

DANIEL CID MORAGAS

La casa museu com a memòria de l'individu.

Algunes consideracions sobre aquesta tipologia

Significat i presència de la casa museu



avant un tema d'aquestes característiques hom primer es planteja el significat i

la presència de la casa museu als nostres dies. André Malraux, al *Museu imaginari*, defineix el museu com un dels llocs on es dona la més alta idea de l'home. Efectivament, aquesta institució té la capacitat de reflectir la història d'una comunitat a través dels objectes. Una responsabilitat que l'obliga a ser capaç d'adaptar-se als canvis i a assumir l'evolució cultural de la societat. Així, des de fa unes quantes dècades, s'ha viscut el desenvolupament dels museus regionals i locals, producte de l'especialització contemporània: el fenomen que els estudiosos han assenyalat com la revaloració dels centres museogràfics i l'especialització dels seus continguts. El patrimoni cultural atès des del propi territori ha demostrat que és una manera eficaç de divulgar, i conscienciar el ciutadà en aquests temes, una iniciativa en què la casa museu pot ser especialment útil, atès que té com a funció i avantatge aprofundir en una parcel·la concreta —un únic individu— de la cultura, molt d'acord amb les propostes de la museologia actual.

A Mallorca hi ha alguns exemples que amb més o menys fortuna intenten atendre aquesta funció.



Son Marroig recorda la figura de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria. Unes sales de la cartoixa de Valldemossa —més il·lusionístiques que no pas altra cosa— evocuen l'estada del músic romàntic Fryderyk Chopin en aquesta població. Una casa taller a Palma dedicada al pintor Krekovic insisteix a perpetuar l'escàs valor artístic de la seva obra. Així mateix, la Fundació Pilar i Joan Miró va tenir l'encert d'incorporar el taller que Sert va fer per a l'artista dins el recorregut.

No fa gaire temps a Barcelona es va obrir també l'Arxiu-Museu Maragall, ubicat a la planta baixa de la que fou llar del poeta modernista. El centre consta d'un arxiu obert als investigadors format per documents originals —la correspondència de l'escriptor amb altres intel·lectuals de l'època n'és un dels elements més destacats—, així com d'un fons artístic —una col·lecció amb alguns exemples destacats que moblen i ornamenten les diferents cambres de l'antic habitatge— que la família va donar a la Generalitat. Però per contra, la ciutat compta també amb la casa taller de l'escultor Josep Clarà, motiu d'una recent i intensa polèmica quan es va anunciar que la col·lecció de l'artista que allí es guardava s'integraria a les sales del Museu Nacional d'Art de Catalunya i al Museu d'Olot. Les veus en contra de la desaparició del Museu Clarà recordaren la manca d'instal·lacions d'aquest tipus a Barcelona, abundants en ciutats com París, on Auguste Rodin, Gustave Moreau o Eugène Delacroix tenen la casa museu corresponent.

Certament, la política museística de França és un clar referent a l'hora de contrastar i de valorar les possibilitats de la casa museu aquí. Si per exemple agafam les dedicades a escriptors, l'atenció que la cultura francesa dedica als seus literats es manifesta en un desplaça-

ment d'aquesta mena de centres a tots els punts del país. A l'Île de France, Louis Aragon, Honoré de Balzac, François René de Chateaubriand, Paul Éluard, Victor Hugo, Stéphane Mallarmé i Émile Zola, entre altres, tenen el seu museu. La presència en altres departaments de col·leccions significatives dedicades a homes de lletres és igualment destacada. Agafem per exemple el Llenguadoc-Rosselló, on André Gide o Paul Valéry estan representats museogràficament.

Allí on els fets van passar

La funcionalitat originària de l'objecte i la pèrdua del seu valor cultural dins el museu és un tema recurrent en l'estudi de la museologia. Si es respecta la ubicació original, la preservació de la funcionalitat preval. Però si integram la peça dins el context general d'un museu, a més de vetllar per la seguretat de l'objecte, i per tant, per la informació que transmet, aquest pren una nova dimensió en el conjunt general de les col·leccions. La casa museu, per la seva imbricació geogràfica i cultural dins el mapa d'una comunitat determinada, resol per ella mateixa aquesta qüestió, però en planteja moltes altres.

Té com a objectiu atendre una personalitat en el seu context a través d'esdeveniments immediats. És a dir, els objectes d'ús comú, que, muscitzats, cobren un especial valor per la documentació i informació que contenen. Sí, és cert, el fetitxisme de la vida privada es converteix en una ajuda a la vida pública de l'obra. Però la irrupció en la vida íntima obliga a convertir en públic allò que fou un espai privat, tot plantejant problemes que s'escapen de les pautes que l'evolució de l'estudi dels museus ha marcat.

Els resultats poden ser múltiples. El caràcter biogràfic de la casa

museu fa que en el moment d'establir variants en la tipologia ens apareguin tantes divergències com hi ha a la vida mateixa. Quan els conservadors van entrar a la casa de Maksim Gorkij a Moscou per fer-ne un museu, es van trobar amb la roba encara als calaixos. Així mateix, George Bernard Shaw a l'edat de vuitanta-vuit anys va donar la casa que tenia a la campanya anglesa al National Trust. Però en altres ocasions succeeix que la casa museu, promoguda per voluntat dels hereus o d'admiradors, disposa només d'uns quants elements originaris de l'individu que la va habitar i, en alguns casos, només del record. El 1858 la família Buonarroti va llegar el seu palau a la ciutat. Es tractava de l'edifici que Miquel Àngel havia comprat al segle XVI, però transformat al segle XVII amb la voluntat de dignificar de manera substantiva l'antiga llar del mestre. Un altre exemple ja esmentat abans és Son Marroig, avui destinat a la memòria de l'arxiduc d'Àustria. Malgrat les transformacions parcials que la possessió ha patit —fins i tot tenint en compte que el propietari, si bé hi va establir una relació especial simbolitzada a través del temple, no la va fer servir sistemàticament com a habitatge—, conté la suficient càrrega emotiva per convertir-se en el referent de Lluís Salvador d'Habsburg-Lorena en el context mediterrani.

Els primers dos exemples esmentats, caracteritzats per l'autenticitat de l'interior, necessàriament comporten com a primer objectiu la conservació del mobiliari autèntic i l'ambient de l'època. Però quan el punt de partida són alguns elements originaris de l'individu que va habitar la casa, la situació canvia. És cert que en aquestes circumstàncies cal establir una recerca documental sobre l'habitant i les condicions primitives de l'habitatge. Però aquest fet no implica ne-

cessàriament una reproducció mimètica de la situació anterior com a únic camí possible. Penso que és fins a cert punt perillós voler retrobar la realitat a través de l'il·lusionisme. En algunes ocasions el resultat potser ha arribat a ser creïble. Ho exemplifiquen casos com el museu perdut entre les vinyes de Saint-Julien-de-Boujolais dedicat al científic Claude Bernard, o el Theodore Roosevelt Birthplace, que es pot visitar al bell mig de l'illa de Manhattan. En canvi, la recreació d'època plantejada en el Museo Casa Natal de Cervantes d'Alcalá de Henares és una decoració pròpia d'una casa acomodada del moment però que poc concorda amb la manera com l'escriptor havia viscut.

Tal vegada les solucions són també tan variades com la vida mateixa. De totes maneres, penso que en aquests darrers casos aprofitar la càrrega emotiva del lloc ha de ser el fil conductor d'un projecte museogràfic que permeti explicar l'habitant, en el seu entorn i època, sense la necessitat de reinventar l'antiga disposició de l'habitatge. Sobretot, si tenim present que la qualitat d'un museu no només està relacionada amb les dimensions o el nivell de les col·leccions, sinó també amb la manera com està plantejat. El projecte ha de treure el màxim partit d'allò que és original (objectes, arquitectures, paisatges), a la vegada que traça amb especial atenció els mitjans destinats a orientar el visitant en el seu recorregut. En altres paraules, potencia el diàleg entre el museòleg i l'arquitecte amb vista a la composició i ubicació de la informació addicional que acomplirà aquesta funció: textos explicatius, audiovisuals i altres recursos similars.

En més d'una ocasió el naixement d'una casa museu ha obeït raons de tipus més aviat turístic i amb ambientacions poc fidedignes

com a resultat, quan l'autèntica finalitat d'aquest instrument de cultura és oferir una visió científica i entenedora sobre un individu destacat. Per tant, és necessari replantejar-se el significat i la presència de la casa museu en els nostres dies per tal de no deixar buit de contingut un tema molt més proper del que sovint ens pensam: la vida dels nostres personatges històrics, no des de les pàgines de gruixudes biografies, sinó des d'allí on els fets van passar.

A manera d'excurs, fetes ja les conclusions de rigor, però sense deixar de banda el tema, no voldria posar el punt i final sense abans recordar un darrer cas que confirma una vegada més el caràcter inclassificable d'aquesta tipologia de museu. Abans esmentava que la Fundació Pilar i Joan Miró va incloure en el recorregut el taller de l'artista, en una presentació que el vol mostrar tal com ell tenia el costum de deixar-lo després d'una jornada de treball. Tot i així, penso que enlloc com a l'interior de Son Boter és perceptible amb tanta força el record de Miró. A penes res, les cambres buides, grafitos fets a les parets encalcinades, l'esquelet del gat mort d'inanició, la intimitat de la saleta per al recolliment espiritual de l'artista, l'atracció miroliana per tot allò que estigués lligat a la tradició i al món rural. Possiblement per tot això, també crec que dins el conjunt del territori Miró, aquest és el lloc que menys intervencions museogràfiques reclama, per no dir cap.

BIBLIOGRAFIA:

E. P. Alexander, *Museum Masters. Their Museum and Their Influence*, Nashville (Tennessee), 1983 (cap. VII: «Ann Pamela Cunningham and Washington's Mount Vernon: The Historic House Museum», pàg. 177-204).

M. J. Almargo, «La utilidad de sustitutos y reproducciones en los museos», *Boletín Anabad*, Madrid, 3, 1988, pàg. 177-185.

L. Botley, «Museums and Tourism», *Working with Museum* (T. Ambrose ed.), Edinburgh,

1988, pàg. 11-17.

H. Coxall, «How language means: an alternative view of museums text», *Museum Languages: Object and Text*, Leicester, 1991, pàg. 85-99.

J. Dectz, *In Small Things Forgotten*, Garden City NY, 1977.

J. Desjardins, J. Jacobi, «Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques: revue de la littérature et repères linguistiques», *Publics et Musées. Textes et publics dans les musées*, 1, Paris, 1992, pàg. 13-31.

M. Dijon, «L'homme sensible. Le fétichisme de la vie privée devient-il un adjuvant à la vie publique de l'œuvre?», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, XCVII, abril, 1981, pàg. 167-173.

Écrivains: musées, maisons (mapa), Direction des Musées de France-Mission de la Communication, 1992.

K. Hudson, *Museum of Influence*, Cambridge, 1987 (cap. VIII: «History where it happened»).

G. Lacambre, *Maison d'artiste, maison-muse. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, 1987.

A. León, *El museo. Teoría, praxis, utopía*, Madrid, 1978, pàg. 161-162.

P. M. McManus, «Oh yes they do: how museum visitors read labels and interact with exhibit texts», *Curator*, New York, 32, 1989, pàg. 174-189.

«Musées et Art Nouveau-De la Maison au Musée», *Museum*, 167, 1990 (C. Dulière, «Le Musée Horta à Bruxelles: une réussite qui pose problème», pàg. 134-138; K. Martinovic' Cvijin, «La Villa Raichle: une affaire de chance», pàg. 139-142; L. Petrovna Bykovtseva, «Le Musée Gorki est un "maison grotesque"», pàg. 150-153).

C. Pascual, «Con nombres y apellidos. Pequeños museos que dependen del entusiasmo de sus creadores y guías», *El País*, 20 d'octubre de 1991, pàg. 10.

P. J. A. van Mensch, «Society-object-museology», *ICOM. International Committee for Museology. Symposium: Collecting Today for Tomorrow*, Leiden, 1984, pàg. 18-23.

D. W. Wilson, D. Medina, «Test panels and labels», *Communicating with the Museum Visitor*, Toronto, 1978, pàg. 131-139.