Émile Zola escribió unas frases en apoyo de su amigo Manet en 1866 que se aplican perfectamente a la nueva museología; en aquel entonces dijo: «Lo que busco frente a un cuadro es ante todo un hombre y no un cuadro [...]. Como todo lo demás, el arte es un producto humano, una secreción humana».⁶

Esto mismo es lo que hay que buscar detrás de los objetos expuestos: al ser humano que es historia y memoria. Y esta es también la tarea de la nueva museología.

La museología emergente, una lucha contra la amnesia del futuro

¿Cuáles son las museologías emergentes? ¿De qué se trata? ¿En qué paradigmas se mueven? Para abordar esta problemática hay que recordar que el museo ha sido siempre el gran enemigo de Fausto, el ser maligno que propugna la desmemoria. Así, mientras la cultura europea, siguiendo la huella del pensamiento griego, ha buscado siempre la verdad buceando en el pasado, en la memoria, hoy planea sobre todos nosotros el fantasma del olvido del pasado. Es en *Fausto* donde Goethe se plantea, por primera vez en la cultura occidental, el odio al pasado y a la memoria; es precisamente Mefistófeles el que conduce a su víctima, Fausto, de olvido a ol-

³ J. Martínez Ugarte: *Museos*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1953 (Colección Temas Españoles, 22).

⁴ A. Isasi: *El Museo del Ejército*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1954 (Colección Temas Españoles, 97).

⁵ R. Apraiz: *Numancia y su museo*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1955 (Colección Temas Españoles, 200).

⁶ F.-W. Hemming y R. Niess (eds.): *Zola's Salons*, Ginebra, 1959, pp. 60-62.

vido hasta que se olvida de sí mismo. Mediante un rápido cambio de escenarios, de lugares y de distracciones, Mefistófeles sumerge a Fausto en una orgía de olvido. La destrucción de Fausto la consigue el genio maligno cuando le promete la juventud, aunque para ello, para volver a ser joven, tiene que borrar la mitad de su memoria, la memoria remota, la de sus primeros treinta años. De esta forma, al eliminar la memoria del pasado más remoto, Fausto cree conseguir el futuro. En realidad, con la pérdida del pasado desaparece su futuro. Es la pérdida de memoria a través del rejuvenecimiento.⁷ Esta parábola del *Fausto* de Goethe tiene una cierta relación con la museología que hoy emerge, ya que, en definitiva, el museo es una de las instituciones de la época moderna que fueron pensadas para luchar contra el olvido de la cultura. Nuestro mundo, que quizá es el que más información ha generado en toda la historia, cuando la acumulación de información está alcanzando su punto más álgido, es también la época en la que menos perdurable es lo que almacenamos. Nuestro sistema de almacenamiento de la memoria del pasado es cada vez más un sistema digital; sin embargo, los datos almacenados mediante estos sistemas en los años sesenta y setenta en instituciones como los National Archives, en Washington, ya no se pueden leer, puesto que los instrumentos necesarios para esta lectura hace tiempo que han caducado. Tampoco hay especialistas capaces de trasladar los datos a formatos actualizados y los que existen son tan caros que no se puede plantear su uso. Como sugiere Manfred Osten, puede que estemos frente a una cultura amnésica, ya que a medida que se llenan los discos duros de los ordenadores, se vacían las bibliotecas. Sin embargo, todo cuanto archivamos digitalmente lleva inscrito en la frente su fecha de caducidad. ¿Cuánto tiempo falta para que los sistemas de lectura óptica caduquen? ¿Quién puede leer hoy lo que se almacenó en un Comodore 64? ¿Cuántas horas de televisión en formato digital se han perdido en la BBC en los últimos años? Es bien cierto que nuestra cultura se almacena en la Red, pero también es cierto que lo que se almacena, pasado cierto tiempo, se borra, se evapora de la red digital; por lo tanto, todo aquello que no se vigila en la red desaparecerá y está condenado al olvido, de la misma forma que la memoria oral. Por ello,

⁷ Respecto a este asunto, véase el ensayo de Manfred Osten: *La memoria robada*, Madrid: Siruela, 2008 (Biblioteca de Ensayo, 63).



Columna trajana de Roma en uno de los múltiples trabajos de restauración

no es una exageración afirmar que, de esta manera, los sistemas digitales, de golpe, nos provocan aquel fuerte temor que tuvo Goethe a principios del siglo XIX y que expresó en *Fausto*: estamos, por primera vez en la historia, frente a una cultura del olvido. Los romanos grabaron en piedra algunos de sus mensajes para luchar contra el olvido y, gracias a ello, su cultura permanece viva entre nosotros. Nuestros sistemas de almacenamiento de la información son hoy más frágiles que los suyos. Esta es una de las razones por las cuales la museología se plantea siempre como una especie de culto al pasado, ya sea a través de los objetos o de los monumentos imperecederos.

Hay muchos tipos de patrimonio

Esta lucha contra el olvido ha tenido su reflejo entre los museólogos en la preocupación para intervenir en ámbitos muy diversos de nuestro patrimonio, desde los conjuntos patrimoniales urbanos al aire libre hasta museos tan intangibles como los que pretenden mostrar el patrimonio mediante abstracciones. Ciertamente, el vocablo *patrimonio* es polisémico, según el contexto en el que se exprese: no es igual intentar hablar de patrimonio en el campo del derecho que en



el de la museología.⁸ En el campo de la museología hay dos grandes tipos de patrimonio que definir: el patrimonio natural y el patrimonio cultural. Mientras que el patrimonio natural se puede definir como aquellos elementos y monumentos no hechos por intervención directa del hombre, tales como formaciones geológicas, lugares y paisajes naturales, que tienen un valor relevante desde el punto de vista estético, científico o medioambiental, el patrimonio cultural está formado por aquellos bienes hechos por la mano humana que la historia nos ha legado, pero también por aquellos que en el presente se crean y a los que la sociedad les otorga una especial importancia arquitectónica, arqueológica, histórica, bibliográfica, científica, simbólica o estética. Es la herencia recibida de los antepasados que viene a ser el testimonio de su existencia, de su visión del mundo, de sus formas de vida presentes y pasadas y de la manera de ser de uno o de diversos pueblos, y es también el legado que se deja a las generaciones futuras.

El patrimonio cultural, es decir, todo aquello que permanece y que procede de la mano o la mente humana, se puede dividir en subgrupos, según fuere su naturaleza. Así, hay un patrimonio arquitectónico monumental, un patrimonio vernáculo, un patrimonio arqueológico, un patrimonio industrial y tecnológico, un patrimonio histórico, un patrimonio etnográfico, un patrimonio biblio-

gráfico o documental y un patrimonio artístico, con todas sus variedades.

El legado cultural humano también puede dividirse en intangible y tangible. Se entiende por *patrimonio cultural intangible* el que está constituido por aquella parte invisible o inmaterial que toda cultura desarrolla y que reside en el espíritu de la misma. Por lo tanto, su puede definir como el conjunto de creencias, normas, saberes, valores, lenguas y expresiones orales, musicales o realizadas mediante danzas que poseen los grupos humanos y que los diferencian de otros, otorgándoles una personalidad propia. Por su parte, el patrimonio cultural tangible es la expresión de las culturas a través de sus realizaciones materiales. A su vez, el patrimonio tangible se puede clasificar en mueble e inmueble. El patrimonio cultural tangible mueble es aquel que por su naturaleza es fácilmente desplazable, y comprende los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y aquellos de origen artesanal o folclórico que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural de los pueblos. Entre ellos cabe mencionar los objetos artísticos, libros, manuscritos, documentos, artefactos históricos, grabaciones, fotografías, películas y documentos audiovisuales. El patrimonio cultural tangible inmueble es aquel que no puede ser trasladado fácilmente de un lugar a otro y está constituido por los lugares, sitios, edificaciones, obras de ingeniería, centros industriales, conjuntos arquitectónicos, zonas típicas y monumentos de interés o valor relevante desde el punto de vista arquitectónico, arqueológico, histórico, artístico o científico, reconocidos y registrados como tales.

El patrimonio objeto de tratamiento museístico depende de las prioridades de una sociedad

Naturalmente, todas estas variantes de la cultura humana son o han sido objeto de la museografía. Dependiendo de los intereses de las clases dirigentes en cada momento de la historia y en cada país, se ha priorizado un tipo determinado de patrimonio. Así, por ejemplo, el Victoria and Albert Museum de Londres fue un enorme complejo patrimonial que surgió de los intereses de las clases dirigentes de la época victoriana para la formación de cuadros para el inmenso Imperio colonial; de la misma forma, en París nació un museo etnográfico al servicio del Imperio colonial francés que



© El Victoria and Albert Museum de Londres contiene réplicas de los principales monumentos del mundo, acorde con su función de museo del Imperio
 © Detalle de la columna trajana

⁸ Sobre el concepto de *patrimonio* hay una bibliografía abundante; para este artículo ha sido esclarecedor el trabajo de Dominique Poulot: *Une histoire du patrimoine en Occident*, París: PUF, 2006 (Le Nœud Gordien).



Londres, ¿museo al aire libre?

servía a las clases dirigentes para mostrar la superioridad de la cultura blanca frente a las culturas «bárbaras» civilizadas por Francia; en Alemania, en la época del Segundo Reich, se creó un enorme complejo museístico que contenía, entre otras cosas, el altar de Pérgamo, como símbolo del poder de la cultura prusiana, unificadora del Reich; en la Roma mussoliniana se excavó y se musealizó Ostia para evidenciar que el Imperio fascista era el heredero del Imperio de Augusto, y así sucesivamente.

La ciudad como gran museo al aire libre

En la actualidad, el patrimonio también cumple la misma misión, y su salvaguarda y consagración a través de la museografía responde a los intereses que genera la clase dirigente en cada momento. Sin embargo, además de esta función, el patrimonio tiene hoy una dimensión económica innegable, ya que es la justificación no solo de la ideología sino también del turismo cultural, generador de un torrente continuo de beneficios en una buena parte de los países desarrollados y en muchas regiones sujetas a las du-

ras condiciones del subdesarrollo. En este sentido, las ciudades juegan un papel patrimonial de primer orden. Las grandes ciudades del mundo, casi sin excepción, se identifican con los monumentos u obras de arte de valor universal que poseen; nos referimos al patrimonio cultural edificado y al que se almacena en algunos de sus museos. Es tan importante este patrimonio urbano, estas obras de arte, que, tal como establece la Carta de Venecia,⁹

[...] cargadas de un mensaje espiritual del pasado, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de la unidad de los valores humanos, los considera como un patrimonio común, y de cara a las generaciones futuras, se reconoce solidariamente responsable de su salvaguarda. Debe transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad.

Además de este patrimonio monumental edificado o mueble, también hay en las ciudades otros

⁹ Carta de Venecia sobre la Conservación y Restauración de Monumentos, de 1964.



Intento original de musealizar una calle de Madrid

tipos de patrimonio más intangible que no hay que olvidar, como determinadas fiestas o festivales, tradiciones o costumbres, formas originales de vida, ritmos y canciones y elementos simbólicos que constituyen auténticos monumentos inmateriales de la cultura humana; muchas ciudades se identifican con este patrimonio inmaterial. Y es que valoramos las cosas no solo por su belleza o por el valor de los materiales muebles o inmuebles, sino también por su significado, por los conocimientos que nos aportan, por su exotismo y por la capacidad que tienen de emocionarnos.

Por este motivo, existen monumentos cuyo valor principal es difícil determinar... Por todo ello, el concepto de *patrimonio urbano* no solo se aplica a los monumentos materiales tangibles, sino también a valores patrimoniales intangibles e inmateriales.

Estos valores están estrechamente vinculados con la historia de cada una de las ciudades. En realidad, «todos los conjuntos urbanos del mundo, al ser el resultado de un proceso gradual de desarrollo, más o menos espontáneo, o de un proyecto deliberado, son la expresión material de la diversidad de las sociedades a lo largo de la historia». Y estos

conjuntos urbanos de carácter histórico, grandes o pequeños, comprenden todo tipo de poblaciones (ciudades, villas, pueblos...) y, más concretamente, los cascos, centros, barrios, barriadas, arrabales u otras zonas que posean dicho carácter, con su entorno natural o hecho por el hombre. *Más allá de su utilidad como documentos históricos, los referidos núcleos son expresión de los valores de las civilizaciones urbanas tradicionales. Actualmente se hallan amenazados por la degradación, el deterioro y, a veces, por la destrucción provocada por una forma de desarrollo urbano surgida de la era industrial que afecta a todas las sociedades.*¹⁰ Por lo tanto, las ciudades, como conjuntos culturales, también constituyen una parte fundamental del patrimonio de los pueblos.

Hay que tener presente que en el concepto de *patrimonio* no entra solamente el patrimonio monumental urbano: existe también el denominado *patrimonio vernáculo* o *tradicional*, que, de acuerdo con lo que se acordó en la XII Asamblea Internacional de ICOMOS, celebrada en México en 1999, «ocupa un

¹⁰ Carta Internacional para la Conservación de Poblaciones y Áreas Urbanas Históricas, adoptada por ICOMOS en 1987.

privilegiado lugar en el afecto de todos los pueblos. Aparece como un característico y atractivo resultado de la sociedad. Se muestra aparentemente irregular y sin embargo ordenado. Es utilitario y al mismo tiempo posee interés y belleza. Es un lugar de vida contemporánea y, a su vez, una remembranza de la historia de la sociedad. Es tanto el trabajo del hombre como creación del tiempo». Es muy importante que la ciudadanía aprenda a valorarlo para que se pueda conservar, ya que constituye la referencia de la propia existencia de muchos pueblos. Este patrimonio tradicional o vernáculo construido «es la expresión fundamental de la identidad de una comunidad, de sus relaciones con el territorio y, al mismo tiempo, la expresión de la diversidad cultural del mundo». Tal como se establece en el preámbulo de la Carta de México,¹¹ «el patrimonio vernáculo constituye el modo natural y tradicional en que las comunidades han producido su propio hábitat. Forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales». Hoy, cuando la continuidad de esa tradición se ve amenazada en todo el mundo por las fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica, es necesario que nuestra ciudadanía sea consciente de la necesidad de conservarlo y divulgarlo. Precisamente, debido a esa homogeneización de la cultura y a la globalización socioeconómica, las estructuras vernáculas son, en todo el mundo, extremadamente vulnerables y se enfrentan a serios problemas de obsolescencia, equilibrio interno e integración.

Finalmente, también existe un patrimonio inmaterial e intangible del que deberíamos ocuparnos; el artículo segundo de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco del 2003 establece que:

Se entiende por *patrimonio cultural inmaterial* los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles

un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.¹²

De todas formas, sea cual sea el tipo de patrimonio al que nos referimos, en realidad su valor reside principalmente en la capacidad de emocionar, de evocar, de recordar o de agradar. Y esta capacidad evocadora y emocional del patrimonio va frecuentemente unida a elementos materiales, a sentimientos, a aportaciones de carácter científico, a factores como la antigüedad, etcétera. Esta diversidad de valores va más allá del propio monumento u objeto e incluye su entorno, su contexto y todo lo que lo envuelve. Así, en el espacio urbanizado, el patrimonio urbano, a diferencia del patrimonio fosilizado, arqueológico, es imposible entenderlo y valorarlo sin la actividad económica y social que sobre él se desarrolla...

En resumen, pues, el valor del patrimonio es decididamente plural, pero sin duda alguna se relaciona con la capacidad de emocionar. Y esta capacidad, en una buena parte del patrimonio urbano, está estrechamente unida a dos factores: a la existencia de un espacio urbano congruente que lo rodee y a la existencia de una actividad económica y social que también lo envuelva. Por otra parte, este patrimonio urbano, sea del tipo que sea, tiene una característica que le otorga un valor fundamental: es un patrimonio colectivo, pertenece a todos, aun cuando cada edificio tenga su propietario individualizable; como conjunto, es un valor colectivo, ya que es una categoría histórica heredada. Por ello, la puesta en valor del patrimonio urbano no puede entenderse solo como el resultado de la acción restauradora de la piedra, ya que frecuentemente adquiere su valor cuando hay personas que viven allí, que lo aman y que, a su manera, lo comprenden; que cuantos vivan en estos entornos patrimoniales los amen, los mimen y los comprendan es una tarea fundamentalmente educadora. Por lo tanto, es preciso comprender que el valor del patrimonio de nuestras ciudades reside en el hecho de que se trata de un patrimonio vivo, cuya función ha variado a lo largo del tiempo. Así, podemos ver cómo el espacio público dedicado a foro ha ido desapareciendo de nuestras urbes, ya que la prensa lo mató, de la misma forma que la televisión mató los espacios de tertulia y el café. Hoy la plaza

¹¹ Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, ratificada por la XII Asamblea General del ICOMOS, celebrada en México del 17 al 24 de octubre de 1999.

¹² Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada por la Unesco, en París, el 17 de octubre del 2003.



Musealización al aire libre de Berlín

pública ya no sirve para ir a buscar noticias ni para discutir las...; todavía sirve para manifestarse, como si solo sirviera para la catarsis de la noticia, pero no para su adquisición. Las plazas modernas sirven hoy como espacio de circulación o de trasbordo, como puntos de encuentro. Igualmente ocurre con el patrimonio bélico o militar, cuya función ha variado a lo largo del tiempo. ¿Qué uso tienen hoy las fortificaciones en las ciudades modernas? Fueron espacios para la guerra y hoy lo son para el ocio. Ha ido cambiando su función y también su valor.

Musealizar las ciudades o conferirles el valor de contemporaneidad

De la idea del valor del patrimonio surge la idea de la conservación de este patrimonio; este principio no es un principio absoluto, sino un valor de la modernidad. No siempre en el pasado las cosas antiguas merecieron ser conservadas. La idea de conservación del patrimonio es relativamente reciente. A Alois Riegl, una de las figuras señeras de la historia del arte del siglo XIX, como conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena y presidente de la Comisión de Monumentos Históricas de esta ciudad, se le encargó un estudio sobre los criterios para la conservación de monumentos, es decir, qué es lo que debemos conservar y lo que no

es conservable.¹³ En esta obra Riegl analiza el valor del patrimonio y se fija especialmente en los denominados *monumentos*. Naturalmente, observa que no siempre han tenido el mismo valor y, como ejemplo de ello, menciona la columna trajana de Roma, de la que dice que en la Edad Media tenía que carecer forzosamente de protección,

[...] una vez había sido destruido el antiguo Imperio, cuya grandeza y poder invencible esta había de mantener presente en la memoria de las generaciones venideras. Así, sufrió entonces muchas mutilaciones, sin que nadie pensara nunca en su restauración. El que llegara a mantenerse en pie se debe fundamentalmente a la supervivencia de restos del patriotismo de la antigua Roma, que los romanos medievales nunca llegaron a perder por completo [...]. Hasta entrado el siglo XIV, siempre existió el peligro de que la columna fuese sacrificada sin el menor escrúpulo a cualquier tipo de necesidad práctica. Hasta el Renacimiento este peligro no quedó conjurado, con una provisionalidad que ha llegado hasta nuestros días y que previsiblemente alcanzará a un futuro, ciertamente no ilimitado.¹⁴

Fijémonos en las palabras finales de este párrafo, en las que el autor nos llama la atención acerca de que la «protección» que otorgamos a un monumento es «provisional» y no tiene un carácter ilimitado. ¿Por qué? ¿Qué razones impulsaron a Riegl a transmitirnos este mensaje desde la cultura Viena del cambio de siglo? Nos lo aclara en otro párrafo de la misma obra, cuando nos dice que

[...] el interés por los monumentos [...], que solía extinguirse con la desaparición de las generaciones interesadas, quedaba ahora perpetuado por un tiempo indefinido por el hecho de que todo un gran pueblo consideraba las antiguas hazañas de generaciones desaparecidas mucho tiempo atrás como parte de las hazañas propias, y las obras de los presuntos antepasados como parte de la propia actividad. Así, el pasado obtuvo un valor de contemporaneidad para la vida y la creación moderna.¹⁵

¹³ Con este motivo redactó un magnífico texto titulado *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (*El culto moderno a los monumentos. Características y origen*), que fue publicado en Viena en 1903. Hoy existe una traducción en castellano en Alois Riegl: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2007 (La Balsa de la Medusa, 7).

¹⁴ Alois Riegl: *El culto moderno a los monumentos*, o. cit., p. 33.

¹⁵ Alois Riegl: *El culto moderno a los monumentos*, o. cit., p. 34. [Ibidem, p. 34]



Coliseo romano, un monumento antiguo dotado de contemporaneidad

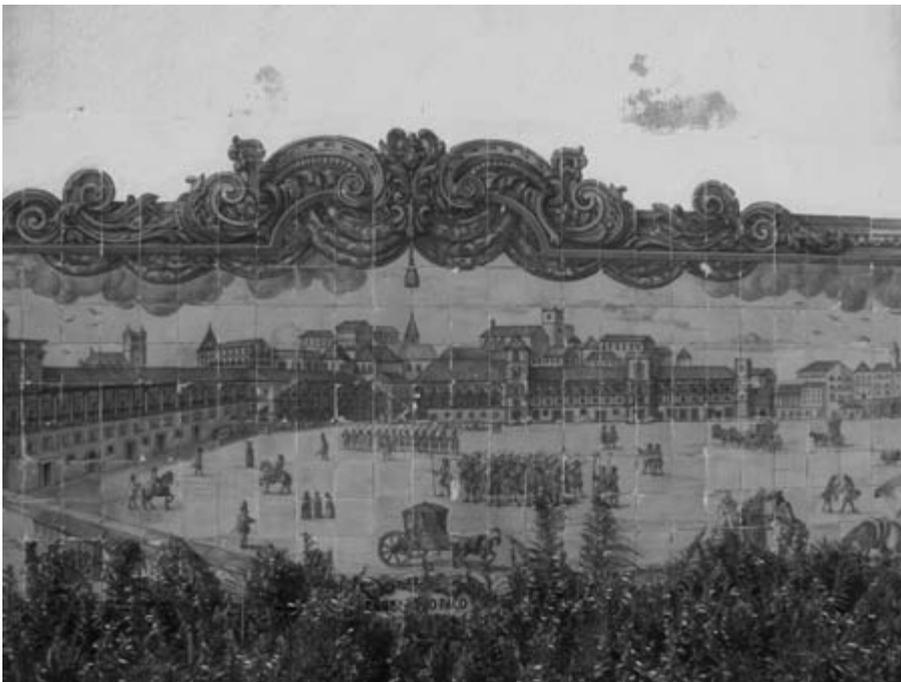
Es decir, el valor de un monumento, sea cual sea su origen, se lo confiere el hecho de que hoy tenga «un valor de contemporaneidad».

Estas reflexiones nos conducen a considerar la importancia que adquieren hoy todas las acciones que emprendamos para conferir valor de contemporaneidad a nuestros monumentos, bien sean los conjuntos urbanos o el patrimonio mueble. El valor de contemporaneidad al que alude el sabio austriaco es complejo, ya que en este tipo de valorización lo importante es que el monumento adquiera algún significado, ya sea histórico, de antigüedad, estético, funcional o simplemente turístico. Naturalmente, un elemento adquiere más valor de antigüedad cuanto más antiguo es, independientemente de su estado de conservación; un resto craneal hallado en el yacimiento arqueológico de Atapuerca adquiere un valor fundamental a causa de su remota antigüedad y su valor no depende fundamentalmente de lo completo que se encuentre el cráneo. Por el contrario, en un monumento de tipo histórico, como por ejemplo un conjunto urbano, su valor depende fundamentalmente de su grado de conservación: cuanto mejor se conserve, más

valor histórico adquirirá para nosotros. Aquí surge la cuestión de ¿qué hay que hacer cuando un conjunto histórico ha sufrido daños irreparables hasta el punto de que ha perdido su capacidad de evocación? La respuesta nos la proporciona la propia actuación de los pueblos ante semejantes situaciones. Veamos el caso de Lisboa, una ciudad que en 1755, en pleno esplendor, siendo la floreciente capital de un próspero imperio, sufrió un terremoto devastador que la dejó en la más completa ruina. Tuvo que renacer de nuevo, con una nueva planificación, cuyo impulsor, el marqués de Pombal, emprendió con una energía digna de encomio. Y la ciudad renació nueva. Pasó el tiempo y, cuando la nostalgia del pasado afectó a algunos ciudadanos cultos, estos emprendieron la tarea de construir en lo alto de un mirador urbano un gran mural cerámico en el cual dibujaron meticulosamente el aspecto de la plaza del Comercio, el centro neurálgico de la ciudad, con sus casas, sus gentes, los carruajes y el ajetreo diario tal cual se hallaba en vísperas de 1755, es decir, ¡antes de que el terremoto la destruyera! Es el valor de la contemporaneidad; es el querer mostrar el documento completo.



Mirador de Santa Lucía en Lisboa



Plaza del Comercio de Lisboa antes de 1755



Vista de la plaza del Comercio de Lisboa desde el castillo de San Jorge

En la actualidad hay una museografía emergente que lucha para transformar los espacios urbanos en auténticos museos vivos, al aire libre; para ello, lo importante sigue siendo lo que los lisboetas muestran en el mural de la plaza de Santa Lucía de su ciudad. Las razones de esta museografía son claras y sólidas: dotar de un valor de contemporaneidad a nuestros monumentos urbanos, dado que ellos son uno de los objetivos de nuestra cultura, de nuestro turismo cultural, que recorre y patea ciudades con la esperanza de comprender. No se trata de señalar los monumentos —esto ya se ha hecho, y es necesario—, se trata de musealizar el espacio al aire libre, dotarlo de un valor de historicidad y luchar contra el olvido del pasado, desafiando al Mefistófeles de *Fausto*.

A modo de síntesis

A esta nueva museografía *all' aperto* se le aplican plenamente los axiomas citados al principio de este artículo, ya que, en primer lugar, es evidente que «la interpretación es el instrumento» fundamental para poner en valor el patrimonio urbano al aire libre. En segundo lugar, es evidente que «cualquier tema o elemento» de la ciudad puede ser objeto de tratamiento museográfico; se puede explicar desde la trama urbana hasta lo que no es visible de la ciudad pero existe, pasando por su epidermis más visible, es decir, sus casas y monumentos. En tercer lugar, todo esto «solo se justifica si hace avanzar el conocimiento». Y, finalmente, en cuarto lugar, detrás de cada zona o parte de la ciudad «debe ser perceptible la existencia de un ser humano dotado de historia y de memoria».