

Desde la publicación de mi libro, me he asombrado por la gran confusión que a veces ha creado este concepto tan simple. El mayor error que los intérpretes tienen con esta idea es que piensan que “cautivo” y “no-cautivo” se refieren a diferentes *tipos de personas*. Claramente, no se refieren a tipos de personas. Como pudimos ver en mi pequeño relato, la misma persona puede ser ambos tipos de audiencias en un mismo día. Un segundo error que tienen los intérpretes es pensar en “cautivos” y “no-cautivos” como si dependiera de diferentes *lugares*. Por supuesto que no se trata de lugares. La persona en el ejemplo podía asistir a la charla interpretativa de la tarde como visitante casual y luego, al día siguiente, podía volver al mismo parque con su clase de biología, como estudiante: “no-cautiva” la noche anterior y “cautiva” la mañana siguiente. Y, por supuesto, mi compañero y yo, sentados uno junto al otro, en la misma clase, uno era cautivo y el otro no-cautivo, en el mismo momento. Finalmente, y esto es lo más importante, los intérpretes no deberían caer en el error de asumir que sólo las audiencias de interpretación en parques son no-cautivas. Esto no es verdad. Todas las audiencias que tengan la libertad de ignorarnos (sin temor a la penalización o a perder un premio) son no-cautivas. Esto incluye virtualmente a todas las audiencias al otro lado de la academia u otros lugares de instrucción donde la gente tiene la responsabilidad de demostrar su aprendizaje (por ejemplo, obteniendo un grado o algún tipo de marca, una cualificación, certificados formales, o licencias, etc.). En este sentido, todos los grandes novelistas, periodistas, escritores de canciones, publicistas, y el resto... son *intérpretes*. Ellos sólo trabajan en contextos diferentes al del intérprete del patrimonio natural o cultural.

Para finalizar, querría compartir un pequeño secreto. Pero se trata de un secreto que no causará sorpresa a muchos de ustedes. Psicológicamente, *toda* audiencia –incluso el estudiante en una sala de clases durante un examen– es *biológicamente* no-cautiva. Nuestros cerebros se han ido programando a través de eones de evolución para buscar el estímulo más gratificante que puedan encontrar, y durante nuestra vida se enganchan en todo momento a una búsqueda sin fin de alguna forma de disfrute: pensamiento placentero. Por esto los estudiantes a los que aburre el profesor deben hacer un gran esfuerzo para poner atención. Deben vencer aquello para lo que están programadas sus mentes: proporcionar una estimulación agradable. Y cuando sus mentes ganan en la batalla, se pueden encontrar soñando despiertos en clase.

Así que, para mis colegas educadores, os quiero dejar con este pequeño consejo: Aun cuando vuestros estudiantes sean audiencias cautivas, mantenidas prisioneras por las recompensas externas que la academia les impone, les podréis enseñar más si cada día los tratáis como si fuesen personas no-cautivas, y ellos os querrán para siempre. Trabajad duro para hacer que deseen aprender de vosotros, como si pudieran elegir: como si fueran visitantes de un parque en vuestra charla vespertina. Algunos de los *mejores* intérpretes son maestros de escuela que simplemente eligen ver las cosas de esta manera.

Nota del autor: Creo que a mi profesor le gustó el artículo que escribí acerca de estas ideas.

Referencias

- Ham, S. (1992). *Interpretación Ambiental - Una Guía Práctica para Gente con Grandes Ideas y Presupuestos Pequeños*. Golden, Colorado, USA: Fulcrum Publishing.
- Ham, S. (1983). Cognitive Psychology and Interpretation - Synthesis and Application. *Journal of Interpretation* 8(1):11-27.
- Tilden, F. (1957). *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill, North Carolina, USA: University of North Carolina Press.

Por qué no entendemos el arte

Luisa María Gómez
Siente, Cultura Accesible
Granada
Imdelaguila@hotmail.com

Hace unas semanas, un debate sobre arte en la lista de discusión de la AIP, me recordó cierta conversación con un profesor de matemáticas: mientras charlábamos, yo observaba los exámenes sobre su mesa y, cuando salió a por café, me entretuve leyendo algunos. “No entiendo nada”, le dije luego. “Lo entenderías si te dedicases a esto. Es un lenguaje que no conoces”. Y nuestro diálogo derivó hacia la diversidad de códigos que utiliza el ser humano.

A ambos nos fascinaba la capacidad de representar ideas, a veces muy complejas, a través de mensajes abstractos. Por ejemplo, si yo escribo *silla*, es probable que tú evoques la imagen de determinado tipo de mueble. Pero, ¿ese mueble y la palabra que lo representa se parecen en algo? ¿Y si escribo *impotencia*, *soledad*¹? Entonces, si la comunicación no se basa en el parecido físico, ¿qué permite que las personas compartan, con éxito, pensamientos y sentimientos a través de múltiples lenguajes?

La comunicación no es posible si no se dan cuatro elementos: el signo, quien lo emite, quien lo interpreta y el efecto que produce en quién lo interpreta –tu evocación de la silla–. O, dicho de otro modo: *algo es signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo*². Hablamos de una entidad con dos caras en íntima conexión: *significante*, o aspecto material, y *significado*, o concepto al que alude. Nunca, en ningún caso, en ningún lenguaje, el aspecto material constituye, en sí

¹ MENDIETA, Ana. *Glass on Body* (1974) http://docentes.uacj.mx/fgomez/museoglobal/images_2004/M_1/ana%20mendieta/mendieta%20glass%20on%20body%201972.jpg

² MORRIS, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*, pp. 27-28. Paidós. Barcelona, 1985.

mismo, un signo³.

Pero sólo podemos unir experiencia perceptiva e imagen mental tras un proceso largo y costoso, del que a veces no somos conscientes: el aprendizaje. Nadie puede comunicarse a través de un código si no ha aprendido lo suficiente sobre:

1. La realidad en que vive, ya que atribuimos significado a los signos apoyándonos en conceptos conocidos.
2. El repertorio de signos de dicho lenguaje.
3. Las reglas que regulan su uso, dándole coherencia.

Pero, en ocasiones, el público olvida este último punto y cree –o quiere creer– que para entender el arte basta con identificar los objetos que representa. Como si leer *luna, cosas, ver*, equivaliese a *Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas*⁴. ¿Por qué no puede mirarlas?

Así, cuando quien visita un museo reduce su lectura de una obra a *ah, una mujer*⁵, pierde dos oportunidades: la de disfrutar el placer sensorial e intelectual que proporciona una propuesta plástica quizá extraordinaria, y la de reconocer los sentimientos, sensaciones e ideas de otro ser humano. Es como recorrer un poema con prisa, sin escuchar su latido. Y, sin embargo, en artes como la pintura y la escultura, a veces ni siquiera quienes asumimos el papel de facilitar al público su comprensión (los y las “intérpretes”) somos conscientes de ello.

A menudo, resolvemos la situación ofreciendo datos –fechas, medidas, materiales, descripción, biografía y psicología de su autor/a– que, por sí solos, no pueden transmitir el sentido del arte, aunque, eso sí, ante una obra tradicional suelen bastar para convencer al público de que la ha entendido. Sin embargo, cuando la propuesta es más moderna, el conflicto sube a la superficie. Fue lo que ocurrió cuando, apagándose ya nuestra charla sobre el lenguaje, atravesamos la exposición del *hall*; mi amigo levantó la voz: “¿Qué c... es esto? ¿Arte? Es vergonzoso: no se ve nada. Quieren tomarnos el pelo”.

³ POLLOCK, Jackson. *Los postes azules* (1953)
http://cv.uoc.es/~991_04_005_01_web/fitxer/pollock.jpg

⁴ GARCÍA LORCA, Federico (1924-1927). *Romance sonámbulo*. En: *Romancero gitano*. Edit. Comares. Granada, 1990.

⁵ NEEL, Alice. *Autorretrato* (1980)
<http://www.aliceneel.com/g8/g8lslf80.html>

Pero el arte es un código, y cada grupo comparte los suyos. A veces no entendemos los que manejan otras personas y hasta creemos que no tienen sentido. Y sólo podemos empezar a aprenderlos cuando aceptamos que esos sonidos, líneas, manchas... significan algo. Recuerdo haber visto en televisión cómo gentes de tribus aisladas no reconocían la figura humana en las fotos que acababan de tomarles: veían la mancha multicolor, pero no sabían interpretarla. Tampoco lo tuvo fácil el público de los primeros cuadros impresionistas, incapaz de distinguir la forma descompuesta en colores por una nueva pincelada que nos obliga a recomponerla en nuestra retina⁶. Hoy lo hacemos automáticamente.

Quien recorre una exposición debe comprender que las artes –pintura, escultura, cine, teatro, música, danza, literatura– emiten mensajes complejos, difíciles de entender sin cierta destreza en el uso del código. No aceptar esto implica, desde mi punto de vista, negarles su condición de lenguaje y, por tanto, negar al público la posibilidad de aprenderlos.

Otro prejuicio especialmente negativo –y que, por tanto, la interpretación debe abordar– es creer que una obra es mejor cuanto más se parece, físicamente, a la realidad que representa. Trasladándonos al lenguaje verbal, sería como esperar que las palabras se pareciesen a su referente.

El arte no copia la realidad: la interpreta. Ya hay un mundo real; lo que las y los artistas nos ofrecen es una forma personal de verlo, una mirada particular que puede interesarnos, repelernos, fascinarnos e, incluso, dejarnos indiferentes, pero que surge, siempre, de un proceso intelectual muy elaborado que implica intencionalidad. Ni la obra más hiperrealista es objetiva: su tamaño, motivo, encuadre, la composición, el momento, el color y la luz se eligieron minuciosamente para sostener determinado discurso formal, racional y/o emocional⁷, a través de tres operaciones básicas:

1. *Conservación*. Se preservan ciertas propiedades del referente y las relaciones esenciales que las unen entre sí, por ejemplo: la estrechez de unos labios y su cercanía a la nariz.
2. *Transformación*, o cambio de naturaleza entre los elementos iniciales, que forman el objeto de referencia, y los finales, que forman la imagen: el carácter del signo –la palabra, una mancha– siempre es distinto al de su referente –el labio–.
3. *Reducción*, o pérdida de datos que conlleva la codificación: la frialdad, el movimiento, el volumen, los detalles...

⁶ CASSATT, Mary. *Dos niñas* (1885)
<http://www.glasgowmuseums.com/assets/slideShows/2980.jpg>

⁷ CALLE, Sophie. *La ceremonia de boda* (1981)
http://www.donaldyoung.com/calle/calle_1a.html

Y de aquí surge la abstracción: se han despreciado los datos superfluos y quedan los esenciales, los que definen inequívocamente al objeto. No son rasgos cualesquiera –como en los estereotipos–, ni mensajes incompletos: *Es que le falta la bombilla, claro, ya lo veo: es una farola chiquitina, aplastada. Y si eso no estuviera torcido y tuviera aquí una pata y esta parte más levantada y esto no fuera azul... yo diría que es un perro*. Cuando nuestra competencia es suficiente, percibimos la imagen al nivel en que fue realizada, sin necesidad de añadirle detalles⁸.

Así, el parecido entre imagen y realidad no es, en ningún caso, un valor del arte. Una obra puede ser completa o no, y funcionar o no como mensaje, con independencia de su grado de abstracción. Pero quizá, identificar lo representado mitiga la angustia de entender que no entendemos. Igual que consuela encontrar *bonitas* las obras reconocidas. “¿Cómo va a gustarme –me decía el profesor– una cara llena de gusanos? Me repugna. Eso no puede ser arte”. Sin embargo, debemos transmitir al público que si una obra le estremece, ha conectado con ella: la pretensión del arte es provocar, remover, sacarnos de nuestro estado, sea el que sea.

Y también debemos transmitir que, más allá de tópicos, la belleza del arte no es una belleza superficial. No está en lo representado, sino en la propia representación: en cómo alguien, que se ha fijado en un aspecto del mundo –o del propio lenguaje–, lo codifica de modo magistral en un mensaje perfecto⁹. Esto ocurre en todas las artes, pero esa pérdida de noción de código a la que venimos aludiendo y la íntima relación entre imagen y subconsciente, ayuda a olvidarlo.

También olvidamos que el arte es producto de una sociedad concreta, con determinados valores y una particular visión del mundo. Y que la mirada actual debe ser del siglo XXI: ir a una exposición con ojos del Renacimiento es como llevar gramola en el coche. Cierto que la flexibilidad –relativa– de algunos lenguajes choca con los rígidos esquemas del público. Que los museos ayuden poco con sus discursos paralelos, y que cuesta abandonar ideas previas. Pero cuando ofrecemos recursos para dejar de escudriñar parecidos e interponer palabras, y

⁸ SAURA, Antonio. *Crucifixión*
<http://www.pcf.fr/archives/actu/expojesus/img/SAURA-2.jpg>

⁹ KRUGER, Barbara. *Sin título* (1989)
http://docentes.uacj.mx/fgomez/museoglobal/photogallery/K/barbara%20krueger/krueger_yourbody_lg%201989%20112x112ins.jpg

creamos un instante para que la gente se detenga a escuchar –¿me gusta? ¿qué siento?–, empieza a girar la llave. Porque el camino más corto hacia el arte no es la razón¹⁰.

El patrimonio es huella

Jesús Mateos Mateos
Bollullos Par del Condado
medioambiente@donana.es

Lo que resta después de la deriva, lo material y lo intangible, la relación entre lo aparentemente humano y la perspectiva ecológica, la forma y la sustancia, la red de la historia, los avatares que han producido paisaje, la concupiscencia y la muerte (Eros y Thanatos), lo que está escrito y lo imperceptible, la magia y la religión, las costumbres y los fenómenos, la fauna y los bestiarios medievales, la literatura y la agricultura, el tiempo que ha fosilizado...

De todo esto y de otras estructuras más sutiles está compuesto el Patrimonio; de naturaleza y cultura. El Patrimonio es una heredad en un sentido amplio, un continuo testimonio que nos habla como espejo, que nos interpreta y nos asume, nos agiganta o empequeñece, nos adula o nos esclaviza. En tanto que participa de una entidad corpórea, se manifiesta abiertamente a los sentidos y soporta interpretaciones más o menos ajustadas a la objetividad. En cuanto a su componente espiritual, se amplía la susceptibilidad y sus cauces interpretativos se desparan en cuestiones fronterizas con la afectividad, si no con el sentimentalismo.

El Patrimonio deja secuelas, es modelador de caracteres y determina la personalidad colectiva de las comunidades. Por esto mismo, su función de espejo aparece en su

esencia, es consustancial con su fundamento. Carlos Colón (profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla) considera al Patrimonio “no sólo como espejo de cuarto de baño que permite auto-reconocerse en el mañana de todo cambio, ni como espejo de sastre que permite comprobar la adecuación de la indumentaria cotidiana al cuerpo de historia, sino también como espejo erótico: como objeto de arte que causa placer”.

El Patrimonio es el espejo que nos identifica, que nos devuelve la imagen de lo que somos y de lo que fuimos, e incluso sugiere las claves escondidas de las causas que nos han configurado como individualidades y colectividades. Por otra parte, relaciona el espacio presente con el tiempo pasado, es la conexión con la historia, el enfoque que da sentido al flujo de nuestro devenir, lo que explica los cambios, siendo cambio al mismo tiempo.

Pero es su dimensión placentera la que nos interesa resaltar. El Patrimonio, que se anuncia como modelo artístico, delimita los márgenes estéticos que produce emoción y, por tanto, es generador de sentimientos. Su carga afectiva está en razón de su potencial seductor, esto es, a su fuerza de arrastre, a su poder de convocatoria, a su eje atávico de atracción por aquello que forma parte de nosotros, como la belleza, la *significatividad*, la expresión, la comunicación...

Pero además, el Patrimonio es un producto cultural y como tal, resulta fácilmente manipulable. En el pasado imperaba un modelo que lo identificaba exclusivamente con la cultura material (objetos y bienes de entidad tangible), con las elites culturales e intelectuales, y con criterios de selección en razón al factor “tiempo” (testimonios históricos y/o arqueológicos) y a su valor artístico y de representatividad (escasez, excepcionalidad...). El concepto de Patrimonio suponía un exclusivo club restringido que dejaba fuera aquellas manifestaciones no mensurables por unos criterios de dudosa eficacia para comprender el mundo desde una dimensión holística.

Sin embargo, el actual modelo de Patrimonio supone una renovada actitud aperturista, englobando a todas las manifestaciones a través del tiempo, y considerando que la identidad del presente representa únicamente la última fase de un proceso inacabado. En este nuevo paradigma, las creaciones culturales son el testimonio de los modos de vida, valores y creencias, tanto de los diferentes grupos sociales que lo conforman como de la propia sociedad en sí. Abarca tanto la cultura material como la inmaterial, las expresiones de la identidad étnica de un pueblo y de su configuración a través de la historia, e incluye, dentro de los bienes a valorar y conservar, los paisajes culturales. Esto es, la naturaleza (el territorio) y el ser humano

(la humanidad) aparecen como una realidad indisoluble.

El Patrimonio es huella indeleble, en él se encuentra contenido las causas y las consecuencias, y para alcanzar una comprensión cabal de la Humanidad resulta imprescindible aprehenderlo y comunicarlo (el patrimonio no es nada si no se proyecta, si no enraíza en las sociedades). Dentro de ese esfuerzo por comunicar, por configurar un proceso que permita poner en conexión al objeto o suceso patrimonial con la audiencia, la presentación del mismo tiene que producirse de forma contextualizada; el Patrimonio significa en cuanto está en contacto con el entorno que lo ha modelado, siendo la comunicación *in situ* el recurso más estimado para que el mensaje repercuta en el público.

La comunicación es un proceso vivo, esto significa que es un organismo que actúa de intermediario con otra entidad viva (nosotros). A la vez, se integra en las necesidades y expectativas humanas con naturaleza propia. La más efectiva comunicación es la que nos repercute, y en este sentido, la emoción es la vía que nos conduce a integrar los componentes abstractos con los sensoriales. La emoción es un sentimiento total, afecta tanto al nivel de la piel como al de las profundidades insondables.

Producir esa emoción tiene mucho de arte (“el arte de explicar el lugar del hombre en su medio”), de dominio de un lenguaje universal donde caben tanto los silencios como los discursos de la luz, la música, la elocuencia, la escena, la psicología y la chistera del ilusionista. Conjugar todos esos recursos en un proceso comunicativo es la forma de hacer que el Patrimonio no aparezca como mero objeto museístico, como un recorte de la realidad pegado a un álbum de recuerdos, sino como la realidad misma, con todos sus sonidos y colores, con todas sus contradicciones.

Presentar el Patrimonio como huella es lograr extenderlo a la condición de las cosas que siguen sucediendo, sin retranquearlo a una entidad ficticia que tal vez murió y se mantiene conservada en formol. La clave sería seducir para comunicar, emocionar para hacer vivir realidades, sugestionar para transmitir la comprensión, extender un puente entre lo que está visible y lo que permanece latente en el alma de las cosas.

¹⁰ HORN, Rebecca.

<http://docentes.uacj.mx/fgomez/museoglobal/photogallery/H/rebecca%20horn/exposicon%20internacional%20venezia/C3.JPG>