

Interpretar el patrimonio en la museografía de nueva generación

Joan Santacana Mestre (*)

* Universidad de Barcelona

Resumen

La interpretación del patrimonio solo es lícita si se apoya en un conocimiento profundo del objeto a musealizar; no hay didáctica sin conocimiento. Interpretar significa traducir los conceptos complejos a una lenguaje comprensible para la mayoría pero no significa vulgarizar, perder rigor.

Palabras clave

museografía didáctica, Ruskin, interpretación del patrimonio, didáctica del arte.

Abstract

Heritage interpretation is lawful only if it is based on a thorough knowledge of the object that carries out the musealization process; there is no teaching without knowledge. To interpret means to translate complex concepts to a language understandable to most, but not means vulgarize, losing rigor.

Keywords

Museography, teaching and learning, Ruskin, heritage interpretation, art teaching and learning.

INTERPRETAR ES TRADUCIR

Interpretar es parecido a traducir, es decir, pasar a un lenguaje conocido, conceptos y mensajes que, a menudo, fueron escritos en otros lenguajes. Naturalmente la dificultad de la traducción reside en lo específico que sea el lenguaje; no es lo mismo traducir la ciencia, el arte, la historia o la música. La tarea del museólogo es la de traducir todos y cada uno de estos lenguajes a uno comprensible para los usuarios. En esta tarea de “interpretar” se requieren habilidades y conocimientos muy específicos, y de la misma forma que no existe un “traductor universal” tampoco existe el “museólogo universal”, en abstracto. De la misma forma que es imposible traducir un texto del chino al castellano sin saber chino, es imposible traducir – es decir interpretar- el patrimonio científico que esconde un determinado instrumental de física o de química sin conocer a fondo ambas disciplinas. Igual ocurre con la historia, la etnología o el arte.

(1) *Prácticamente no existen en España traducciones de las obras de John Ruskin; es significativo que un autor tan relevante en el campo del arte y de la interpretación del patrimonio no haya sido traducido al castellano hasta fechas muy recientes. Véase una de las pocas traducciones en: RUSKIN, J. Las piedras de Venecia, de. CGATE, Valencia 2000, pag. 473- 501*

LA LECCIÓN DE JOHN RUSKIN Y EL ARTE

Ruskin, en su obra maestra de la interpretación del arte, *The Stones of Venice*, publicada entre 1851 y 1853, habla indirectamente pero también profundamente de esto. Él, en esta obra, habla exclusivamente de arte y el concepto de interpretación que subyace en sus páginas es el de interpretar el Arte, en mayúscula. Tanto es así que casi al final de su obra (1) exclama jubiloso *¡Qué llave acabamos de encontrar para la interpretación del arte de todos los tiempos!*

El concepto de "interpretación" incluye el concepto de "comprensión didáctica", pero es mucho más sutil que la didáctica o la pedagogía. Él mismo lo explica con un maravilloso ejemplo referido de los mosaicos de la cúpula de San Marcos de Venecia, cuando los musivaras quisieron representar a los apóstoles en el Monte de los Olivos, con un olivo separando a cada apóstol de los de ambos lados. Ruskin aclara a sus lectores como el olivo *"es uno de los árboles más característicos y más bellos de todo el paisaje meridional(...). Su presencia es tan constante, que por lo menos en cuatro quintas partes de los dibujos realizados por cualquier artista del norte de Italia, éste se habrá visto estorbado por las ramas de los olivos interponiéndose entre él y el paisaje"* El sabio autor británico advierte a sus lectores, sagazmente, que *"reto a los lectores ingleses que no hayan viajado a que me digan cómo es un olivo"* Él sabía muy bien que pocos lectores británicos podrían responder al reto a mitad del siglo XIX, pero continua diciendo *"dejemos que mediten un poco y que se fijen en su extrañeza (...). No quiero que los pintores me cuenten ningún aspecto científico de los olivos. Es como si nos dijera "No, esto no sería ayudarte en la interpretación del arte"; Para él, hay que dejar que el espectador pueda imaginar, pero "no se debe permitir que la imaginación del observador siga su propio camino o que vague de un lado a otro. Pero tampoco se debe permitir que descansa. Y en una obra de arte dada, el momento adecuado de su comprensión es aquel que permite que el espectador termine por su cuenta, exactamente del mismo modo en que lo habría hecho el artista(...). Tan pronto como la idea es transmitida por completo, el trabajo del artista debe detenerse. Y cada gesto que añade más allá del momento en que, con la ayuda de la imaginación del observador, la historia debería haber sido contada, significa una degradación en su trabajo. Por tanto, el arte se equivoca cuando consume su comprensión completa de su objeto(...)"*

Ruskin habla del artista; claro está que no habla del museólogo ni tampoco del didacta; hubiera sido unimaginable en su época. Pero sus palabras se nos aplican perfectamente a la museografía y a la didáctica del patrimonio, dado que él, en el fondo está hablando de la interpretación del arte. En efecto, según Ruskin el artista – nosotros le añadimos el museólogo- *"tras haber invocado a la capacidad imaginativa, debe sacar provecho de ella y mantenerla ocupada, o de lo contrario se volverá indignada contra él. Todo lo que haga tan sólo para concretar y para dar sustancia a una idea resultará impertinente. Es como un narrador de historias estúpido, que se entretiene en aquellas partes que el oyente anticipa o no escucha. La imaginación le dirá: "Yo ya sabía todo esto. No quiero que me lo cuentes. Prosigue o cállate y deja que yo siga mi propio camino. Yo mismo puedo contar la historia mejor que tu"*.

Fijaos pues que allí donde los acabados son introducidos por un deseo de comprensión, son un error mientras que allí en donde son introducidos con el fin de añadir ideas son correctos. Todo acabado auténtico es una adición de ideas, es decir, significa más alimento para la imaginación, puesto que, cuando se encuentra bien despierta, está voraz de alimentos"

¿MUSEÓGRAFOS SIN CONOCIMIENTO DEL OBJETO DE ANÁLISIS?

Esta es la tarea del arte y esta es también la función de la interpretación del patrimonio. A menudo desde ambientes pseudo pedagógicos o pseudo didácticos, con la pretensión de hacer comprensible el arte o el objeto de exposición, se atenta contra la imaginación, estupidizándola. Y es que toda interpretación ha de hacerse siempre desde el conocimiento más profundo. No hay museografía ni museógrafo si se desconoce

(2) *Sobre el uso crítico de la didáctica en los museos hay interesantes comentarios en la obra de DÍAZ BALERDI, I. La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas. Ed. TREA, Oviedo 2008. Véase especialmente la página 151.*



el concepto que se esconde tras los objetos que se pretende mostrar e interpretar. ¡Es un universal de la cultura humana que para transmitir algo es necesario el conocimiento previo! (2).

Este principio elemental y universal, jamás discutido, se olvida a menudo en las intervenciones museográficas. En estas condiciones la museografía se convierte en un lamentable y ridículo ejercicio de la ignorancia, en un hueco cacareo que tan sólo puede mostrar el plumaje en forma de diseño pero que no tiene nada detrás. El conocimiento profundo es previo a la formulación didáctica. Sin conocer el objeto de análisis no hay interpretación posible. La museografía parte del análisis completo de los objetos. Quienes sean incapaces de este análisis, hacen como el narrador estúpido de Ruskin: no los necesitamos puesto que su museografía será hueca e incapaz de transmitir nada. Siempre me sentí desconcertado cuando en ocasión de un viaje de estudios a Londres, con personas que se querían dedicar a la museografía algunos se negaron a visitar el Museo Británico y la *National Gallery* y prefirieron algún centro de interpretación más o menos sofisticado por su diseño; y, sin embargo, ¡no conocían ninguno de los dos grandes templos londinenses de las Musas! ¿Cómo era posible que aspirantes a museólogos y museólogas renunciaran a visitar los más importantes museos europeos? La explicación era clara: les interesaba la "Museografía", en abstracto, pero no el museo en concreto. Les interesaba la abstracción del conocimiento, como si fuera posible conocer una disciplina manejando tan sólo algunas huecas y discutibles normas de diseño gráfico. ¿Qué les hubiera dicho Ruskin? La anécdota sirve para ilustrar una concepción superficial de la museografía que parte del supuesto que no interesa el contenido ni el método de análisis de las disciplinas; creen que éstas son cosas prescindibles y que lo único importante en el museo es el envoltorio y el ropaje pedagógico. Elegir el soporte museográfico, el recurso más o menos "didáctico", diseñar el espacio y saber elegir los colores. ¡Esto es para ellos la Museografía!

DOS EJEMPLOS PARA INTERPRETAR: OBTENER LAS CLAVES DEL MENSAJE

Ruskin, a quien le interesaba profundamente el arte y conocía claves interpretativas que perduran hasta hoy, en la obra aludida culmina su trabajo sobre la arquitectura. En realidad Venecia es para Ruskin el lugar privilegiado y sagrado en el que observa la Historia de la Humanidad que él mismo interpreta, en este caso, a través de la arquitectura. De forma parecida, para el museólogo cada objeto del museo es una herramienta para interpretar una parte de la Historia o un capítulo de la ciencia. Imaginemos algunas obras pictóricas que tienen a Venus como protagonista; ambas se hallan en la *National Gallery* (3). La primera es la obra de Sandro Botticelli titulada "Venus y Marte" mientras que la segunda es de Lucas

Figura 1. Venus y Marte. National Gallery. Londres

The compilation copyright is held by Zenodot Verlagsgesellschaft mbH and licensed under the GNU Free Documentation License.

(3) Todas las obras citadas en el artículo de la *National Gallery* aparecen publicadas en LANGMUIR, E. *National Gallery. Guía*, de. *National Gallery Company, Londres, 1994, edición de 1997, revisada. Pgs 26-27 y 112-113.*

Figura 2. Venus y Cupido. Munchen
Venus und Amor als Honigdieb von Lucas Cranach 1534 Öl auf Holz
49,5 x 34 in München, Bayrische Staatsgemäldesammlung



Cranach el Viejo y se titula " Cupido quejándose a Venus". Ambas obras pertenecen a una cronología relativamente próxima, ya que el primero fue pintado hacia 1490 y el segundo hacia 1525. Las dos obras están separadas por treinta y cinco años y por unos miles de kilómetros. La primera de las obras fue pintada al huevo y óleo sobre tabla de chopo de 69 por 174 cms, mientras que la de Cranach es óleo sobre tabla de 81 por 55 cms.

La obra de Botticelli (Figura 1) es de tipo profano y por la forma y dimensiones, así como por el tipo de madera, puede ser un panel para un banco o arcón; se trataba, sin duda alguna de un programa iconográfico para una cámara nupcial de una casa florentina que intentaremos dilucidar. En todo caso, el tema es un clásico del amor: Venus, la diosa de la belleza y también del amor está recostada a la izquierda de la composición, contemplando a Marte, su amante, el poderoso dios de la guerra durmiendo profundamente. La escena se realiza en un prado, tapizado por una alfombra verde salpicada de pequeñas florecillas; a ambos lados hay arbustos que quizás son olivos, el árbol con cuyas ramas se coronaba simbólicamente a los atletas victoriosos. El cielo del fondo es azul, sin sombra de nubes; nada amenaza la tranquilidad y placidez de la escena. La diosa del amor vigila atentamente el sueño del dios de la guerra. Nada es capaz de despertar al dios, ni siquiera la concha que sopla a su oído un pequeño y travieso sátiro; ni tampoco el ruidoso juego de otros dos sátiros jugando con las armas del dios mientras éste duerme. En el cuadro puede que haya alguna clave escondida; si observamos al dios dormido veremos que alrededor hay zumbando algunas avispas, en italiano vespe, es decir la misma raíz del apellido Vespucci, para la cual trabajó Botticelli. ¿Estaba la pintura dedicada a un joven de esta importante familia? Sea esto cierto o no, el mensaje es muy claro y casi no necesita interpretación: la práctica del amor agota al hombre y da fuerza a la mujer; el triunfo del amor sobre la guerra. Ruskin, a quien el arte de Botticelli no satisfacía como es bien sabido, hubiera recomendado al museólogo que, *en una obra de arte dada, el momento adecuado de su comprensión es aquel que permite que el espectador termine por su cuenta, exactamente del mismo modo en que lo habría hecho el artista(...)* Tan pronto como la idea es transmitida por completo, el trabajo del artista debe detenerse.

Por lo que respecta a la obra de Cranach, (Figura 2) en el centro aparece una Venus joven, con joyas en la garganta y un tocado sofisticado, a la moda exagerada de la corte; es delgada, con aires aristocráti-

cos, que parece que está posando desnuda como si se tratara de una escena de corte; la escena también se sitúa en el campo, en realidad el bosque agreste, en donde hay ciervos – un ciervo y una cierva- en una escena tierna y alegórica. En el ángulo superior derecho el pintor ha escrito en latín un texto del poeta Teócrito que dice *“Una abeja picó a Cupido en el dedo cuando robaba miel en un agujero de un tronco de árbol. Así el placer breve y fugaz que buscamos nos da tristeza y dolor”*. La obra muestra como Venus sonríe ante las quejas de su hijo Cupido. También el mensaje aquí es claro: el amor es un placer breve y fugaz que va acompañado de dolor.

SIN SABER DECODIFICAR LOS MENSAJES DE LOS OBJETOS NO HAY POSIBILIDAD DE INTERVENIR

Las dos obras que estamos comentando tienen los elementos claves para ser interpretados; de hecho tienen las claves para que, quien los diseñó y pensó, así como sus destinatarios, pudieran descifrar los mensajes que transmiten. Son enigmas lanzados al espacio hace más de quinientos años y nosotros, tenemos todavía claves de interpretación. Es como si cada cuadro fuese un enigma, un acertijo o un mensaje cifrado. La función del museógrafo no consiste en explicar simplemente el mensaje; ello sería muy fácil. La función del museo es dar algunas claves que permitan al usuario descifrar por sí mismo algunos de estos lenguajes. El problema de la museografía es descodificar el mensaje de todas y cada una de las piezas que se exponen e inscribirlos en el contexto ideológico adecuado, en función de un guión predeterminado. En el caso de los ejemplos anteriormente citados es evidente que sin descodificar sus mensajes no existe posibilidad de intervenir; el tratamiento museológico es fundamental y previo. Y, claro está que sin un conocimiento profundo de la historia del arte, sin conocer las obras en su contexto original y en su depósito actual de la *National Gallery* no hay ninguna posibilidad de proseguir el trabajo. Sin embargo, nuestra tarea como museólogos no termina aquí; aquí es en donde empieza. La segunda parte es plantear la museología inscribiendo las piezas en un guión. ¿De qué hablará este guión? ¿Plantearemos la situación de los artistas en las cortes que los vieron nacer? ¿O bien plantearemos los mensajes de la sociedad culta del Renacimiento? Es evidente que el guión debe tener presente que detrás de cada obra hay personas, hay hombres y mujeres de carne y hueso. ¿Cómo no decir que Cranach fue el pintor de la Reforma luterana? Precisamente había sido nombrado pintor de corte de Friedrich III de Sajonia, denominado “El Sabio”. Y este elector fue precisamente el protector y principal valedor de Martín Lutero. Cranach conoció a Lutero, lo pintó en alguna ocasión e ¡incluso fue padrino de uno de sus hijos! Este cuadro fue pintado para esta corte refinada en la que gustaban por igual las escenas mitológicas de caza y las heroínas del antiguo testamento. Gustaban de la belleza sofisticada, llena de sensualidad de estas figuras como la de la Venus y Cupido debajo de un árbol, que, por cierto ¿no es el árbol prohibido de la fruta del bien y del mal? ¿No es éste el mismo árbol bajo el que pintó a su sofisticada Eva junto con Adán del Museo de Berlín, también con un ciervo detrás? ¿No se parece esta Venus a aquella otra que se expone en el Louvre de París o en la Pinacoteca de Munchen? (Figura 2) ¿Qué tienen en común las Venus y la Eva? Tienen en común la ambigüedad de no ser ni mujeres ni niñas; son ambiguas en sus miradas, a la vez ingenuas y llenas de malicia. Figuras que responden más a un ideal de belleza gótico que a un ideal renacentista. La figura del Louvre avanza con paso corto, tocada también con un imponente sombrero y una gargantilla de perlas, rubíes, diamantes y oro, enmarcado en rojo, según la moda cortesana de Sajonia pero con los cabellos rubios sueltos que se extienden por la espalda en una escena con un burgo y un lago de fina transparencia; y, por cierto ¿no es el agua cristalina y transparente uno de los símbolos de la virginidad?

Así pues, resumiendo, estamos convencidos que no puede haber Museografía ni didáctica sin conocimiento previo y no hay conocimiento sin pasión por los temas que impulsa a comunicar aquello que, por encima de todo, se tiene el deseo de explicar. Sin esto, nada en los museos tiene sentido.