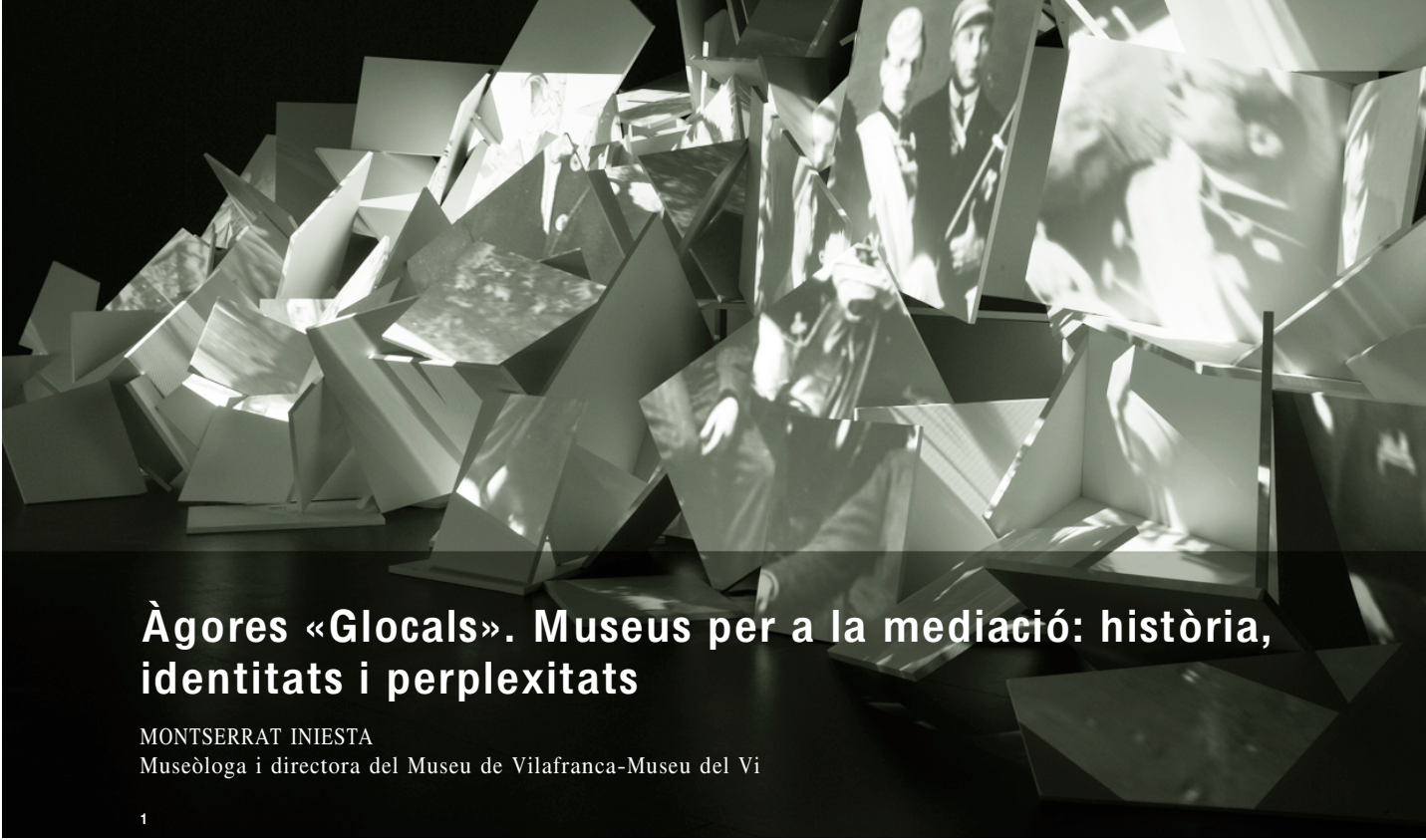




Àgores «Glocals». Museus per a la mediació: història, identitats i perplexitats

MONTSERRAT INIESTA

Museòloga i directora del Museu de Vilafranca-Museu del Vi

1

1. *Reflection*, exposició temporal al Museu d'Història dels Jueus a Berlín. Fotografia: © Jewish Museum Berlin / Jens Ziehe

El artículo reflexiona sobre la compleja relación que se establece entre patrimonio, memoria e identidad, y sobre las diferentes variables de esta relación a lo largo de los tiempos. Los colectivos sociales erigen en patrimonio aquellos vestigios o hechos sobre los cuales quieren construir su memoria histórica, el relato que da sentido a su existencia en el presente y justifica su proyección hacia el futuro. Por lo tanto, todos los museos de historia hablan del presente, porque tanto la acción de seleccionar referentes como la acción de interpretarlos se han hecho, se hacen y se harán desde algún presente. El cruce de referentes locales, globales y personales al definir la identidad determina la construcción de los patrimonios contemporáneos. Este hecho ha provocado que los museos hayan cambiado sus estrategias narrativas tanto en la construcción del relato como en la elección de los lenguajes. En este sentido el museo actúa como espacio público de mediación del conocimiento y de la memoria entre las experiencias particulares y la historia, un territorio desde

PER SI DE CAS...

Jonathan, nét d'un jueu ucraïnès emigrat als Estats Units per defugir l'extermini nazi, emprèn un viatge a la recerca dels seus orígens. Quan arriba a l'indret on havia estat el poble del seu avi, Trachinbord, que fou arrasat pels soldats alemanys després que els seus habitants fossin exterminats, només hi troba una dona que hi havia romàs per acomplir una única missió: custodiar els vestigis de la vida que havia habitat aquells paratges. La dona rep el noi com si l'hagués estat esperant tots aquells anys i li ensenya l'aliança que Rivka, una de les víctimes, havia amagat «per si de cas», davant del perill imminent de morir. La dona pregunta al jove si sap per què Rivka havia volgut preservar l'anell. «Com a prova de la seva existència» s'aventura a respondre el noi. «No cal l'anell per a això», li replica la dona, «La gent pot recordar sense l'anell. I quan aquesta gent oblidi o mori, llavors ningú no sabrà de l'existència de l'anell, així que ningú no el vindria a buscar». «Crec, conclou finalment la dona, que ho va fer per si de cas un dia algú venia buscant». «Així hi podríem trobar alguna cosa», diu el noi. «No», sentencia la dona, «L'anell no és aquí per tu. Tu ets aquí per l'anell».

Aquest passatge de *Everything is Illuminated*, novel·la de Jonathan Safran Foer¹, evoca amb especial sensibilitat la complexa relació que s'estableix entre la memòria i el patrimoni: L'anell havia tingut una existència prò-

¹ La novel·la va inspirar el guió de la pel·lícula homònima, dirigida per Liev Schreiber el 2005.

donde los ciudadanos puedan enfrentarse a los retos de la globalización con plena conciencia de su identidad histórica, cultural y política.

This article reflects on the complex relationship between heritage, memory and identity, and the variables of this relationship over time. Social groups convert into heritage the vestiges or events on which they wish to base their historic memory, the story that gives meaning to their present existence, and justifies their projection into the future. This means that all history museums address us from the present. Both the act of selecting referents and the act of interpreting them have been, are and will continue to be carried out from someone's present. So the crossing of local, global and personal referents to define our identity also determines the construction of our contemporary heritages. This has caused museums to change their narrative strategies, both as regards the creation of their story and their choice of languages. In this sense, museums act as public spaces for mediating between knowledge and memory, between individual experiences and history, a territory where citizens can face the challenges of globalisation in full awareness of their historical, cultural and political identity.

pia que obria un ventall de significats possibles: símbol de la promesa de fidelitat d'uns amants, objecte de rememoració de l'espòs absent, que la voluntat de la seva propietària converteix en testimoni d'un dolor i prova d'una vida aniquilada. L'existència de l'anell és, però, independent de la necessitat del noi per compondre el relat de la memòria familiar i de la seva pròpia identitat. Tanmateix, aquesta necessitat –com el noi i com les circumstàncies de la seva vida– està íntimament relacionada amb l'existència de l'anell. El viatge iniciàtic del protagonista culmina en el moment que l'anell adquireix un significat per a ell, quan és capaç d'encaixar aquesta peça en la narració de la seva pròpia història.

On hem de centrar l'atenció, en l'anell o en el desig del noi per compondre's una identitat? en els vestigis històrics o en el procés que condueix a atribuir-los-hi sentit? La importància de l'anell no rau tant en la seva capacitat per explicar una història –si fos així, quina? la de la Rivka? la del poble desaparegut? la de l'amiga que el va guardar durant seixanta anys?– com en servir de suport a la història del noi. L'accent recau en la voluntat de donar profunditat temporal a la pròpia experiència vital, i no en el valor testimonial de l'anell. De forma similar, els col·lectius socials erigeixen en patrimoni aquells vestigis o fets sobre els quals volen bastir la seva memòria històrica, el relat que dóna sentit a la seva existència en el present i que justifica la seva projecció cap al futur.

Aquesta disjuntiva ha articulat intensos debats culturals al llarg dels últims decennis, especialment en l'àmbit de la museologia. Dins del sistema d'institucions que componen el sector cultural en les societats modernes occidentals, el museu va quedar associat específicament a la conservació de col·leccions de béns mobles. L'estatut dels objectes museístics ha experimentat, tanmateix, una deriva considerable al llarg del darrer mig segle. La primera deriva trastoca l'estricta especialització de les institucions culturals: els llibres a les biblioteques, els documents als arxius i els objectes al museu. No obstant això, la realitat és que la majoria de fons museístics són heterogenis. Segona deriva: aquella que ha reivindicat atribuir un valor documental (transmissor d'informació) a tot bé patrimonial, sigui quin sigui el seu suport o el seu format. Aquesta deriva ha tendit a potenciar l'oposició, de manera sovint força simplista, entre els museus d'art i els museus dits de societat. La tercera deriva té relació amb la desfiguració del document sota el pes de la crítica «desconstruccionista», que ha influït profundament en les perspectives i els llenguatges dels museus, tant d'art com de ciències socials.

Tot plegat indica una pèrdua de centralitat de l'objecte (del document, del vestigi) en la pràctica museística, una modificació substancial del seu estatus i de les formes d'abordar-lo que estan íntimament relacionades amb la descomposició del model patrimonial propi de la modernitat.

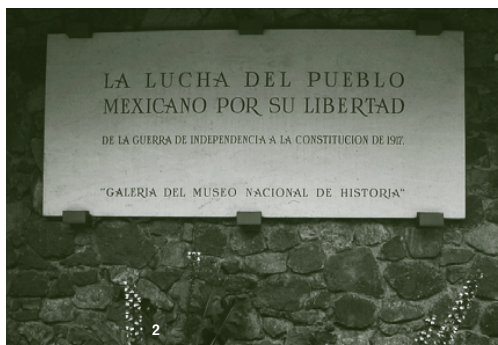
Aquest model, essencialment tancat i estàtic, s'havia basat en un sistema compost per un objecte unívoc (la peça, la col·lecció, la nació), un espai d'escenificació pública del patrimoni (l'edifici del museu, l'espai públic), un receptor passiu (el públic) i un subjecte productor de missatges culturals (la veu autoritzada del conservador, del científic, de l'Estat). La «nova museologia» fou una etiqueta encunyada als anys vuitanta del segle passat per identificar un front internacional d'oposició a aquest model, i que proposava una tríada alternativa: la que proclamava el patrimoni integral (interdisciplinari) com a objecte de l'acció cultural; la comunitat com a subjecte i legítima propietària dels béns a preservar; i el territori propi d'aquesta comunitat com a àmbit d'acció museològica, més enllà dels murs de les reserves de col·leccions i de les sales d'exposició. Actualment, però, l'escenari conceptual i professional ha tornat a canviar de forma radical i ens trobem en una altra fase, en la qual el centre de la reflexió no l'ocupa ja «la cosa» sinó el relat al qual «la cosa» serveix de suport. En cinquanta anys, la museologia ha desplaçat la mirada des de la peça al patrimoni, i des del patrimoni als discursos socialment construïts. Conservar ja no serà mai més el mateix.

Revisar la funció de conservació de les nostres institucions patrimonials té aspectes estrictament relacionats amb la gestió tècnica: establir criteris de selecció, registrar i controlar la informació, garantir l'estabilitat física i la integritat dels elements patrimonials, etc. Tot museòleg sap, tanmateix, que qualsevol solució tècnica obeeix a una presa de posició conceptual i deontològica, que pot ser conscient o implícita, però que sempre existeix. Dificilment farem evolucionar el sector del patrimoni si tanquem la reflexió en els límits estrictes de la gestió i obviem l'escenari en què tots plegats estem interpretant el nostre paper. Perquè, de fet, conservar té a veure amb la nostra cultura del temps i en la manera de construir-nos com a subjectes socials, és a dir, d'identificar-nos, i no podem ignorar que els canvis en les coordenades de temps i d'espai que estructuraven les vides dels ciutadans i dels col·lectius d'aquest començament de mil·lenni ens fan anar a la deriva. Les coincidències entre sentiment de pertinença i experiència del lloc estan cada cop més difuminades, i la connexió entre els patrimonis personals i el patrimoni col·lectiu és tot sovint difícil de copsar.

Davant d'aquesta realitat incerta, els museus, com la vella dama de Trachinbord, segueixen conservant «per si de cas».

MEMÒRIA DE QUI? PATRIMONI D'ON?

Retornem a la novel·la de Foer. Jonathan viatja acompanyat per dos guies ucraïnesos: l'Alex, un jove de la seva mateixa edat, i l'Alexander Pèrtxov l'avi de l'Alex. La trama del relat acaba revelant que en Jonathan i l'Alex són hereus d'un mateix passat, ja que el vell Sr. Pèrtxov era originari del mateix poble que l'avi d'en Jonathan. Tanmateix, les seves respectives



2 i 3 Galeria del Museo Nacional de Historia. Mèxic D.F.

4. Cal Mateu. Fotografia: Montserrat Iniesta

experiències són oposades en molts aspectes. Tots dos desconeixen la història dels seus avis, però el primer emprèn una recerca activa a partir dels indicis que rep com a llegat en morir l'àvia (la fotografia d'una dona amb un nom inscrit: Augustine); el segon, gran ballarí de hip-hop i admirador de l'estil de vida americà, viu a Odessa i tan sols la casualitat li fa descobrir una història que el seu avi sempre havia amagat escrupolosament, i per la qual ell mai no havia sentit la més mínima curiositat. Aquests dos personatges acabaran agermanats simbòlicament en una memòria compartida, bella metàfora de la memòria globalitzada.

La noció de patrimoni neix intrínsecament lligada a la de territorialitat. L'ideari cultural de la Revolució Francesa atorga al patrimoni un lloc central en la representació de la nació, una comunitat que comparteix unes fronteres. La Revolució instaurarà un programa polític del record i de l'oblit que compagina dos impulsos complementaris, ambdós igualment imprescindibles per a la construcció del nou ordre social: la iconoclàstia aplicada als símbols de l'antic règim, i la transmissió dels béns nacionals en els quals es reconeix la nova nació, alliberada del jou de l'absolutisme. La República es dota d'un sistema administratiu encarregat d'identificar i de conservar els monuments històrics, és a dir, aquells elements commemoratius que, en il·lustrar la història nacional, són dignes d'ocupar el lleure i d'embellir el territori d'un poble lliure. El museu públic esdevé el monument per excel·lència, lloc de memòria on la nació es ret homenatge a ella mateixa. L'estat-nació burgès reclama així l'aparició de nous espais de sociabilitat erudita, d'institucions creadores de consens, on la nació és alhora objecte mostrat i subjecte que es mostra.

Prop de dos segles més tard, els ecomuseus es proposarien com una eina per exposar la població mitjançant el seu patrimoni, una eina d'interpretació de la territorialitat comunitària. En definitiva, l'ecomuseu produeix, en mostrar-lo, el «territori» de la població en qüestió, i esdevé un espai cerimonial on la comunitat es reconeix dins d'un espai delimitat per la cartografia dels elements patrimonials que el propi ecomuseu assenyala.

Al capdavant, vella i nova museologia no difereixen gaire: totes dues donen a veure –mostren– una comunitat territorialitzada, mitjançant un procés que té per finalitat la construcció de subjectes socials (la nació, la comunitat). L'ecomuseologia es diferencia, en tot cas, pel fet que proposa l'exposició com un procés obert i participatiu, i no com un espectacle tancat (Davallon, 1986: 106-125). En ambdós casos, però, la posada en exposició materialitza sistemes ideològics de pertinença i vincula l'àmbit individual a l'àmbit social, tot integrant-hi els subjectes en grups.

Tanmateix, els personatges d'en Jonathan i de l'Alex no estan descrits en clau col·lectiva, com a membres d'una comunitat ni nacional, ni religiosa, ni territorial. Actuen, per contra, com individus sotmesos a les contingències del lloc i del temps que els ha tocat viure, però empesos per motivacions personals i específiques. Actuen tan sols com a ciutadans inspirats per múltiples referents entrecreuats, alguns locals, d'altres globals, de vegades personals però no sempre. De forma anàloga, en el segle XXI els patrimonis adopten referències que escapen a les circumscripcions territorials. Davant de fenòmens d'hibridació cultural cada cop més complexos, on conviuen simultàniament diferents formulacions de pertinença, la noció de ciutadania, si més no, permet abordar amb agilitat les relacions que s'estableixen entre els grups socials i els patrimonis col·lectius.

Aquest context obliga a pensar d'una altra manera la relació entre el museu, la història i les identitats. D'on són els patrimonis? A on pertany l'anell? De qui és patrimoni l'anell? D'en Jonathan? Del poble ucraïnès? De la comunitat jueva? Quin museu hauria de custodiar l'anell? Per què li hauria d'interessar a un museu conservar l'anell? On conflueixen actualment la memòria individual i la memòria col·lectiva? Recorreré a un exemple que m'és molt proper per abordar –no per respondre-hi necessàriament– aquest garbuix de preguntes.

Durant la guerra civil espanyola, la família de la meva mare va viure un periple atzarós que la duria de Madrid, la seva ciutat, a la Mancha, després a Barcelona, més tard a Puigcerdà i finalment a Sées, a Normandia, per retornar a Madrid, exactament per les mateixes raons que l'havien obligada a sortir-ne: allunyar-se d'una guerra, aquest cop mundial. A finals del 37, la família es va instal·lar a Puigcerdà per fer-se càrrec d'una colònia –el Xalet Blau– que el Socors Suís hi havia fundat per tal d'acollir nens i nenes refugiats. Devien marxar de Cerdanya a finals de gener o començaments de febrer del 39, com la majoria de refugiats. Van agafar el tren cap a La Tor de Querol, on avui hi ha una placa commemorativa, que eleva a categoria de fet històric l'experiència de la mare. Abans havien sentit com els franquistes metrallaven indiscriminadament la carretera de Puigcerdà, atapeïda de gent camí de la frontera.



5. *Museum of Despair*. Fotografia: Ross Sinclair
Edimburg, 2004



6. Edifici del Museu d'Història dels Jueus a Berlin.
Fotografia: © Jewish Museum Berlin / Jens Ziehe
7. Torre de l'Holocaust. Fotografia: © Jewish
Museum Berlin / Jens Ziehe
8. The Sacker Staircase. Fotografia: © Jewish Museum
Berlin / Jens Ziehe



8

Seixanta anys més tard, era jo qui creuava la frontera per la Guingueta. La feina m'havia dut a Cerdanya per fer-me càrrec d'un museu que havia estat creat a Santa Llocaia gràcies a la iniciativa de sis municipis de la banda francesa. Es tractava d'un museu de societat, controlat per l'Estat, que estava reformulant el seu projecte, per convertir-se en un museu de la frontera. La seu central estava situada a Cal Mateu, un bellíssim mas cerdà del segle XVII, habitat en origen per la família Sicart, que des de 1659 fins a la Revolució Francesa havien ocupat la funció de veguers del rei. Tot i que no sóc cerdà, els records de la meua mare havien fet entrar aquesta comarca a la meua geografia familiar, com a terra de refugi i antesala de l'exili. Jo hi vaig arribar per pura casualitat, ni els meus records heretats m'hi van dur, ni el museu em va triar pel fet de tenir-los. Però aquesta particular herència em va ajudar a prendre consciència dels mecanismes que regeixen la transmissió d'una memòria, lligada en aquest cas a l'experiència de la frontera.

Un cop a Cerdanya, vaig tornar al Xalet Blau, molt a prop de l'estany de Puigcerdà. Hi feien reformes a l'interior i el jardí era ple de runa barrejada amb alguns objectes vells. En un dels munts vaig trobar dos coladors fets d'aquell alumini resistent «d'abans de la guerra» i vaig voler creure que podien datar de l'època de la colònia del Socors Suís. Mesos més tard, de pujada cap al Pas dels Lladres, al damunt de Valcebollera, vaig trobar un tros de ferralla retorçada i rovellada: restes d'una bomba. Per deformació professional, no em vaig poder estar de recollir-la. En plena ruta de contrabandistes i *passeurs*, bé havia de ser un vestigi, però de què? de quina batalla? Me la vaig endur cap al museu per interrogar-la. De baixada, vaig trobar un pastor perpinyanès a qui vaig mostrar la peça. Es recordava del que li contava el seu pare sobre uns avions que tiraven bombes per aquesta ruta mentre uns pobres espanyols fugien a peu cap a França... La meua voluntat els converteix en relíquies. Per què no? Es tracta dels meus records i en faig el que vull. De fet, el relat familiar organitza per a mi un itinerari patrimonial integrat per llocs i objectes: del xalet a l'estació de La Tor i a Sées; dels coladors a la fotografia dels infants refugiats. De tot això, vaig arribar a preguntar-me, què seria legítim mostrar al Museu de la frontera? Un colador i una ferralla?

Més enllà d'una cronologia lineal que hagués traçat la història dels diferents límits culturals o polítics que s'han succeït sobre el territori que avui identifiquem com a Cerdanya, el projecte del Museu pretenia interrogar-se sobre la pròpia noció de frontera, sobre la seva relativitat i sobre el seu caràcter canviant i subjectiu, com a creació cultural i històricament determinada. Donar prioritat a la perspectiva subjectiva de la memòria -com a reconstrucció destinada a donar sentit a les vides individuals, que organitza el temps i que modifica l'espai- hauria de permetre abordar la qüestió de les identitats cerdanes com a procés de distinció entre un «jo» i «l'al-



9. Exposició *Escolta, Franco!*. Museu de Vilafranca-Museu del Vi, 2005. Fotografia: Museu de Vilafranca

tre», distinció basada en la selecció arbitrària de criteris de discriminació. El repte al qual volia enfrontar-se el Museu era establir una estratigrafia de la memòria, una cronologia de la construcció de la memòria entorn de les identitats i de les fronteres.

En aquest esforç, cada experiència individual i els vestigis rellevants per a aquesta experiència poden ser significants en tant que concreció d'una història, d'una memòria i d'un patrimoni compartits. Cal Mateu –que un afortunat atzar havia convertit en museu– es presentava com un d'aquests llocs privilegiats on la història llarga de la frontera semblava condensar-se: lloc de poder de la francesització de la Cerdanya oriental després que el Tractat dels Pirineus seccionés la comarca el 1659, propietat de comerciants barcelonins més tard, acaba parlant-nos de la guerra civil espanyola –els propietaris s'hi van refugiar i el fill petit hi va néixer– com de la segona Guerra Mundial –va acollir un grup de refugiats de la ciutat bombardejada de Mande. Inversament, el periple particular dels González –la meua família madrilenya– ens interpel·la sobre el fet que la memòria de la frontera a Cerdanya no pertany només als cerdans de soca-rel, com tampoc cap patrimoni, en la mesura que és testimoni d'una porció d'experiència humana, es pot considerar propietat exclusiva de la comunitat que l'ha creat. Vivència individual i experiència històrica, memòria particular i col·lectiva tracen camins entrelaçats i dibuixen una de les línies de tensió de la narració històrica i de la construcció dels patrimonis contemporanis.

ELS MUSEUS I LA HISTÒRIA (EL MUSEU I LES HISTÒRIES)

El concepte de patrimoni té un caràcter intrínsecament històric: com a materialització dels referents que el present reconeix en el passat, el patrimoni respon a una determinada cultura del temps que imposa una concatenació lineal a l'ordenació del món. En el Renaixement es tria un passat –Grècia i Roma– per emmirallar-s'hi, la Il·lustració generalitza aquesta concepció temporal a la natura i els estats-nació institueixen programes polítics i sistemes administratius especialitzats en la gestió del passat, on la història queda atrapada en el teixit de les representacions mediatitzades, i en els quals el museu juga un paper central. En aquest sentit, tots els museus són museus d'història, i tots els museus d'història parlen del present o, millor dit, dels diferents presents que els han anat creant, perquè tant l'acció de la selecció de referents com l'acció d'interpretar-los s'han fet, es fan i es faran des d'algun present, en una concatenació sense fi: la «història interminable» del patrimoni.

Tot just començar el segle XX, Stewart Culin, un dels grans etnògrafs col·leccionistes nord-americans de «l'era dels museus», afirmava que el seu deure era fer que els objectes li expliquessin la seva història i després col·locar-los de manera que poguessin explicar aquesta història a la resta del món. Evidentment, Culin no era un cas aïllat. Compartia aquesta con-

vicció amb tota una generació de científics positivistes que es consideraven mers traductors del «llenguatge dels objectes». Mai no va ser conscient, però, que la seva col·lecció sobre els indis americans també tenia un llenguatge, una retòrica que traduïa la seva particular obsessió per capturar les essències de la cultura índia «en extinció»; que descartava l'indi com a font de coneixement històric; i que el portava a triar les peces suposadament «representatives» de comunitats on, de fet, la cultura material era extraordinàriament canviant (Fane, 1991: 13-27). Aquest és tan sols un exemple que posa en evidència fins a quin punt, independentment d'allò que puguin explicar sobre els individus que van crear i donar el primer sentit als objectes que les componen, totes les col·leccions parlen tant o més del subjecte, individual o col·lectiu, que les va aplegar.

L'acte de seleccionar és en si mateix una forma de representar la realitat social. És la primera operació de representació que s'esdevé al museu, però no la més òbvia, que és, evidentment, l'exposició. Si la col·lecció representa mitjançant la selecció de vestigis, l'exposició representa en seleccionar una estratègia narrativa. El museu és un espai privilegiat per escenificar versions «autoritzades» de la història, però també revela —encara que no sempre les expliciti en l'exposició— les tensions que deriven del joc d'hegemonies en l'escenari públic. Des dels museus nacionals amb discursos tancats als museus polifònics on totes les veus apareixen amb una legitimitat equivalent («tot s'hi val»), l'espai museístic ofereix un relat sobre la col·lectivitat més o menys obert o incontestable, més o menys consensuat o unilateral, depenent de l'estil i de l'autonomia amb què la institució desenvolupi —o pugui desenvolupar— el seu mandat.

En un extrem situarem els museus que fan explícita solemnement una versió oficial sobre la comunitat nacional: el Museo Nacional de Antropología (Mèxic), amb la posada en escena de la nació mestissa prestigiada per l'indi mort de les grans civilitzacions precolombines, però que relega l'indi viu fora de la temporalitat històrica; el Canadian Museum of Civilisation (Hull, Quebec), amb la presentació d'una identitat multicultural en la qual a cada comunitat li correspon una narrativa disciplinària específica (l'etnologia per a les primeres nacions, la història per als europeus fundadors del país, el folklore per a la immigració del segle XX); el Museu d'Història de Catalunya, amb una versió compacta de la història, basada en el llegat historiogràfic de Jaume Vicens Vives, i molt coherent amb la versió del centre-dreta nacional (Vinyes, 1999). En l'altre extrem hi trobem la generació de museus que, davant del qüestionament radical de la seva autoritat que es va produir a partir dels anys vuitanta, han reaccionat amb fórmules que permetessin intervenir les diferents comunitats, i controlar les formes com són representades les seves cultures. És el cas, per exemple, del National Museum of American Indian (Nova York), que va optar per basar la seva programació en exposicions temporals, per fer

conviure les veus científiques amb les de les comunitats ameríndies, i també per diversificar els llenguatges expositius, tot donant un especial protagonisme als llenguatges artístics (Iniasta, 1996).

Noves sensibilitats emergents han provocat que les institucions patrimonials, i el museu al capdavant, hagin modificat les seves estratègies narratives, tant pel que fa a la construcció del relat com a l'elecció dels llenguatges. En primer lloc, el mirall dels referents de pertinença evocats en els museus ha esclatat en mil fragments, des del museu nacional al museu comunitari. D'altra banda, cada cop els és més ineludible obrir-se a la diversitat d'interpretacions sobre la realitat social. La crítica des de veus subalternes a les tradicionals autoritats encunyadores de patrimonis (la Ciència i l'Estat) ha fragmentat el panorama museístic i l'ha fet extraordinàriament variat en formes i continguts. Des de la perspectiva de classe, aquesta contestació va forçar l'entrada de la cultura obrera i industrial als catàlegs patrimonials, i va incorporar les veus subalternes en la programació cultural; des de la reivindicació ètnica, s'ha proclamat la «museografia comunitària» (representar amb llenguatges plàstics o codis comunicatius no occidentals) i «les primeres nacions» han exigint intervenir en la gestió de les col·leccions integrades amb béns procedents de les seves cultures; des d'una òptica de gènere, s'ha denunciat la masculinització de l'escriptura de la història i, de retruc, de la composició del patrimoni. Finalment, també s'ha de tenir en compte que tots aquests canvis s'han estat produint en el marc de la progressiva globalització de la cultura de masses, i de l'hegemonia dels llenguatges mediàtics. En la mesura que els museus s'impregnaven d'aquestes noves lògiques i esdevenien espais de consum (cultural), han hagut de fer front a la hibridació dels seus propis llenguatges. El llenguatge científic sobre el qual el museu modern havia articulat el seu projecte educatiu –un projecte basat en la difusió del coneixement acadèmic–, està obligat a dialogar actualment amb altres procediments, altres estils i llenguatges, des de les arts plàstiques a les visuals, des del teatre a la publicitat. Entre el rigor de la ciència i la banalització del parc temàtic, cada museu ha de triar les seves coordenades.

En definitiva, tots els museus de societat narren el passat amb retòriques del present que tradueixen una experiència del temps i de l'espai històricament determinada. Huyssen (2001) parla d'una deriva de l'experiència contemporània del temps –la mirada s'ha invertit des dels «futurs presents» cap als «passats presents» – i constata fins a quin punt l'emergència de temporalitats discrepants respecte al model progressiu propi de la modernitat és significativa per interpretar els processos de globalització de llarg abast. L'autor il·lustra amb l'exemple de l'Holocaust la paradoxa de la globalització de la cultura de la memòria: als anys vuitanta, el debat sobre l'Holocaust hauria accelerat de forma significativa els discursos sobre la memòria, fins arribar, una dècada més tard, a una autèntica glo-

balització del discurs sobre l'Holocaust. Mentre que l'Holocaust ha esdevingut la metàfora del fracàs del projecte il·lustrat en general i del segle XX en particular, també actua com a metàfora d'altres episodis traumàtics particulars i localitzats, com a prisma a través del qual poder narrar experiències esdevingudes en contextos geogràfics i històrics summament diversos (de Bòsnia a l'Iraq, passant per Ruanda). Els discursos de la memòria, conclou, poden tenir un registre global, però, simultàniament, les pràctiques memorials segueixen ubicant-se políticament en l'àmbit nacional i estatal.

Darrere de la febre «musealitzadora» que recorre el món occidental des dels anys setanta del segle XX, és oportú constatar l'emergència d'una cultura de la memòria que, si bé pot alimentar un profitós màrqueting memorialístic promogut per les indústries culturals, adquireix ressonàncies explícitament polítiques quan ultrapassa les fronteres del primer món. Però potser no és gaire encertat expressar-ho en termes excloents, ja que, en realitat, la dimensió política és inherent a qualsevol cultura de la memòria, sigui mediatitzada o docta². Entre els temples on el saber és representat i els espais mediàtics, encara ens queda l'escletxa fecunda d'una estratègia alternativa: dotar-nos d'espais apropiats per a la mediació del coneixement i de la memòria.

EXPERIÈNCIA, HISTÒRIA, MEDIACIÓ

A la llum d'aquesta deriva entre discursos de la temporalitat, tal vegada haguéssim de començar a veure el museu com un espai de transició entre la cultura moderna dels «futurs presents» i la vigent cultura dels «passats presents», un espai on preservar del pas del temps allò que suposadament ens haurà de servir per construir les identitats en el futur, un espai «per assegurar una certa continuïtat en el temps, per proporcionar una porció d'espai viscut dins del qual puguem respirar i moure'ns» (Huyssen, 2001: 72). La paradoxa del patrimoni és que els referents de les societats futures poden no coincidir amb els que els lleguem, i que gran part dels patrimonis que ara preservem caducaran abans de ser reactivats. Paga la pena assumir els costos de tanta preservació tan sols «per si de cas»?

La fragmentació creixent de les polítiques de la memòria (socials i ètniques) i el pes dels *media* en les representacions memorials desvetllen la qüestió de si són encara possibles formes col·lectives de record consensuat i, si no és així, com garantir la cohesió social sense elles. Des d'una postura conservadora (entre d'altres Nora, 1997), memòria i patrimoni s'interpreten com a mecanismes de defensa contra l'ansietat social que provoquen l'acceleració creixent del canvi i l'encongiment progressiu dels horitzons espacials i temporals. Aquestes postures atorguen als museus i al patrimoni la virtut de compensar-nos de la pèrdua d'estabilitat, com si realment poguessin transmetre imatges inalterables del passat i fossin

² Sobre la visió ultraconservadora del passat implícita en els parcs Disney, vegeu per exemple, M. WALLACE (1996). *Mickey Mouse History*, Philadelphia: Temple University Press.

capaços de romandre ells mateixos a recer de l'efervescència desestabilitzadora que imposen les indústries culturals. En conseqüència, també menyspreen el potencial subversiu de la memòria com a matèria primera de projectes col·lectius que, triomfin o fracassin, poden proposar-se com a alternativa als projectes dominants. Tanmateix, la realitat és que pràctiques memorials d'escala local s'associen arreu del planeta a la reparació de les conseqüències d'episodis traumàtics; a processos de democratització i de consolidació de la societat civil; i a fenòmens de resistència política i cultural davant de la globalització i de la seva negació triomfalista del temps, de l'espai i del lloc.

La possibilitat de vincular l'experiència privada amb la Història, la possibilitat que el passat al qual l'individu està connectat a través de l'experiència pròpia –o a través del record heretat d'una experiència– esdevingui relat històric, és la base de l'activació política de la memòria. Únicament una memòria viscuda –individual, familiar, de grup, nacional– que hagi estat activada políticament té la capacitat de construir futurs locals diferenciats. Perquè passi això, les memòries privades s'han de poder declinar en present i han de poder-se reconèixer en una narració compartida públicament. Si no és així, s'estroneja la continuïtat, les memòries queden recloses en l'espai privat, es desactiven i s'esvaeixen, no sense deixar una traça de silenci i de frustració. Les aferrissades batalles per la memòria, que s'esdevenen en països que han viscut episodis traumàtics, estan íntimament lligades a aquest fenomen. És el cas de Catalunya, on es superposen dues narratives de la frustració: una d'específica, la de la nació negada, i una altra de compartida amb la resta de l'Estat, la d'aquelles memòries privades transmissores d'una cultura democràtica que, com les descrites per la incursió etnogràfica de Narotsky i Smith (2002), es resisteixen a reconèixer-se en la tradició selectiva hegemònica de l'Espanya de la Transició, i malden per inscriure en l'espai públic un relat en el qual aquestes memòries silenciades apareguin com a punts de contacte amb una versió diferent del passat.

Són diverses les veus que coincideixen a assenyalar la necessitat que les societats democràtiques dotin el seu espai públic amb nòduls de mediació que garanteixin la connexió entre les memòries individuals i les col·lectives, que facilitin la representació d'allò que Raymond Williams (citat per Narotsky i Smith, 2002: 227) anomena una tradició selectiva, la manifestació d'una continuïtat predisposada. Davant del perill de limitar-se a instituir un relat oficial, de formatar i fixar una memòria col·lectiva sense transmissió, Robin reclama espais que incitin a la contemplació retrospectiva, llocs preparats per a la rememoració, més que no pas per a la representació, la còpia o el simulacre (Robin, 2003). La solució a la saturació de la memòria que s'apodera de la nostra experiència d'un temps cada cop més comprimit en la immediatesa del present no la donarà ni

l'arxiu ni el museu. De res no servirà augmentar indefinidament la capacitat d'acumulació de les institucions patrimonials, si no instituïm mecanismes de discriminació que facin possible un «record productiu» (Huyssen, 2001: 73-76) i el discerniment, en un acte de selecció explícitament consensuada, entre els passats utilitzables i els passats prescindibles.

A la llum d'aquestes reflexions, m'atreveixo a respondre la pregunta amb què iniciava l'apartat: certament, sí té sentit continuar conservant «per si de cas», sempre que ho fem com un acte de rotunda proclamació d'un «nostre» ser –o de diverses maneres de ser– en el temps present. En aquest joc, no s'hi valen nostàlgies ni mitificacions del futur. M'agradaria pensar que un dia el nostre espai públic estarà poblat d'àgores «glocals», espais neutrals però mai neutres, llocs densament viscuts, de mediació entre les experiències particulars i la Història, des d'on fer explícita una memòria declinada en present i carregada de voluntat de futur, territoris des d'on els ciutadans puguin plantar cara als reptes de la globalització, amb plena consciència de la seva identitat històrica, cultural i política.

NO PODRÍEM DIR-NE, SIMPLEMENT, MUSEUS?

Els qui consagrem la nostra activitat professional al patrimoni estem familiaritzats amb el doble neguit d'haver d'adaptar els museus als extraordinaris canvis culturals del nou mil·lenni, i d'haver de fer-ho amb la sensació de no haver pogut acabar la feina que ens havia estat encomanada. Tots nosaltres ens hem preguntat en alguna ocasió per què invertir en nous museus si els que ja existeixen malviuen en la inanició; o ens hem esverat en comprovar que, per manca de recursos, ens seria impossible concloure l'inventari de les col·leccions abans de la data de la nostra jubilació; o ens hem defensat de la depressió amb una cuirassa de fingida indiferència en veure caure, un darrere l'altre, béns prèviament catalogats... I ara ens hem de posar a fer «àgores locals»! «D'acord, dirà l'escèptic culturòcrata, ja m'hi posaré quan acabi l'inventari».

Tanmateix, qui més qui menys es troba una hora o altra confrontat al problema d'adaptar a la fragmentació i a la incertesa del món contemporani una institució concebuda expressament per representar el somni de la modernitat en l'escenografia d'un passat ple de certeses, amb un lloc on viure dins de fronteres clarament delimitades i amb un territori ocupat per una comunitat que comparteix una cultura les arrels de la qual es perden en la profunditat dels temps, quan cadascuna d'aquestes categories s'esvaeix. Per apaivagar el meu sentiment d'impotència em dic que, encara gràcies, els museòlegs fem el que podem amb un model patrimonial obsolet, que continua gestionant els béns culturals comuns amb premisses pròpies de la modernitat, a saber, una concepció arxivística de la memòria col·lectiva i la narrativa de la representació. El museu no deixa de ser una institució supervivent de la modernitat. Si ha sobreviscut a la crítica de la segona meitat del segle XX és gràcies a un

esforç d'adaptació i a mutacions importants en els seus mètodes i formulacions, però també gràcies a la inèrcia derivada del pes simbòlic que, com a espai de prestigi i de distinció, ha mantingut en el sector cultural de les societats occidentals. Dos usos perversos de l'etiqueta «museu» se'n deriven d'aquesta inèrcia simbòlica: la banalització del terme per nomenar equipaments que no són museus (sales d'exposició, centres d'interpretació, espais de promoció turística, etc.), o bé, en sentit contrari, el recurs a la fórmula museu per sistema, sense avaluar si és la que realment s'adiu més eficaçment a un determinat programa d'acció cultural.

Tenim els instruments que tenim, però podem incidir en l'ús que en fem. Aquesta és, ara per ara, la nostra responsabilitat professional com a museòlegs. I sospito que la primera disciplina que ens hem d'aplicar és, paradoxalment, la de «desmusealitzar» el museu. Si volem radicalitzar-ne l'acció, és a dir, anar a les seves arrels i retrobar la seva essència com a espai públic vinculat a l'experiència de la pertinença social, cal descarregar el museu de les inèrcies que li imprimeixen el complex de Noé i el complex d'aparador. I, un cop fet això, concedir-nos la llibertat de fer propostes alternatives, d'imaginar quina mena d'equipaments necessiten realment les societats democràtiques actuals per garantir el joc cultural. Fixem-nos uns objectius conceptuals i socials, i donem-nos uns recursos que ens hi duguin. Darrere d'una norma tan simple, hi ha la proclamació d'un principi deontològic de fons: no podem eludir la responsabilitat professional de donar prioritat al perquè sobre el com.

El per què conservem ens ha de dur al com conservem. Per «recordar productivament» no n'hi ha prou amb la preservació material dels béns culturals. La funció de conservació dels museus ha d'aplicar-se també –i sobretot– als coneixements que ha anat generant l'existència del vestigi: el coneixement que es va manifestar en el seu engendrament com a objecte cultural (material o immaterial); el coneixement i significats associat als diferents usos funcionals als quals pugui haver estat subjecte durant la seva vida «útil»; el coneixement que el va identificar com a «vestigi»; els coneixements i significats que pot haver anat generant la seva existència camaleònica i polisèmica com a peça patrimonial (testimoni, objecte de representació, icona mediàtica, ruïna...). Com més lligat quedi un vestigi a la càrrega de coneixements que se li ha anat adherint, més possibilitats tindrà d'adquirir nous significats i de seguir participant així en el calidoscopi de la memòria. Hem de reconvertir, definitivament, els magatzems d'O.M.N.I.s³ en reserves d'eines per pensar el nostre present, encara que sigui a costa de renunciar a conservar-ho tot.

Documentar, en aquest sentit, va molt més enllà de sistematitzar la descripció del vestigi per controlar-lo eficaçment (registre, descripció física, ubicació, control de moviments, etc.). Documentar va més enllà, fins i tot,

³ Objectes museístics no identificats.

de completar la fitxa descriptiva amb un text explicatiu, perquè ja no ens creiem que els objectes culturals siguin unívocs i no ens conformem amb un sol significat. Allò que realment importa és garantir que els vestigis no quedin mai al marge de les xarxes de producció del coneixement, de manera que no tan sols es generi saber sobre els vestigis, sinó que els vestigis intervinguin en l'evolució del coneixement sobre les societats contemporànies. En aquest sentit, la lògica centrífuga del centre de documentació –un espai xarxa en el qual el patrimoni pugui circular com a document i alhora estar vinculat a tot el coneixement que li és associat– s'adiu molt més que no pas la lògica centrípeta de la base de dades. No cal dir que el ciment que cohesiona i nodreix la xarxa és necessàriament el rigor de la recerca científica, però en ella també hi participen altres formes de construir els sabers, com ara l'art.

Per reconvertir un espai de representació de les identitats en un espai de mediació que faciliti l'emergència de nous sentiments de pertinença, no hauríem de permetre que mai més ningú –ni públics, ni polítics, ni responsables administratius, ni museòlegs– no confongués el museu amb la seva exposició permanent. La identitat d'un museu l'hi dona el seu programa i la totalitat de recursos que implementa per assolir els seus objectius culturals. I, dins d'aquest programa, l'exposició serà un instrument de mediació tan més potent com més dinàmics siguin els seus llenguatges⁴; com menys pretensions de permanència tinguin les seves formes i els seus discursos; com menys recorri a la mera representació de relats homologats i més transcendeixi la mediatització d'imatges culturals prefabricades per al consum ràpid; com menys respostes imposi i més interrogants ajudi a formular; com més diàleg sigui capaç d'establir entre les diverses veus que conflueixin en el museu. Des de Jacques Hainard fins a Jorge Wagensberg, la museografia contemporània reclama formats híbrids que transcendeixin la dimensió purament informativa de l'exposició i que posin en joc recursos alternatius al llenguatge racional –des del pensament poètic a l'estímul, de la intervenció plàstica a la provocació de la perplexitat– per subvertir la funció educadora del museu i convertir-la, d'una mera transmissió d'informació, en una transmissió d'experiències. La tècnica del retrat ja no serveix per representar la fragmentació de la realitat social contemporània o les identitats emergents. La retòrica del *work in progress* és molt més apropiada per fer visible una ciutadania en l'acte de construir-se.

EL MEMORIAL DEMOCRÀTIC: UNA ÀGORA PER A LA CONTINUITAT DELS VALORS DEMOCRÀTICS

El projecte de creació del Memorial Democràtic és coherent amb aquests plantejaments. La iniciativa de crear aquesta institució obeeix a la voluntat de la Generalitat de Catalunya de fer visible en l'espai públic la política pública de la memòria amb l'objectiu últim de proclamar la memòria democràtica antifranquista com a patrimoni col·lectiu de la societat cata-

Bibliografia

DAVALLON, Jean (1986). «Philosophie de l'écomusée et mise en exposition», a Jean Davallon (dir.). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'Univers. La Mise en Exposition*. Paris: Centre Georges Pompidou-Centre de Création Industrielle, p.105-126.

FANE, Diana (1991). «The Language of Things: Stewart Culin as Collector», a D. Fane; I. Jacknis; L. M. Breen. *Objects of Myth and Memory. American Indian Art at The Brooklyn Museum*. New York: The Brooklyn Museum – University of Washington Press, p. 13-27.

FOER, Jonathan S. (2002). *Everything is illuminated*. London: Penguin Books.

HUYSEN, Andreas (2001). «Present Past: Media, Politics, Amnesia», a Arjun Appadurai (ed.). *Globalization*. Durham-London: Duke University Press, p. 57-77.

INIESTA, Montserrat (1996). «El museógrafo como autor o tribulaciones del antropólogo metido a conservador del patrimonio en los noventas», VII Congreso de Antropología, Simposio «De la construcción de la historia a la práctica de la antropología en España», Zaragoza.

⁴ En el benentès que el dinamisme no és proporcional a la densitat de botons per metre quadrat que pugui prémer el visitant.

NAROTZKY, Susanna; SMITH, Gavin (2002). «Being político in Spain. An Ethnographic Account of Memories, Silences and Public Politics», a *History & Memory. Spanish Memories: Images of a Contested Past*, vol. 14, núms. 1-2, p. 189-228.

NORA, Pierre (dir.) (1997). *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.

ROBIN, Régine (1998). «La Mémoire Saturée», *L'Inactuel*, núm. 1, p. 33-54.

VINYES, Ricard (1999). «Un conflicte de memòries: el Museu d'Història de Catalunya», *L'Avenç*, núm. 247, p. 34-37.

WALLACE, Mike (1996). *Mickey Mouse History*. Philadelphia: Temple University Press.

lana. En tant que monument, el Memorial proclamarà solemnement la vigència dels valors democràtics com a fonament del model d'organització i de convivència de la societat catalana actual, i retrà homenatge a totes les víctimes directes o indirectes de la lluita per la democràcia. Senyal i també escenari, erigirà la seva arquitectura com a fita visible i permanent dels valors que proclama. La funció de conservació tindrà un doble vessant: el de conservatori d'informació –i no necessàriament de vestigis⁵– sobre la memòria antifranquista, i el d'impuls de programes de conservació *in situ* arreu del territori de Catalunya. La recerca planificada estarà orientada, principalment, a la creació d'infraestructures informatives que constitueixin bases de referència per a recerques monogràfiques especialitzades, però també per a les necessitats de consultes generals dels ciutadans.

Garantir el dret civil dels ciutadans al coneixement històric de l'antifranquisme i dels fonaments de la democràcia actual serà la funció primordial del Memorial. Això fa de la difusió la funció que donarà sentit a tota la programació del Memorial, i s'estructurarà sobre dues peces bàsiques: el Servei d'Informació i Documentació (SID) i l'exposició estable. Aquesta última hauria d'explicar el paper de l'antifranquisme i de totes les tradicions de la cultura democràtica com elements fundacionals de la democràcia actual. La museografia serà tan sols un dels llenguatges possibles per assolir l'objectiu. Democratitzar l'accés al coneixement històric significa, sobretot, impedir qualsevol monopoli sobre el relat històric i posar les bases per tal que qualsevol versió de la memòria pugui ser contrastada. És per això que el Memorial Democràtic es defineix com una àgora; és a dir, un observatori dels valors democràtics de la societat actual, basat en la memòria de la lluita per a l'assoliment d'aquests valors. En aquest sentit, la història de l'antifranquisme és tan sols un pretext per provocar la consciència democràtica de la ciutadania, el referent més eficaç en aquest moment de la història de Catalunya per armar-nos de raons per defensar-nos de les derives antidemocràtiques, per mantenir la guàrdia molt alta i mantenir la ciutadania alerta.

El Memorial Democràtic és, en definitiva, una peça absolutament indispensable en el paisatge cultural del país

⁵ En el benentès que Catalunya ja té institucions especialitzades prou consolidades a les quals pertoca custodiar el patrimoni moble i documental del país.