Patrimoni de la societat industrial: la ventafocs del patrimoni cultural

Manuel Cerdà

No fa gaire, a principis dels seixanta, una nova disciplina –l'arqueologia industrial– introduïa, des de la Gran Bretanya, la preocupació per les restes físiques de l'industrialisme en la problemàtica de la conservació i valorització del patrimoni històric en general. Eren moments en què, dia rere dia, despareixien del paisatge de l'illa gran quantitat d'edificacions de la primera industrialització com a conseqüència de les transformacions urbanístiques i de la indústria iniciades en la postguerra. En els seus orígens l'arqueologia industrial va ser, abans que res, un moviment cívic que tenia com a principal objectiu la salvaguarda d'unes restes molt concretes: les fàbriques sobretot, en les quals veien, com deia André Malraux, «una espècie d'església de les catacumbes» que havia d'aspirar a «allò que era la catedral» en altres temps. Els aspectes arquitectònics quedaven així associats a allò que, poc després, es denominaria patrimoni industrial fins al punt d'arribar a identificar-se mútuament.

Des d'aleshores, algunes fàbriques antigues s'han transformat en contenidors de tota mena de manifestacions de l'oci-espectacle que caracteritza el present panorama cultural: museus, supermercats, hotels, discoteques... I les actuacions per part de les instàncies polítiques, i també intel·lectuals i acadèmiques –cert que en menor mesura: ni l'arquelogia ni el patrimoni industrials semblen ser temes que desperten una certa inquietud en aquests medis–, gairebé ens podrien conduir a creure que hi ha una línia sistemàtica de recuperació i conservació dels vestigis materials del procés industrialitzador. Un professor d'una de les nostres universitats afirmava fa pocs anys que Alcoi era una ciutat modèlica en el tractament del patrimoni industrial. Un exemple?: «Mercadona ha instal·lat una de les seues tendes en una antiga nau de la fàbrica tèxtil Terol».

Hom segueix d'aquesta forma el que ha estat una constant de la societat occidental: convertir el passat en un gran museu des de la nostra perspectiva, des de la creença que tot ell està en funció del que som; que la història ha anat transcorrenguent, en línia ascendent sempre, fins al moment actual. El passat com a representació, com a mercaderia, no com a eina per preguntar i raonar. Així, si a l'edat mitjana les catedrals eren visitades per devots, ara ho són per turistes. Això sí, almenys, i a diferència de l'antiga fàbrica

Manuel Cerdà és professor de la Universitat de València. Va editar, amb M. Garcia Bonafé, l'*Enciclopedia valenciana de arqueología industrial*, IVEI, 1995.

Terol d'Alcoi –i de tantes altres–, han seguit conservant la seua fesomia i fins i tot la seua funció original.

Què passa, doncs, amb allò que denominem patrimoni industrial que, a diferència d'altres elements del patrimoni cultural, serveix per a qualsevol cosa menys –llevat d'alguna excepció, és clar– per a allò que va ser creat en el seu origen? Per què en uns moments en què, afortunadament, tendències en la museologia critiquen l'exhibició descontextualitzada de peces i objectes, gairebé ningú no protesta per la desfeta a què contínuament –fins i tot quan es diu que se *salven*– estan sotmesos els béns que integren el patrimoni industrial? Potser fóra convenient començar per preguntar-nos què és això que denominem patrimoni industrial. Malgrat que manquem d'una definició genèricament acceptada, gairebé ningú no discuteix que aquest estaria format pel conjunt de les manifestacions materials de la societat nascuda amb la idustrialització capitalista. O, el que és el mateix: qualsevol bé moble o immoble d'aquest període.

Des d'aquesta concepció, res no distingiria el patrimoni industrial de la resta de béns que integren el patrimoni cultural, entès aquest com una globalitat i no com una suma de «patrimonis específics». Únicament la cronologia i la diversitat dels elements podrien servir de criteri diferenciador. En aquest sentit, potser fóra preferible parlar de patrimoni de la societat industrial que no pas de patrimoni industrial. Això suposa, abans de tot, aclarir què entenem amb el terme «industrial»; una qüestió que va ser objecte de debat durant algun temps per part de l'arqueologia industrial i que avui sembla ja estar superada. Si quan parlem d'aquest terme ho fem des d'un punt de vista temàtic –és a dir, fent referència al conjunt d'operacions necessàries per a la producció de béns per part de les persones (allò relatiu a la indústria)–, el que denominen patrimoni industrial hauria d'abastar, per pura lògica, tots els moments en què l'ésser humà ha realitzat aquest tipus d'activitats. I això ens remuntaria fins al neolític, ja que d'aleshores ençà l'home mai no ha deixat de produir artefactes. Des d'una fulla de sílex a una trilladora, o un antic televisor en blanc i negre, en formarien part. Si, per contra, entenem el terme «industrial» com a període, aquest no pot ser altre que el de la societat industrialitzada, que no és el mateix que societat amb indústria, sinó que implica una nova forma d'organització del treball, desconeguda fins aleshores, i un altre sistema de vida, resultat d'un nou tipus de relacions socials. Llavors, les coses canvien radicalment: passarien a formar-ne part tant cases com factories, tant màquines com objectes de la vida quotidiana, tant els elements que conformen el paisatge urbà com els que conformen el paisatge rural... En definitiva, totes les manifestacions materials produïdes en el marc de la societat industrial. Això, en principi, fa d'aquesta qüestió un problema: un quadre de Miró, estaria integrat en aquest patrimoni, ja que no deixa de ser una manifestació material de l'època? Però, alhora, ajuda a aclarir el tema: el patrimoni de la societat industrial és alguna cosa més que les fàbriques i les màquines, perquè les activitats dels éssers humans no poden limitar-se sols a aquestes esferes de la vida. En conseqüència, entenem que el millor que els podria ocórrer tant a l'arqueologia industrial com al patrimoni industrial seria

que aquests termes deixaren d'emprar-se per innecessaris. En el primer cas, perquè suposaria que la ciència històrica acceptaria d'una vegada per totes que la investigació de l'època contemporània no pot fer-se basant-se únicament en el registre escrit. En el segon, perquè el patrimoni de la societat industrial començaria a situar-se en peu d'igualtat respecte al patrimoni d'altres èpoques anteriors, tot englobat dins del concepte més genèric de patrimoni cultural. Potser així força elements que ara passen desapercebuts, i corren el risc de perdre's per sempre, fossen més valorats.

Algú pensarà que aquestes reflexions són del tot sobreres, fora de lloc, que no deixa de ser una ximpleria reinvidicar que un disc de vinil, per posar un exemple, és patrimoni cultural. No hi respondré amb la típica comparança de per què un disc de vinil no i una inscripció romana sí. Em limitaré, en principi, al que diu la legislació vigent al respecte. Qui no estaria d'acord amb la definició de patrimoni cultural que fa la Llei 4/1998 de la Generalitat Valenciana, segons la qual formarien part d'aquest el conjunt de «béns mobles i immobles de valor històric, artístic, arquitectònic, arqueològic, paleontològic, etnològic, documental, bibliogràfic, científic, tècnic o de qualsevol altra naturalesa existents al territori de la Comunitat Valenciana o que, trobant-se fora d'aquest, siguen especialment representatius de la història i cultura valenciana», independentment de les distintes èpoques històriques? L'ambigüitat d'aquesta definició, com la de tota la llei –tot i que encara no disposa d'un reglament–, és palesa. Però no és aquest el problema més greu, sinó l'esbiaixada aplicació que se'n fa, de la qual cosa no cal culpar solament l'Administració. El 18 de juny del 1999 acaba el termini perquè els municipis del País Valencià on hi haja algun immoble declarat bé d'interès cultural elaboren un pla especial de protecció i perquè tots els ajuntaments aproven provisionalment un catàleg de béns i espais protegits. Estic segur de l'incompliment del termini per una gran majoria d'ajuntaments. I qui es queixa públicament d'aquesta situació que podria, fins i tot, ser en un futur pròxim una eixida laboral per a molts estudiants?

Tot plegat permet constatar un desinterès generalitzat envers bona part del patrimoni cultural i ens apropa al que possiblement siga la millor definició que mai s'haja fet sobre el significat del patrimoni en general. Ens referim a la resposta que lord Charteris, president de la National Heritage Memorial Found, va donar quan va ser preguntat per aquesta qüestió: «Qualsevol cosa que hom vulga». Tot i que puga semblar una *boutade*, aquesta asseveració no deixa de constatar el fet que cada societat considera herència de les anteriors allò en què s'hi veu reflectida. I, ara com ara, encara que arribe a considerar-se el patrimoni de la societat industrial en els termes descrits adés, és evident que no tots els elements que l'integren són tractats de la mateixa forma, ja que els valors artístics, arquitectònics o estètics primen sobre els altres.

Una visió «monumentalista» s'ha apoderat del patrimoni en general. Així, pel que fa a l'època industrial, el patrimoni s'identifica amb les «grans realitzacions» i, com que el terme industrial continua associant-se al d'indústria, amb les «grans realitzacions» arquitectòniques. Hom parla, per exemple, d'una fàbrica modernista o racionalista com si l'únic valor a destacar fóra aquest. I serà aquest l'únic que es

tinga en compte a l'hora de decidir si en cal o no la conservació, mai el fet que siga un lloc on poder veure i analitzar processos de producció ja en desús, o condicions físiques de treball. El 14 de desembre de 1998 el diari *El País* publicava la notícia que l'antiga Fàbrica de Filats Casarramona, a la barcelonesa falda de Montjuïc, havia estat adquirida per la Fundació la Caixa per convertir-la en un gran museu d'art contemporani. De la fàbrica es destacava que era modernista i que seria tractada de manera que no perdés la seua fisonomia. Però, i l'interior, dipòsit de coneixements històrics? Una vegada més la història es veu reduïda a símbols i representacions.

Les restes del passat no han tingut en èpoques anteriors cap tipus de valor històric, raó per la qual es reutilitzaven en funció de la conveniència social. Aquest era l'únic valor que, de forma generalitzada, es tenia en compte. És lògic, doncs, que primassen els elements arquitectònics i, d'entre ells, els que pel seu tamany, estat de conservació o distribució espacial, millor s'adaptassen a aquesta conveniència. Ara bé, ja durant el Renaixement aquests criteris canvien i comencen a valorar-se les manifestacions més rellevants de l'antiguitat clàssica. L'antiguitat es converteix així en un valor per ella mateixa. Alhora va prenent cos la idea, sobretot en arquitectura, que la bellesa és tan important com la utilitat. L'art, per la seua banda, era entès com un luxe i, a més, vàlid com a tal luxe. Però des del segle XVIII començarà a entendre's gairebé com avui i a utilitzar-se el terme *belles arts*, aplicat a aquelles considerades més «elevades» i que, precisament per això, mancaven d'un caràcter utilitari, amb la relativa excepció de l'arquitectura, la qual combina bellesa i utilitat, si bé, amb el temps, sempre es tindrà més en compte el primer aspecte.

Aquesta exaltació dels valors estètics, aquesta primacia de determinat tipus de producció dels homes enfront d'uns altres, de la idea enfront del treball manual, ha comportat la separació definitiva de les obres i el seu context. Una persona despullada no crida l'atenció en una platja nudista, i viceversa. És allò únic, irrepetible, el que importa i, per tal de destacar-ho, què millor que aïllar-ho de la pròpia realitat? I això, en bona part, ha perdurat fins als nostres dies. Com, sinó, s'entén la disposició de determinades obres en els museus, siga en col·leccions permanents o en exposicions temporals? Com s'entén que l'Administració pague sumes milionàries per una «obra d'art» mentre que deixa altres realitzacions, igualment representatives de la nostra civilització, condemnades al més absolut dels oblits i a la seua inexorable desaparició?

Són, per tant, la singularitat, la unicitat, l'antiguitat, l'esteticisme, els valors que han predominat i predominen sobre el patrimoni en general i, és clar, també sobre el de la societat industrial. El 18 de maig de 1999, precisament el dia internacional dels museus, tots els mitjans de comunicació es van fer ressò de què un «boig escapat hores abans d'un hospital psiquiàtric» havia acoltellat l'obra de Picasso *Mujer desnuda frente al jardín* al Stedelijk, el museu d'art contemporani d'Amdsterdam. Tothom semblava consternat. Però, mentrestant, altres elements del patrimoni de la societat industrial són sistemàticament i impunement destruïts i ningú no se'n fa ressò. Si l'atac s'hagués produït sobre un poblat ibèric és segur que també

s'hauria parlat de vandalisme i de l'obra d'un malalt mental, cosa que no es produeix si l'acció s'efectua sobre un poblat actual. Acabarà aquest per ser el cas d'El Cabanyal-Canyamelar a la ciutat de València? No fa gaire, a Alcoi una selfactina Platt del 1892, que encara funcionava perfectament, va acabar en la ferralla perquè no va saber-se què fer amb ella, on dipositar-la a causa de les seues dimensions i com finançar les despeses de desmuntar-la i tornar-la a muntar. Doncs bé, una selfactina semblant pot veure's en moviment a la fàbrica-museu de New Lanark (Escòcia), una antiga colònia industrial que la UNESCO va declarar patrimoni de la humanitat. Mirem aquest fet de forma positiva: hi ha llocs –no gaires– on algunes mostres de l'industrialisme es conserven, i a més *in situ*. Potser nosaltres també ho farem algun dia?

De totes formes, cap dels testimonis materials de la societat industrial –exceptuant aquells que podriem incloure en el que es denominen «belles arts» o «patrimoni artístic»– ha merescut fins el moment la mateixa consideració –ni de bon tros– que els d'èpoques anteriors. Algú pot imaginar-se que una pinta del 1845, posem per cas, ocupe un lloc destacat en un museu? Tanmateix, a pocs els estranyaran notícies com l'apareguda al diari *Levante-EMV* el 28 de març de 1999 amb el següent titular: «El Museo Arqueológico de Benifaió exhibirá un peine de la época almohade único en el mundo». No sé si serà únic –altra vegada la punyetera unicitat–, però sí que una pinta no és més que una pinta: a l'època almohade o al segle passat. I la seua funció –tot i que, segons la notícia, la pinta de Benifaió podia servir bé per a esplugar els cabells, bé per a netejar les palletes de cànem– la mateixa. Al segle XIX també s'esplugaven els cabells i es netejava el cànem amb pintes. I qui diu una pinta diu un vas, una cullera, un plat... objectes que, si són d'èpoques anteriors a la medieval, solen exhibir-se als museus arqueològics per tal que els visitants puguen aproximar-se als costums i tradicions de cultures anteriors a la seua. Pot semblar un argument banal, però pintes, culleres, gots, plats, matalassos i, fins i tot, bolquers eren empenyorats el segle passat pels obrers alcoians per poder subsistir. No són també patrimoni, en tant que objectes d'un temps determinat i d'uns comportaments ja despareguts?

Se'm dirà que no és així, que no hi ha tal manca de consideració i que des de fa uns anys cada vegada són més nombrosos els museus etnològics o etnogràfics que recullen i exhibeixen aquest tipus d'objectes. Ningú no ho nega, però es deu més a la voluntat d'alguns tècnic dels museus i a la sensibilitat del polític de torn que a una política sistemàtica i coherent de recuperació del patrimoni en tots els seus aspectes. D'altra banda, els elements que conformen les col·leccions d'aquests museus només són representatius de la tecnologia agrària tradicional i d'algunes facetes de la vida domèstica rural. La resta simplement s'ignora. I això no deixa d'entrar en franca contradicció amb el mateix objecte d'estudi de l'etnologia: els pobles i les seues cultures, considerant com a parts del sistema que un poble adopta en resposta al seu ambient històric i natural la tecnologia, els mètodes econòmics, les institucions socials i polítiques, les creences religioses, les creacions artístiques i el folklore. No és més que una definició a l'ús, susceptible sens dubte de tota classe de matisos, però,

encara que de forma genèrica, acceptada per tothom.

Un panorama gens falaguer se'ns presenta: museus tradicionals exhibint obres pertanyents a les arts plàstiques essencialment –fruit del geni més que no de l'enginy (paraula amb una acepcció molt més àmplia)–, museus de caire etnològic que sols consideren determinats aspectes de la vida rural, i algun de monogràfic. Tots ells mostrant una visió fragmentària i esbiaxada del nostre passat més immediat, amb elements aïllats per complet del seu context i, amb massa freqüència, mitjançant tècniques expositives absolutament tradicionals. I mentrestant, els altres elements patrimonials de la societat industrial perdent-se no sé si per sempre o fins que en un futur historiadors, arqueòlegs o etnòlegs, els «descobreixen» i puguen, així, ser exhibits en algun museu al marge de la construcció social i política del moment en què van ser elaborats. Com a relíquies del passat. Solament que una relíquia comença a devaluar-se si és malinterpretada des d'un primer moment –i açò, lògicament, és molt fàcil que puga passar–, com va ocórrer quan es va descobrir que un pont de ferro en Yorkshire era anterior al de Shropshire, que se suposava que era el pont de ferro fos més antic del món. No convindria evitar la «sacralització» de la peça única?

No voldria donar la imatge llastimosa d'un romàntic –'afeccionat a l'exaltament del sentiment, de la fantasia', en la definició del *Diccionari General Català* d'Ariamany– que es queixa davant la contínua desaparició d'objectes i pràctiques socials i que advoca per la conservació de tot. És obvi que açò és impossible, però de cap manera ha de ser obstacle perquè les restes del passat s'estudien i es documenten en la seua totalitat i des de la seua globalitat. D'altra banda, i com s'ha dit repetides vegades, tenim tot el dret de decidir què es conserva i què no i amb quins criteris. Ni l'herència patrimonial que hem rebut és reflex del conjunt de les manifestacions materials produïdes per una societat concreta, ni tampoc pot ser-ho el que nosaltres transmetrem. Cada cosa estarà en funció dels valors i interessos que predominen en cada moment. Tampoc no negaré mai el dret de tothom de gaudir d'allò que considere bell o bonic. Però tinguem en compte que el que per a nosaltres puga ser ara bell no té perquè haver estat sempre així. Ni ho serà en el futur. Les generacions posteriors podran fruir d'allò que estimen que és mereixedor de gaudi, que per descomptat seran elles qui ho decidiran, no nosaltres. No fem, doncs, de valors subjectius criteris presumptament objectius des dels quals jutjar què és i què no patrimoni, o què cal conservar i què no. Si ens basem en criteris estètics, o «artístics» si es vol, per què s'haurien de conservar a les filmoteques pel·lícules com les d'Andrés Pajares i Fernando Esteso? Des de la perspectiva que reflecteixen un moment conjuntural molt precís de l'Espanya dels anys seixanta, algú proposaria que ens en desférem? ❑