

### *3. Noves fronteres de l'Art Nouveau: descobrint ciutats modernistes*

#### **Ponència-marc**

#### **Ciutats oblidades: rescat i consideració de patrimonis Art Nouveau**

*Forgotten cities: rescuing and considering Art Nouveau heritage*

Teresa-M. Sala (GRACMON-UB)

Quan parlem de noves fronteres de l'Art Nouveau ens referim a límits imaginaris que conformen una *geografia de ciutats modernistes* reconegudes com a tals. Sens dubte, la valoració del patrimoni cultural constitueix la base per a la transformació de la ciutat. La recerca i la divulgació de temes inherents a les ciutats i el territori, els punts de vista teòrics i pràctics, són una eina fonamental per a la reflexió i un impuls per a noves propostes urbanes. Algunes iniciatives, com *la Ruta Europea del Modernisme*, han servit per donar a conèixer moltes ciutats amb patrimoni Art Nouveau i situar-les al mapa. Però, també, podem configurar un altre tipus de cartografia, la de *les ciutats oblidades, menystingudes o poc conegudes*, que ens pot ajudar a ampliar el *paisatge cultural*<sup>1</sup> de l'Art Nouveau. Són aquelles ciutats que posen en valor i volen recuperar, de vegades a través de la reivindicació, patrimonis no (re)coneguts. Aquest és un mecanisme de rescat, de visibilització i de (re)coneixença com el que s'ha vingut fent en els darrers anys envers les dones en el terreny de les arts o també dels artesans que sovint han restat invisibles o en l'anonimat. Perquè el modernisme va ser possible gràcies al treball de molts homes i moltes dones dels quals no en sabem el nom.

En aquest curt espai de temps, només estem en condicions de mostrar una panoràmica general i fer-nos algunes preguntes sobre allò que resta en l'oblit. Intentar parlar de forma particular d'un estudi de casos de les ciutats oblidades seria impossible.

---

<sup>1</sup> Denominació que es va incorporar el desembre de 1992 a la Convenció del patrimoni mundial: *Els paisatges culturals representen les obres que "combinen el treball de l'home i la naturalesa"* (art. 1). L'ICOM el defineix com a concepte de museu a l'aire lliure.

No obstant, podem tractar d'aproximar-nos a aquells elements del patrimoni que, tant en el terreny de les idees com de les realitzacions, estan o han estat deixats a la mercè del pas destructor del temps o tenen a veure amb alguns relats negligits que van més enllà dels estereotips heretats.

Al costat dels grans elements patrimonials, que s'han beneficiat en els darrers anys d'accions de restauració o conservació i que constitueixen nuclis rellevants de visites i destinacions del turisme cultural, existeix un altre tipus de patrimoni format per elements o paisatges que han deixat el seu rastre (i que podem restituir a través de la fotografia o de la paraula escrita). La ruïna ha format part essencial de la mirada que la memòria literària ha projectat sobre el món. Les visions romàntiques i, en general, els textos de caràcter memorialístic, ens ofereixen imatges i idealitzacions, revitalitzacions imaginàries d'espais perduts o de llocs de memòria íntima o col·lectiva. Quan contemplem el patrimoni cultural tangible, el lloc o l'espai abandonat apareix com l'element més feble i simbòlic del temps històric passat.

Si posem el nostre punt de mira sobre el que s'oblida o el que es recorda, es fa indispensable, per part de cada comunitat, visitar la història de les ciutats i veure com es valoritzen determinats patrimonis. Perquè, encara hem de recordar que molts edificis Art Nouveau es van oblidar o es van destruir durant el segle passat, com per exemple la *Casa del Poble* (seu del partit socialista) de Victor Horta a Brussel·les. Quan va aparèixer l'Art Nouveau ja es preconitzava com a internacional i amb un tipus d'art manifestament personal d'acord amb l'esperit modern. Així ho vàiem anunciat a l'avís que Sigfrid Bing va fer als artistes amb motiu de l'obertura de les galeries *L'Art Nouveau*. Allà s'hi exposarien permanentment tot tipus de producció artística, sense distinció de categories i d'acord amb l'esperit modern. Tal com deia el filòsof Walter Benjamin, “*el modern es troba en oposició a l'antic, el nou en oposició al que sempre és igual*”. I per això, “*la moda és l'etern retorn del nou.*”<sup>2</sup>

Hi ha tot un seguit de paraules clau que defineixen el progrés, les ciutats de l'època de l'Art Nouveau. Una d'elles és la paraula COSMOPOLITA, que significa

---

<sup>2</sup> Vegeu *Atlas Walter Benjamin*, <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=160> (consulta juny, 2015).

ciudadà del món<sup>3</sup>. El diàleg entre l'universalisme i el particularisme era un tema de màxima actualitat llavors i també ho és ara. De fet, una aproximació al tema del cosmopolitisme i les identitats, que ha penetrat en el discurs quotidià en aquesta darrera dècada amb molta força, és una tasca complexa que sempre remet a una comunitat o ciutadania. El nou cosmopolitisme consisteix a reconèixer-nos els uns als altres en la mesura en què tenim una referència universal. La demanda de reconeixement és inherent a les afirmacions identitàries amb un destí comú, per la qual cosa, la cooperació cultural és el repte que tenim a l'actualitat envers els altres. El cosmopolitisme no és una ideologia, és una mentalitat que ve marcada pel fet de sentir-se ciudadà del món. Aquesta actitud o posicionament ens permet gaudir de la diversitat, en un món on les distàncies són cada vegada més petites, on les interdependències són molt fortes. Així, amb mentalitat cosmopolita, veiem el patrimoni de la humanitat (el món com a un sol hàbitat) i el nostre propi (local) com un tot d'on podem aprendre dels altres per comprendre'ns millor. Però, hem d'anar alerta amb la utilització del terme, ja que, el 1987, Jones va emprar el concepte de *burgesia cosmopolita* per referir-se als empresaris britànics que en el segle XIX van ocupar els espais del mercat mundial, els van ampliar i els van sotmetre a les seves regles. Molts altres empresaris o comerciants els van imitar, essent aquesta visió una manera d'entendre el cosmopolitisme en clau capitalista.

Els riscos de pèrdua d'identitat a les ciutats contemporànies el veiem representat al cas paradigmàtic del Cabanyal -el barri de mariners i pescadors de València-. El cas del Cabanyal és un conflicte sociopolític digne d'anàlisi, sobretot perquè la imatge del barri és de l'època del modernisme. El pla de reforma de 1997 pretenia obrir una avinguda al mig del conjunt urbà, tot destruint el traçat i enderrocant 600 edificis. Al Cabanyal, la utilització de les rajoles, el trencadís i els mosaics que embelleixen els interiors i els exteriors dels edificis, van ser fets pels mateixos veïns, que es van inspirar pel nou corrent del modernisme, ja que molts d'ells havien treballat en les grans obres d'estil modern de la ciutat de València (l'estació del Nord, el Mercat Central i el Mercat

---

<sup>3</sup> També, *Cosmopolita* era el nom d'una revista d'enfocament polític, periodístic i assagista, redactada per l'escriptor equatorià Juan Montalvo, que va aparèixer entre 1866 i 1869 i que s'ha considerat com una de les primeres obres d'assaig modern i precursora del modernisme a Hispanoamèrica. En el seu primer número contenia el següent advertiment: "*De cosmopolita hemos bautizado a este periódico y procuraremos ser ciudadanos de todas las naciones, ciudadanos del universo, como decía un filósofo de los sabios tiempos*".

de Colon). És, per tant, una mostra molt interessant d'un art popular que reinterpreta l'art nou que s'estava fent a la capital. Convé recordar, que al tombant de segle, el Cabanyal era un lloc habitat per artistes destacats com Marià Benlliure, Joaquin Sorolla i literats com Vicente Blasco Ibáñez. En els quadres de Sorolla es va immortalitzar *La pesca del bou*, tal com tradicionalment es venia fent allà. El projecte alternatiu i reivindicatiu *Cabanyal. Archivo Vivo* plantejava les cada vegada més necessàries postes en marxa d'alternatives que projectin les nostres ciutats cap al seu futur, partint del respecte a la seva particular idiosincràsia com a forma de posicionament en un món cada cop més globalitzat. Podríem parlar d'altres barris, com per exemple *El Terreno* de Palma, que originàriament havia estat una zona d'estiueig per a la burgesia i on la pressió immobiliària va fer desaparèixer gran part de la seva identitat. Allà, artistes modernistes, com Santiago Rusiñol, hi van fer estada. Ell el descrivia com un “*cigne blanc del que cada casa en ve a ésser una ploma*”<sup>4</sup>.

Quan el modernisme no agradava, quan estava desprestigiats, el Palau de la Música era la reencarnació del mal gust, considerat com un *palau de la quincalleria*, pel seu abús ornamental. Un testimoni significatiu d'aquest rebuig data de 1929, quan Manuel Brunet a la revista *Mirador* opinava: *¿No creieu que el Palau de la Música -de qualsevol cosa en diem un palau- entra en la categoria de monuments que demanen l'enderroc? [...] ¿Es redimible tot aquest frenesí de pedra i rajoleta?*<sup>5</sup>

Els judicis del gust que es fan de l'època precedent sempre són perillosos, però en aquest cas, sort que el Palau va romandre impassible davant del menyspreu fins arribar a ser nominat *Patrimoni de la Humanitat* l'any 1997. Tanmateix, les roses de mosaic que eren les garlandes d'il·luminació que anaven penjades de les baranes no es van restituir quan es va fer la remodelació de l'edifici el 1982-1989. Avui dia els barcelonins i barcelonines estem orgullosos del patrimoni modernista que hem heretat i que l'Ajuntament de Barcelona vetlla per la seva conservació i difusió. Tot i així, es van voler enderrocar tot un seguit d'edificis modernistes del costat del Palau per construir un hotel, cosa que hagués suposat una pèrdua de l'harmonia del conjunt urbà, però sobretot hagués suposat no entendre el repte arquitectònic que va representar la construcció de Domènech i Montaner en un solar de difícil solució. És important que els

---

<sup>4</sup> Extrec la cita de <https://sangreghierro.wordpress.com/category/palma> (consultat al juny, 2015).

<sup>5</sup> “És redimible el Palau de la Música Catalana?”, *Mirador*, núm. 4 (Barcelona, 21 de febrer, 1929). Vegeu també Carles Singla a *Mirador (1929-1937): un model de periòdic al servei d'una idea de país*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006, p. 165.

ciutadans se sentin pròpia la ciutat per lluitar contra l'especulació, com van haver de fer els veïns en contra de l'operació de l'Hotel del Palau de la Música. En aquest tipus d'operació, sovint el motor econòmic preval per damunt del valor patrimonial. Aquí la pregunta a plantejar seria: hi ha un modernisme de primera i un de segona categoria? Perquè, sens dubte, això ens pot fer canviar la mirada envers els espais, que, per una causa o altra (política, social, de modes o gustos...) han restat en l'oblit o bé no es consideren importants. La memòria i l'oblit guarden en certa manera la mateixa relació que la vida i la mort.

Moltes de les idees acceptades per la comunitat internacional, i fins i tot les pautes que han seguit algunes recerques, procedeixen d'accions socials de reivindicació o conscienciació per a la conservació patrimonial. Tanmateix, el discurs hegemònic universal, encara sovint, ens fa perpetuar la invisibilitat de les coses petites o perifèriques enfront de les grans o emblemàtiques. Per aquest motiu és important no deixar de visibilitzar els contrastos i les desigualtats.

A la façana de la Casa Berenguer es representa en forma de relleu escultòric la indústria del propietari -el tèxtil- mentre altres artistes plasmen la càrrega contra els obrers al carrer o les cues de gent esperant la sopa, imatges de l'època del modernisme que convé no oblidar. En aquest sentit, l'eix sobre el que gravita el llibre de l'assagista hongarès László Földényi *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*<sup>6</sup> té a veure precisament amb els condemnats a l'oblit. Planteja la situació de quan Dostoievski va ser condemnat a quatre anys de treballs forçats a la Sibèria i llegia a Hegel. A partir d'aquesta situació, la crònica desfila mentre una multitud de persones eren desterrades a Sibèria i el filòsof alemany impartia classes sobre història universal a la Universitat de Berlín: "*Sibèria es troba fora de l'àmbit del nostre estudi. Les característiques del país no li permeten ser un escenari per a la cultura històrica ni crear una forma pròpia en la història universal*". En llegir aquestes línies, Dostoievski va quedar-se dolorosament atònit. Ara ho sabia: Europa no s'interessava en absolut per ell ni pel seu dolor. Europa l'expulsava fora de la història, aquella Europa portadora de les idees per les quals ell havia estat condemnat a treballs forçats a Sibèria. Llavors Dostoievski es va sentir condemnat a la no existència. Segons Földényi, probablement

---

<sup>6</sup> Traduït al castellà per Adan Kovacsics, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2006.

just quan Dostoievski es va assabentar que havia estat apartat de la història per la que havia suportat les seves persecucions, va néixer en ell la convicció de que la vida posseeix certes dimensions que no tenen cabuda en la història i la seva racionalitat, i arriba a la conclusió de que la història manifesta la seva essència a qui abans ha exclòs.

Quina podria ser aquesta essència dels exclosos que manifesta la història? les dones, les comunitats, les identitats urbanes en fenòmens com l'Art Nouveau que s'internacionalitzen?

En la història del pensament occidental, l'essència ha estat un concepte útil per a les doctrines que tendeixin a individuar diferents formes d'existència, així com diferents condicions d'identitat. París va ser considerada la capital del segle XIX. Però, com que una ciutat es dota d'un capital d'imatges que escriptors, pintors, músics, arquitectes, en definitiva, els creadors conjuntament amb els seus habitants, han contribuït a crear podem parlar d'un joc ambivalent entre la ciutat en construcció de la burgesia i la ciutat rebel que construeix barricades al carrer. Un territori ple de signes que configuren les ciutats com a un "lloc de memòria".

Les ciutats en l'època de l'Art Nouveau van transformar la seva fesomia i la seva manera de viure. Les ciutats, llavors, van ser la conseqüència de grans transformacions, on l'abandonament de les zones rurals les van fer créixer en un espai social reestructurat. Els escenaris urbans es constitueixen en el lloc central de la vida social amb moltes llums i ombres. En aquest sentit, tal com deia Stephan Zweig al seu llibre *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*: "Sabem per experiència que és molt més fàcil reconstruir els fets d'una època que la seva atmosfera espiritual." L'atmosfera espiritual de les ciutats, o el que podem anomenar com a "l'esperit del lloc"<sup>7</sup> el podem copsar segons el bagatge cultural del receptor o de l'interpret. Així, la vella Tarraco és percebuda d'una manera molt diferent per un mexicà o per un romà... La Barcelona modernista és diferentment percebuda per un parisenc que per un japonès (però també no és igual per a un urbanista, un poeta o un treballador de la construcció, posem per cas.

---

<sup>7</sup> Terme emprat per primera vegada per la museòloga candenca Annette Viel.

La convenció de 2003 de la Unesco va tenir com a objectiu la salvaguarda del patrimoni immaterial<sup>8</sup>, és a dir, els usos, les representacions, les expressions, els coneixements i les tècniques que les comunitats i els grups, i en determinats casos els individus, reconeixen com a part integrant del seu patrimoni cultural. Aquesta definició inclou pràctiques socials com ara les representacions, les tradicions, les festes i els ritus, les arts escèniques, l'artesanía i, més en general, aquells coneixements i habilitats que, transmesos de generació en generació, serveixen per donar a la comunitat un sentit d'identitat i continuïtat<sup>9</sup>. Voldria posar èmfasi en què no és només el que es deriva d'una activitat sinó també la forma de fer-ho. No són només els elements a conservar com poden ser els instruments de música sinó la música que produeixen... Per tant, la pregunta seria, com es poden donar a conèixer els pensaments creatius d'un determinat moment històric-artístic? Com valoritzar-ho? Com preservar la seva memòria?

De fet, si contemplem el patrimoni immaterial des d'una perspectiva àmplia, on en l'àmbit de l'arquitectura, una obra construïda tindrà determinades tradicions constructives (un *saber fer*) que es podrien considerar patrimoni immaterial d'una regió, d'un país, igual com un ball o escenografia es realitza en una plaça. Recomposar l'imaginari de l'època ens pot ajudar a entendre el sentit i la sensibilitat, l'escala i la intensitat. Buenos Aires, *la París d'Amèrica Llatina* o Rosario (la ciutat més poblada d'Argentina), epicentre del moviment anarquista com Barcelona, que es va anomenar com *La Barcelona argentina*, no la veuen igual els barcelonins que els canadencs, posem per cas... Però a més a més hi ha discursos sobre la identitat urbana que canvien segons el punt de vista. Avui en aquesta taula ens en parlaran. L'imaginari de la ciutat burgesa no coincideix amb la ciutat insurgent. I de fet, per a mi Rosario és la ciutat on va néixer el Che Guevara. De totes formes, mirar aquestes ciutats des de la categoria de la modernitat desarticula la visió tradicional que posa l'accent en la història política i permet trobar trets compartits amb altres ciutats iberoamericanes i europees. L'adaptació a les noves idees i valors moderns van produir transformacions a l'interior

---

<sup>9</sup> Estaríem d'acord amb la tesi defensada per Mestre, M., Tort, I., Martínez, M. *El Jugendstil en la arquitectura modernista de Valencia. Lo inmaterial del patrimonio edificado*, Universitat de València, 2012.

de la vida urbana, social i política d'aquestes ciutats que es van convertir en necessàries. A l'Exposició Universal de Paris de 1889, Argentina va ser convidada oficialment. En aquest tipus de certàmens era molt important donar a conèixer els avenços científicotècnics i artístics, però també es buscava vincular als països productors de béns elaborats amb els productors de matèries primeres. El govern de Juárez Celman es proposa demostrar "l'opulència" de la que frueix la nació i demana 6.000 metres quadrats perquè necessita un recinte per mostrar "*la infinita variedad de materias primas con la que cuenta el país*". Un estudi pormenoritzat de la presència de les ciutats a les exposicions podria ser molt interessant per poder extreure conclusions.

Sabem que algunes empreses catalanes van acudir a Buenos Aires i a Mèxic l'any 1910 amb motiu de l'Exposició del *Primer Centenario de la Independencia de Argentina*. Algunes imatges van ser captades originàriament en format estereoscòpic pels fotògrafs aficionats mexicans d'ascendència espanyola Juan y José Maria Echevarría Urquidi durant les festes de Centenari. Font de la Universidad de Cantabria.

L'estudi realitzat per Jorge Ricardo Ponte aborda l'imaginari col·lectiu de la ciutat de Mendoza, sobretot fixant l'atenció en la relació del poder amb l'espai: *La fragilitat de la memòria: representacions, premsa i poder en temps del modernisme*. L'expansió de la modernitat a l'Amèrica Llatina és un tema on les idees, els valors i els propòsits són agents que, des de cada idiosincràsia local, ens permet veure diverses maneres de fer i de valorar el patrimoni: des de la identitat i el conflicte, des de les castes o les classes populars, i també des de les formes estètiques del patrimoni material i immaterial.

Tenim diversos i variats exemples de la presència de l'Art Nouveau en ciutats que no poden ser considerades menors i que comparteixen un estil constructiu a la moda i caldrà preguntar-se si també comparteixen una manera de viure<sup>1</sup>. La qüestió és com s'utilitza un llenguatge universalista com a categoria epistemològica europea cosmopolita, què representen per a l'imaginari simbòlic d'aquelles ciutats? Els estudis fotogràfics que trobem a Lima i a Asunción (Paraguai), els vestigis a Montevideo, de Guayaquil a Quito a Equador (després de l'incendi el 1896), les fàbriques de cervesa de la ciutat de Pilsen (Bohèmia) a Santiago, les cases unifamiliars a Ciudad de Méjico o el San Francisco cafè de Tijuana, mostres Art Nouveau a San Salvador, on veiem també la ciutat dels morts o el modernisme a l'Havana, anomenat estil català.

---



A les ciutats del nord d'Europa destaca la restauració de Riga, capital de Letònia on l'Art Nouveau forma part d'una identitat rescatada. O Alesund, que es va reconstruir després d'un incendi devastador que la va destruir el 1904. El museu es troba situat en una farmàcia on es duen a terme exposicions com la de la *Bellesa de l'Art Nouveau*. Ciutats com La Chaux-de-Fonds a Suïssa promociona el seu patrimoni Art Nouveau. De la mateixa manera com Pesaro o Fiume a Itàlia esdevenen viles liberty marines. A la tercera ciutat més gran d'Hongria, Szeged, descobrim un edifici singular de 1907. Com a la ciutat de Plovdiv (Bulgària) on la modernitat es barreja amb l'arquitectura popular. El mateix passa a la cosmopolita Istanbul. A l'altra punta del món, seguint la ruta del Transiberià, una megalòpolis inclou els rastres Art Nouveau: Harbin. El ferrocarril portava la modernitat arreu del món.

Entre 1870-1914, l'imperialisme com a política de domini econòmic, territorial, polític i cultural sobre els pobles menys desenvolupats va dur-se a terme per les grans potències. A la *Conferència de Berlín*, que es va realitzar entre el 15 de novembre de 1884 i el 26 de febrer de 1885, les grans potències europees (Alemanya, Regne Unit, França, Bèlgica, Portugal, Espanya, Itàlia i Turquia) es van repartir Àfrica i Àsia de forma consensuada. La diversitat i la riquesa patrimonial dels espais perifèrics, espais límit entre llocs, ens fa descentrar la mirada cap a territoris que encara no tenen prou presència a la història canònica de l'Art Nouveau Internacional. Així, podem anar dissociant les relacions instituïdes, i fins i tot sòlidament establertes, per fer-ne emgir de noves, d'allò que ens deixem perdre. De fet, és com viure un relat de retorn i reinici d'un marc de referència global, el de l'Art Nouveau, amb les característiques particulars de cada nou indret reconegut i identificat. Es tracta d'aprendre d'una relectura que ens retorna a un temps invocat.

De vegades, encara avui dia, recuperar patrimoni esdevé com una mena d'operació de *descobrimet* de les obres per tal de ressituar-les en la narració dominant. I això, sota el meu punt de vista, pot comportar el perill d'activar un cert significat *colonial* perquè és com prendre possessió, anomenar amb el llenguatge del poder, territorialitzar. La majoria de relacions històriques han vingut marcades per la dominació. I en l'època de l'Art Nouveau l'esclavatge va ser una pràctica de dominació

de l'home blanc envers els "africans" considerats inferiors, sense història, ni cultura ni civilització. L'estigmatització va esdevenir un fenomen global.

El Senegal i el Congo belga. És un lloc comú afirmar que l'afany de trobar nous mons tenia com a principal motivació l'obertura de nous mercats, la incorporació de noves àrees d'explotació colonial, i, en un curt termini, l'enriquiment dels homes que es van sumar a les diferents circumnavegacions de l'època. Ciutats enriquides pel flux de mercaderies que provenen de llocs on avui en l'actualitat moren 100 elefants cada dia només per a produir objectes d'ivori. I el pitjor és que aquest comportament salvatge està orquestrat per criminals organitzats que ajuden a finançar a alguns grups mafiosos dels més perillosos del món.

Una matèria primera que va ser utilitzada per crear belles joies!!

Tot plegat ens planteja tot un seguit de qüestions ètiques enfront de l'estètica.

Tzevetan Todorov, a partir de Antonin Artaud, fa una tipologia de l'estranger a partir de la relació que el vincula amb l'altre, amb els següents retrats: 1) l'assimilador (aquell que pretén imposar la seva cultura sobre l'altre); 2) l'aprofitat (qui sense assimilar a l'altre, negocia amb ell, fa comerç, es beneficia del contacte); 3) el turista (aquell que estiueja en el lloc); 4) l'impressionista (és un turista que pretén endur-se una imatge o sèrie d'imatges significatives –de paisatges, sabors, contactes– del lloc que visita); 5) l'assimilat (que és un immigrant); 6) l'exota (qui pren un distanciament davant la quotidianitat i es meravella davant la diversitat que implica, tenint per general efectes estètics); 7) l'exiliat (qui migra a l'altre país, però no desitja assimilar-se sinó conservar la seva pàtria allà); 8) l'al·legorista (aquell que parla d'un poble estranger per parlar d'una altra cosa que concerneix a l'al·legorista o la seva cultura); 9) el desenganyat i el casolà (el primero ha viatjat i es percatat que no era necessari haver-ho fet, i el segon mai ho ha fet perquè se sent a gust a casa); 10) el filòsof (qui realitza el descobriment dels horitzons universals per aprendre i jutjar a partir d'ells, tot i que corre el risc de ser una mera al·legoria, en el sentit citat en el punt vuit).

Val a dir que la pantalla expandida i el patrimoni 2.0 és una realitat i no pas un projecte de futur. Les TIC ens han permès generar noves formes de transmissió de la informació dels espais patrimonials. Els blocs s'estan convertint també en eines molt encertades per transmetre el coneixement. El metaconeixement és el que és capaç de

crear *links*... relacions... En aquest sentit, la globalització, en quan a multiplicació dels encontres, és bona, però resulta problemàtica en l'esfera econòmica. Potser un humanisme crític i col·laboratiu entre filòsofs, antropòlegs i historiadors poden fer-nos veure nous paisatges culturals universals. Perquè, com diria Peter Burke, "*Antaño había un funcionario denominado "recordador". En realidad, este título era un eufemismo del cobrador de deudas. Su misión consistía en recordar a la gente lo que le hubiera gustado olvidar. Una de las funciones más importantes del historiador es la de [ser] recordador*"<sup>10</sup>

---

---

<sup>10</sup> *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Ed., 2000 (1997), p. 85.

---