

EL QUÈ, EL COM I EL PERQUÈ DELS EQUIPAMENTS PATRIMONIALS DE PROXIMITAT

El problema de la memòria robada i els equipaments patrimonials de proximitat

A Josep Iglésies, membre rellevant de la Societat Catalana de Geografia (1902-1986), a l'any cinquanta, amb motiu de la "Primera assemblea intercomarcal d'investigadors", celebrada a Martorell, se li va encarregar un "Índex elemental de matèries i punts de vista geogràfics per a facilitar l'estudi d'una localitat catalana" i no cal dir que, escrupolós com era, va acomplir abastament la tasca encomanada, tant que, encara seixanta anys després, és un treball útil.¹ En plantejar-se l'estudi, molt complet, va donar notable importància als temes de la història i de la lingüística i va creure necessari justificar-ho, tot dient: "les particulars circumstàncies que travessa el nostre país fan que considerem molt convenient que hom reculli i salvi tot allò que sigui possible del patrimoni espiritual comú. La majoria dels arxius parroquials i municipals van sofrir greus desperfectes amb les revoltes del segle passat. Allò que va quedar dels parroquials s'ho va endur la guerra civil de l'any 1936. La documentació que resta a les cases particulars perilla perdre's. Hom farà bé de copiar i publicar tot allò que tingui interès. [...] És urgent salvar per mitjà de l'estudi tot allò que ens singularitza i ens defineix. Aquesta és una missió que considerem posada a les mans de les persones cultes de cada localitat. Ens permetem recomanar-la encara que marxi dels fins concrets dels estudis geogràfics que han estat objecte de la nostra ponència"²

Pel savi geògraf, els estudis de proximitat en el nostre país, a l'any 1950, eren una "missió" urgent i la seva crida va ser escoltada per innumbrables investigadors que, calladament, sense cap ajut, sense mes preparació que el sentit comú, van renovar els estudis locals gràcies als Centres d'Estudis que es van crear a gairebé totes les comarques del país. Avui, al llindar d'un canvi d'era -no menys fosc per la cultura que el que Josep Iglésies va viure-, ens plantegem uns objectius semblants.

En efecte, avui, com diria Manfred Osten, "vivim sota els efectes de la memòria robada";³ estem enfront d'un cultura de l'oblit, d'un oblit que es presenta sota l'aparença de la modernització i que abraça tots els àmbits de la vida i de la cultura. L'oblit al que està sotmesa la nostra societat és molt més intens que el que imposaven els grollers esbirros del sabre dels anys cinquanta del segle passat, ja que ens espitja un concepte d'acceleració que trenca totes les continuïtats en unes magnituds mai conegudes fins ara. Goethe, a finals del segle XVIII, ja es va adonar d'aquesta desmemòria destructora imperant a la seva època, també de grans canvis, i va escriure

¹ IGLÉSIES, J. "Índex elemental de matèries i punts de vista geogràfics per a facilitar l'estudi d'una localitat catalana" a *Actas y comunicaciones de la Asamblea Intercomarcal de Investigadores del Penedès y Conca d'Odena*. Martorell, 1950, pàgs. 33-68.

² *Op.cit.*, pàgs. 67-68.

³ OSTEN, M. *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo. Breve historia del olvido*. Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid, 2008.

Faust. I és aquest Faust de Goethe el que avui hem d'evocar; nosaltres, com ell, vivim en la impaciència i l'acceleració, trenquem la memòria de tota tradició, i com aquell Faust, volem ardentment pujar al tren del futur. I també com ell adorem l'eterna joventut. La nostra cultura venera el ser jove, i ens espitja a donar qualsevol cosa per tornar a ser-ho una altra vegada. Igual que feia Mefistòfil amb Faust! Però el geni maligne li va demanar sols una cosa: la memòria de la seva joventut! No pots ésser jove si conserves la memòria de la teva joventut! I Faust, l'humanista, el savi, hi renuncià... i aleshores Mefistòfil, el geni del mal, porta la seva víctima d'un oblit a un altre fins que finalment s'oblida d'ell mateix! El destrueix! Per tant, els canvis ràpids, l'orgia de joventut, els desigs de futur, tot es fa amb la contrapartida de l'oblit del passat.

Amb tot, és aquesta memòria a llarg termini l'única que ens pot garantir una identitat cultural. Però l'ombra del Mefistòfil de Faust, avui plana damunt els nostres caps no sols pels motius que es deriven del que hem dit, sinó també per altres causes alienes a la sociologia, a la ideologia i a la política. Ens referim a un procés de dissolució de la memòria lligat a la memòria digital, a la qual conferim la salvaguarda dels documents. Les publicacions en xarxa, per regla general, no són esborrades, passat determinat temps? No és una exigència del disc dur esborrar de tant en tant? Estem d'acord amb Manfred Osten⁴ que allò que fins ara prometia la publicació damunt paper, és a dir, la permanència o mig o llarg termini, s'evapora avui en la xarxa digital, incapaç de resistir el desafiament del temps. Tot allò que en la xarxa no es vigili, no podrà sobreviure i quedarà condemnat a l'eliminació o l'oblit. Recordo que un amic investigador m'explicava la seva experiència en un arxiu històric, on ell consultava pergamins i documents amb paper del segle XVI, mentre que un col·lega seu treballava sobre documents dels anys vint referits a anarquistes; els seus documents estaven escrits a màquina i, per tant, en principi, podia semblar envejable treballar en una documentació fàcil de llegir, enfront del llatí medieval; però quan s'examinava el tipus de paper, molt fi, resultat de la tercera o quarta copia administrativa, calcada amb paper d'estergir gastat, l'enveja desapareixia. Era molt més fàcil llegir el document medieval! No cal dir que ens passa igual amb les imatges; les nostres àvies van veure el món en blanc i negre, damunt fotografies enganxades en suports de cartró fort; els nostres pares ja van veure el món amb fotografies de color, encara que molt més fràgils; nosaltres veiem el món amb fotografies digitals a milers, milions gairebé, però... què en quedarà? Què durarà més?

El primer objectiu dels estudis de proximitat, el primer "per què", rau doncs en la seva funció de salvar el patrimoni cultural de l'oblit i de la destrucció del record. Perquè la proximitat permet conservar les fonts d'aquest patrimoni, ja siguin documentals o fins i tot materials.

Els equipaments patrimonials de proximitat i el patrimoni intangible

⁴ Vegeu, *op cit*, nota 122.

Si ens plantejem ara la naturalesa del patrimoni que en diem de proximitat i que sovint hem etiquetat de "local" hem de concloure que abans això resultava més fàcil, ja que el patrimoni era palpable, tangible, tridimensional. La seva conservació mai ha estat fàcil, però ho tenien més fàcil que nosaltres. El fet que els organismes internacionals que diuen que vetllen pel patrimoni hagin admès finalment el patrimoni intangible dins dels seus interessos posa de manifest que ja no es podia amagar el cap sota l'ala. I és que en una època de canvis radicals es posen en perill, sobretot, els patrimonis intangibles i tot plegat transforma els sistemes de valors en cadenes molt més fràgils. Si ens fixem, el mateix terme d'"intangible" és una prova de la dificultat de conservar allò que no es pot veure ni tocar. Amb tot, si ens fixem bé, i seguint a Tomislav Sola, "el patrimoni ha estat sempre intangible".⁵ La globalització, imposada per les grans empreses, està transformant el món en un únic mercat lliure, preparat per ser conquerit pels grans centres de poder, i en aquest context la cultura i el patrimoni esdevenen uns productes més. I els patrimonis intangibles locals, tan pròxims, si no poden ser absorbits per aquest gran mercat global, corren el risc de perdre valor, de "desvaloritzar-se". La globalització tal vegada ha existit sempre, però mai d'una manera tan brutal, en què el món es divideix en camps especialitzats, on uns es culturalitzen i els altres es desculturalitzen, on uns imparteixen pautes de conducta i els altres les segueixen. Fins a quin punt no ens condueixen vers una aculturació massiva? Que serà aleshores el que Josep Iglésies en deia "patrimoni espiritual comú", és a dir, el nostre "patrimoni intangible"? L'aculturació global implica una destrossa per a les cultures locals, que cada dia moren una mica; l'aculturació global, en la mesura que és dirigida i autoimposada, crea unes persones mancades de somnis i acaba fent possible l'objectiu de Mefistòfil. El patrimoni intangible del passat, el seu estudi i la seva conservació és valuós com a tal si serveix per infondre il·lusions i somnis al present i al futur. Els museus locals, els centres d'estudis, les biblioteques o els arxius no han d'ésser un magatzem passiu o una fàbrica de relats inútils. Aquestes institucions les hem de concebre com a mitjans. El patrimoni local, sigui tangible o intangible, degudament estudiat i comunicat és un focus d'originalitat i creativitat cultural. Esdevé l'assegurança contra la uniformitat cultural i el dirigisme castrador d'idees i d'il·lusions.

Per lluitar contra aquesta globalització en el camp del patrimoni s'ha de tenir ben clar que:

- El patrimoni intangible, que sovint és un patrimoni de proximitat, constitueix la base de tots els altres patrimonis; sense el patrimoni intangible que proporciona el relats, les històries, els valors i les il·lusions, els altres patrimonis poden esdevenir inútils.
- El patrimoni intangible és sempre un patrimoni basat en la diversitat, i una adaptació a les normes de la cultura que l'ha produït. La seva destrucció implica atacar les bases de la mateixa cultura.

⁵ SOLA, T. *De la vanitat a la saviesa. El paper cibernètic dels museus*. ICRPC, Girona, 2008, pag. 8.

- El patrimoni intangible pot esdevenir una base pel desenvolupament dels altres sectors de la cultura, inclòs el sector econòmic.

Els equipament de proximitat, museus, biblioteques o centres d'estudis, tenen la custòdia d'allò que és local; amb tot, en el camp de la cultura, el mot "local" té unes connotacions a vegades negatives; allò local és, com hem dit en altres llocs, una mena de "ventafocs" de la cultura. Cal parlar-ne. Cal parlar de com un element o creació cultural local, tant si és una text escrit, com una tradició, una cançó, un vall o un artefacte, viatja i trenca barreres culturals, de gènere, de nacionalitat o s'adapta a un medi nou. És Donald Sassoon,⁶ qui ens parla d'això i ho compara amb les pizzes toscanes o italianes. En l'era de la globalització, diu ell, el menjar local, una pizza que es feia a la Toscana, pot esdevenir mundial, ja sigui perquè la importen els immigrants, o be perquè determinades elits l'adopten, o fins i tot pel fet de ser comercialitzada per grans corporacions multinacionals. D'aquesta manera, el menjar ràpid nord-americà es basa en models que tenen l'origen a parts molt diferents del món, però que s'han modificat per poder adequar-se al gust d'una immensa comunitat multi ètnica i amb la que s'ha pogut experimentar, sense les restriccions que la comunitat d'origen l'hi hauria posat. D'aquesta forma la pasta s'ha combinat amb curri, els gelats han adoptat una gran varietat de fórmules i, al final, el resultat és que l'origen local sols es recorda amb el nom. El que realment és nord-americà és la comercialització global. És possible que el cafè exprés o el gelat sigui un invent d'un punt reduït d'Itàlia, però qui els ven avui són cadenes multinacionals. Segons Sassoon la cultura funciona de forma semblant; surt del context local i es fa global d'una manera semblant, ja que té capacitat d'adaptar-se.

Amb tot, el que més importa del patrimoni per poder sobreviure, tant si és tangible com intangible, sigui local o no, és el fet que adquireixi valors de contemporaneïtat, és a dir, que sigui interpretable en termes contemporanis i d'acord amb les necessitats i premisses de l'avui. D'aquest aspecte, però, en parlarem més endavant; ara sols cal recordar que el problema dels equipament culturals és que els usuaris tinguin algunes claus d' interpretació.

La "museografia nòmada" o la fi dels equipaments patrimonials de proximitat?

A finals del segle XX la mediació en els museus, implicava el peatge d'una museografia aparatosa i fins i tot costosa. Explicar les utilitats d'un objecte, la reconstrucció d'unes ruïnes, la contextualització social i cultural d'un quadre, la mecànica d'una màquina, les raons d'una idea... exigia panells, interactius mecànics, pantalles amb petits documentals, ordinadors, il·lustracions, i fins i tot textos en quatre o més llengües. En el llindar del segle XXI l'aparatositat de la mediació pot quedar reduïda a mínims. Nous entorns de museografia 2.0 poden posar a la xarxa, de manera versàtil i per a usos múltiples (abans, durant o després de la visita) les més

⁶ SASSOON, D. *Cultura. El patrimonio común de los europeos*. Crítica, Barcelona, 2006, pàgs. 10-11.

diverses propostes d'informació i mediació. Sembla obvi que qualsevol museu o equipament cultural haurà de considerar la seva dimensió com a museu o equipament 2.0 si vol evolucionar per la via de l'eficàcia i la competitivitat. En aquesta tessitura i context estem veient aparèixer una nova museografia nòmada, en el sentit que va començar a definir Jacques Attali. El intel·lectual francès va introduir el 1985 el concepte "d'objectes nòmades" per denominar aquestes "màquines en miniatura capaces de retenir, emmagatzemar, tractar i transmetre informació (so, imatge, dades) a una gran velocitat". Afegia Attali que "els nòmades sempre han transportat objectes que els podien ser útils durant el viatge; el primer que van transportar va ser un fragment de pedra tallada, després va venir el foc, la roba, les sabates, les eines, les armes, les joies, les relíquies, els instruments de música, els cavalls, els papirs, etc. Més tard va arribar el llibre, el primer objecte nòmada produït en sèrie; posteriorment els objectes que permetien miniaturitzar i fer portàtils instruments sedentaris: el rellotge de polsera, la càmera fotogràfica, la ràdio, el telèfon, la càmera cinematogràfica, el lector de cassets, etc. Finalment les màquines que processen la informació".⁷

Sembla obvi que abans del 2030 tindrem una gran facilitat per connectar, en qualsevol lloc a qualsevol xarxa d'informació sense fils (HSDPA, WiBro; WiFi, WiMax...) o amb fils (fibra òptica) i que tots estarem en una situació permanent d'ubiquïtat nòmada. Durant la segona dècada del segle XXI la definició d'un objecte nòmada universal es perfila com imparable. El mateix artefacte serà alhora telèfon mòbil, ordinador, webcam, consola de jocs, agenda, reproductor de música, televisor, ràdio, talonari, document d'identitat, GPS, màquina de gravar i fotografiar, clauer, etc. Els nostres mini, micro o nano artefactes nòmades permetran la consulta de les més diverses propostes d'intermediació didàctica per fer comprensibles els més diversos objectes de musealització. I això es pot fer sense embaràs d'un determinat element ubicat al museu. Amb només apuntar el nostre artefacte nòmada a una ceràmica, una estàtua, un quadre o un conjunt arqueològic podrem seleccionar les més diverses possibilitats de realitat augmentada, o fins i tot virtual, o de rebre les més diverses informacions per la via hipermèdia i en la llengua que desitgem. Això va suposar, per descomptat, enormes possibilitats per relacionar conceptes i sistemes conceptuals i per tant tindrem oportunitats insospitades d'adquirir coneixement.

La via nòmada ubiqua per excel·lència permetrà, d'altra banda, la desubicació del museu. Naturalment cultures a l'entorn del fetitxe de l'edifici i la col·lecció mantindran posicions, però amb la nova museologia i museografia nòmades la visita "virtual" al museu podrà realitzar-se en pràcticament qualsevol context espai temporal, és a dir, a en qualsevol hora i des de qualsevol lloc. Probablement els museus petits i mitjans seran els més bel·ligerants pel que fa a ús de les noves estratègies nòmades. Potser alguns grans museus i públic assegurat a partir del fetitxe seran els que resistiran a col·locar en xarxa i procurar no invertir en estratègies nòmades.

⁷ Manca la cita!

Però fins i tot en aquest cas res impedirà a les empreses privades cobrir tan suculent buit. La relació entre tecnologia nòmada, museologia i museografia és, serà, simplement, imparable. Les dinàmiques sorgides per l'impuls del 2.0 i els desenvolupaments nòmades probablement es generalitzaran en els museus, centres de presentació i espais patrimonials. No obstant això, serà precisament en el camp de la museografia d'història i del patrimoni intangible on aquestes noves estratègies permetran canvis espectaculars.

Del que s'ha dit abans, heu d'inferir que la nova museografia nòmada permetrà la supervivència indemne de la vella museografia sedentària puritana objectual que nega qualsevol intermediació entre observar i l'objecte. Amb certa lògica es pot argumentar que, tenint en compte que els elements d'intermediació van a subministrar per la via individual i nòmada, a l'interior i fora del museu, ja no seran necessaris elements d'intermediació in situ a les exposicions, per contextualitzar i explicar objectes de musealització. I en aquest sentit el corollari seria pensar que, efectivament, podríem tornar a l'època d'or de la museografia puritana objectual. Això no ha de ser necessàriament així, ja que el museu continuarà sent un espai d'experiència i instructiu d'ús individual, però també col·lectiu, en el qual es podran viure experiències úniques en una perspectiva de democratització de l'accés al coneixement.

En tot cas aquests sistemes "nòmades" no substituiran els altres sistemes d'intermediació de museus i altres equipaments. Aquestes *teories de la substitució*, que s'apliquen a tantes coses -als llibres impresos, al teatre, a la pintura, als concerts en directe, etc.- són molt velles. Sòcrates va profetitzar que la introducció del text escrit mataria l'ànima dels joves al debilitar-ne la memòria; Paul Valéry va insinuar que la ràdio mataria la cultura oral i fins i tot l'escripta; Walter Benjamin creia que la fotografia o el cinema matarien la contemplació dels objectes del museu; Christopher Evans, un psicòleg de la informació, a l'any 1979, quan va intuir la revolució informàtica, va profetitzar que la fi de la lletra impresa es produiria en la dècada dels anys noranta del segle passat... i així molts més.⁸ D'altres han profetitzat que amb Internet esdevindria la fi de les cultures petites, d'aquestes cultures locals, properes, engolides per les més grans.

No sabem si això serà així, encara que el que és cert és que els equipament patrimonials, com els museus i centres d'estudis que investiguen, conserven i difonen el patrimoni local no són fàcilment substituïbles per les manifestacions globals de la cultura. Quan les persones, en la nostra vida diària ens trobem amb problemes o amb frustracions, habitualment tenim dues respostes: o bé intentem adaptar-nos a la frustració o bé cerquem noves fórmules per tirar endavant. En tot cas, poques persones cerquen noves fórmules per fer les coses si les que tenen a l'abast els funcionen bé. Sempre procurem esgotar les vies que coneixem. Bohannan⁹ ens recorda que el patrimoni cultural, tangible o intangible és com una mena de gran dipòsit on hi ha una bona part de les

⁸ Vegeu SASSOON, D. op cit, pag. 1666-1667.

⁹ BOHANNAN, P. *Para raros nosotros*, Ed. AKAL, Madrid, 1992, pàgs. 258-260.

solucions i respostes que un grup humà ha donat als problemes plantejats. Podríem dir que si fem un paral·lelisme, aquest dipòsit cultural és semblant al dipòsit genètic del grup humà, es contreu o s'expansiona quan les persones viatgen o es barregen amb altres grups. Però els elements d'aquest dipòsit cultural no surten de forma aleatòria; ans al contrari, es manifesten mitjançant cadenes d'accions que segueixen un ordre preestablert; des d'un ball fins a una cerimònia o un treball tradicional de cistelleria impliquen seguir una cadena d'accions culturals. Els elements que constitueixen el patrimoni cultural d'un grup humà no es poden prendre aleatòriament, s'integren en cadenes o cicles i si es trenca un element, tota la cadena pot perdre significat. La cultura és com un sistema en el que totes les seves parts estan encaixades. Si modifiquem una part, sotmetem a tensions i modificacions totes les altres parts. Quan sorgeix una nova necessitat, sovint s'ha de modificar una peça de la cadena i és aleshores quan tot queda tensat; però com que les necessitats noves apareixen continuament, el sistema cultural està amb tensió sempre. Davant de cada nova necessitat, o traiem del dipòsit cultural propi l'element que necessitem reformulant-lo o haurem de prendre en préstec idees, tecnologia o elements culturals forans. Aquestes eines culturals les podem demanar, les podem copiar o simplement ens les poden deixar per una temporada, fins que creem les nostres pròpies. Imaginem una tradició cultural com els ianomamis; la seva cultura està basada en els valors de la guerra; per tant tot allò que s'identifica com a propi del rol masculí està sobrevalorat mentre que tot el que s'identifica com a femení està menystingut; per aquest motiu, entre els ianomamis és freqüent l'infanticidi femení, ja que els nadons nenes estan devaluats; d'infanticidi femení fa que es desequilibri sovint la proporció de mascles i femelles en el grup, per la qual cosa es produeix una manca de noies en estat núbil. Per aconseguir-les, les rapten dels grups veïns, provocant situacions de conflicte; aquestes situacions conflictives, que deriven en baralles i guerres fan imprescindible els guerrers, que d'aquesta manera es justifiquen. I el cicle el podem repetir infinitament! Si d'aquest cicle en trenquem una baula, tota la cadena es desfà i desapareix. Que passa quan es prohibeix l'infanticidi femení? Tot el cicle perilla.

La preservació de la cultura i del patrimoni cultural, tangible o intangible passa per disposar dins del propi dipòsit patrimonial dels elements de recanvi necessaris en cada moment. I aquest dipòsit és la reserva patrimonial de cada cultura i sempre és pròxima, gairebé local! D'aquí la preocupació de Josep Iglésies sobre la preservació del patrimoni cultural per part dels centres d'estudis locals!

Les cinc configuracions del patrimoni

Per això es greu i preocupant l'estat d'asfíxia d'aquests centres. Museus locals, centres d'estudis, arxius i petites biblioteques són avui encara les ventafocs de la nostra cultura, com hem dit. És fàcil imaginar les dificultats que pot arribar a tenir en aquest context una biblioteca especialitzada, la casa museu d'un escriptor o un petit

museu local. La sociòloga nord-americana Wendy Griswold¹⁰ deia que els objectes culturals tenen cinc configuracions, que es poden traduir com a la disposició de les parts d'un element patrimonial que li dona certa forma o figura; la primera es la *interpretació*, és a dir, l'elaboració del significat; la segona és la *popularitat*, que es mesura pel nombre d'adeptes o de conversos que l' objecte aconsegueix; la tercera és el que en podríem dir *l'impacte* que es té en el camp de referència cultural; de la quarta en diu la "*canonització*", és a dir, l'acceptació de l'objecte pel grup dels especialistes que li poden atorgar legitimitat; finalment, la cinquena i darrera configuració és la *durada*, o sigui, el temps que aquest objecte cultural és capaç de mantenir-se vigent.

D'aquestes cinc configuracions, la primera és una de les més importants, ja que és la condició necessària per a totes les altres; ens referim a la *interpretació*, és a dir, a donar significat als elements patrimonials. No hi ha dubte que el significat és l'aspecte més interessant de la vida humana, l'essència mateixa de la cultura. Tot allò a què atorguem significat va més enllà de la simple aparença. El significat el podem expressar de moltes maneres: per signes, mitjançant el llenguatge, per la música, per la pintura, etc. Darrera cada element patrimonial hi ha d'haver una significació complexa i important. Però el significat és transmet mitjançant símbols, elements sovint arbitraris, que poden no tenir connexió amb l'objecte en sí mateix. Amb tot, quan un element patrimonial adquireix el valor de símbol, pot ser molt poderós, ja que és capaç de transmetre molts missatges diferents. L'art, qualsevol obra d'art, és un complicat teixit de símbols que empren les emocions o el pensament racional, en funció dels significats. Quan el museòleg aconsegueix augmentar el significat d'una peça, ja té feta la meitat de la feina, ja que amb el sistema simbòlic pot comunicar sentiments, intuïcions, sensacions i missatges.

Amb tot, un cop obtinguda la interpretació, ara caldria anar a la segona configuració, és a dir, a la *popularitat*. Això requereix que els missatges siguin entesos, és a dir, que el sistema de símbols sigui compartit per molta gent. Els símbols han de ser compartits, han de formar part d'un llenguatge comú. Hi ha un exemple notable en la història de la creació de símbols; és Napoleó, un mestre en aquest camp; quan va ordinar l'estratègia per coronar-se emperador, ell que era un fill de la República, no es va fer cap corona imperial nova; va fer portar la corona i les insígnies imperials de Carlemany, i encara que la corona li anava petita, se la va posar al cap, unint el seu imperi amb el d'il·lustre predecessor, fundador del primer imperi dels francs. Però, prèviament, es va preocupar molt bé que aquest símbol fos àmpliament compartit per la cort i per la gent. La popularitat vol dir això: la capacitat de fer compartir els símbols.

La tercera configuració, així com la quarta, fan referència al reconeixement per part d'aquells que poden fer entrar l'objecte patrimonial a "l'acadèmia" –és a dir, *l'impacte*–, per una banda, i que per altra el poden

¹⁰ GRISWOLD, W. *Cultures and Societies in a Changing World*, Thousand Oaks, Pine Forge, 1994

canonitzar com a una icona del patrimoni –la “*canonització*”. En els dos casos, s’ha de parlar dels filtres; equivalen a la funció dels crítics en l’art actual; molta gent espera què diran ells per decidir si els agrada o no. El crític actua fa de filtre entre l’objecte i el públic. En les societats petites, aquests filtres no sempre hi són i els objectes es poden mostrar al públic sense filtres, ja que són reconeguts i descodificats immediatament pels seus destinataris. Però en les societats complexes, per donar el salt d’allò local a allò nacional, els filtres apareixen. Certament pot passar que hi hagi persones que no acceptin els filtres i actuïn independentment, però en els objectes patrimonials aquesta situació no és freqüent. Quan un element patrimonial creua les fronteres culturals, el significat que se li dóna en origen i el significat final poden diferir molt; a vegades, comprar una reproducció del Museu Picasso, simplement vol dir, “jo hi he estat”.

Finalment, cal parlar del que n’he dit la *durada*. El significat es manté mentre es manté el valor de contemporaneïtat del patrimoni; mentre el relacionem amb els valors del present. Quan un edifici o un element patrimonial perd aquest valor, està amenaçat.

No sempre en el passat les coses antigues han merescut ser conservades. La idea de conservació del patrimoni és relativament recent.¹¹ A Aloïs Riegl, una de les figures senyeres de la Història de l’art del segle XIX, com a conservador del Museu d’Arts Decoratives de Viena i president de la Comissió de Monuments Històrics d’aquesta ciutat se li va encarregar un estudi sobre els criteris per a la conservació de monuments, és a dir, què és el que hem de conservar i el que no és conservar-lo. En aquesta obra Riegl analitza el valor del patrimoni i es fixa especialment en els anomenats “monuments”. Naturalment s’observa que no sempre han tingut el mateix valor i, com a exemple d’això esmenta la columna Trajana de Roma, de la qual diu que, en l’edat mitjana havia de no tenir forçosament de protecció, “una vegada havia estat destruït l’antic imperi, la grandesa i poder invencible [...] va patir llavors moltes mutilacions, sense que ningú pensés mai en la seva restauració. Que arribés a mantenir-se en peu es deu fonamentalment a la supervivència de restes del patriotisme de l’antiga Roma, que els romans medievals mai van arribar a perdre per complet [...] Fins entrat el segle XIV, sempre va existir el perill que la columna fos sacrificada sense cap escrúpol a qualsevol tipus de necessitat pràctica. Fins al Renaixement aquest perill no va quedar conjurat, amb una provisionalitat que ha arribat fins als nostres dies i que previsiblement arribarà a un futur, certament no il·limitat”.¹² Fixem-nos en les paraules finals d’aquest paràgraf, en què l’autor ens crida l’atenció com la “protecció” que atorguem a un monument és “provisional” i no té un caràcter il·limitat. Per què? Quines raons van impulsar a Riegl a transmetre’ns aquest missatge des de la culta Viena de canvi de segle? Ens ho aclareix en un altre paràgraf de la mateixa obra, quan ens diu que

¹¹ HERNANDEZ, F.X. i SANTACANA, J. “Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental”, en *Hermes. Revista de Museología*. Ed. TREA, Gijón, 2009, pàgs. 8-20.

¹² RIEGL, A. *El culto moderno a las monumentos*. Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pàg. 34.

"l'interès pels monuments [...] que se solia extingir amb la desaparició de les generacions interessades, quedava ara perpetuat per un temps indefinit, pel fet que tot un gran poble considerava les antigues gestes de generacions desaparegudes molt de temps enrere com a part de les gestes pròpies, i les obres dels presumptes avantpassats com a part de la pròpia activitat. Així, el passat va obtenir un valor de contemporaneïtat per a la vida i la creació moderna". És a dir, el valor del patrimoni, sigui quin sigui el seu origen, li confereix el fet que avui tingui "un valor de contemporaneïtat".

Aquestes reflexions ens condueixen a considerar la importància que adquireixen avui totes les accions que emprenguem per conferir valor de contemporaneïtat als nostres monuments, bé siguin els conjunts urbans o el patrimoni moble o el patrimoni intangible. I el valor de contemporaneïtat a què fa referència el savi austríac és complex, ja que en aquest tipus de valorització allò important és que el monument adquireixi algun significat, ja sigui històric, d'antiguitat, estètic, funcional o simplement turístic. Naturalment un element adquireix més valor d'antiguitat quan més antic és, independentment del seu estat de conservació; una resta cranial trobada al jaciment arqueològic d'Atapuerca adquireix un valor fonamental a causa del seu remota antiguitat i el seu valor no depèn fonamentalment de com de complet que es trobi el crani; per contra, pel que fa a un monument de tipus històric, com per exemple un conjunt urbà, el seu valor depèn fonamentalment del grau de conservació d'aquest; com millor es conservi, més valor històric adquirirà per a nosaltres

En tot cas, el pitjor enemic del patrimoni, de tot patrimoni, és el desconeixement del seus significats per part de la gent. Goethe, en el seu famós viatge patrimonialitzador a Itàlia, explica que quan va arribar el 3 de setembre de 1786 a Malcesine, prop de Verona, allà va restar estorat davant de les ruïnes de l'amfiteatre romà; però quan els ho va dir als veïns li van contestar: "*aquest castellot no te cap interès; simplement és una fita que senyala els límits entre el territori de Venècia i l'Imperi Austríac!*"¹³ Per la gent del lloc, el significat de la ruïna era la d'un senyal de domini polític; no tenia cap altre significat i, naturalment, aquell significat portava més aviat males vibracions.

¹³ POULOT, D. *Une histoire du patrimoine en Occident*. Ed.PUF, Paris, 2006, pàg. 26.