

etnologia

REVISTA D'ETNOLOGIA DE CATALUNYA

DOSSIER


Els reptes actuals dels museus etnogràfics locals

**Cultura material i propietat
intel·lectual**

**Estudi de cas a Catalunya,
Panamà, Guatemala
i Senegal**

**Transformacions
en el parentiu**

**La convivència sense
matrimoni
i la donació d'òvuls**


CONVIURE
CONVIVIR

REVISTA D'ETNOLOGIA DE CATALUNYA

Número 42. Desembre 2017

Edició

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura
Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural
(DGCPAC)

Editor

Maria Àngels Blasco i Rovira (DGCPAC)

Director

Xavier Roigé Ventura (Universitat de Barcelona)

Adjunta a direcció

Camila del Marmol Cartaña (Universitat de Barcelona)

Coordinador del dossier

Fabien Van Geert
(Universitat de Barcelona i Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle)

Consell de redacció

Roger Costa Solé (DGCPAC), Rafel Folch Monclús (DGCPAC), Georgina
Marín Noguera (DGCPAC), Elena Ramírez Boixaderas (DGCPAC)

Coordinació editorial

Cristina Farran Morenilla (DGCPAC), Verònica Guarch Llop (DGCPAC)

Comitè editorial

Jordi Abella Pons (Ecomuseu de les valls d'Àneu), Oriol Beltran Costa (Universitat de Barcelona), Eliseu Carbonell Camós (Universitat de Girona), Dolors Comas d'Argemir i Cendra (Universitat Rovira i Virgili), Raquel Ferrero Gandia (Museu Valencià d'Etnologia), Jaume Guiscafré Danús (Universitat de les Illes Balears), Mireia Mascarell Llosa (Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat), Saida Palou Rubio (Universitat de Girona), Isidre Pinyol Cerro (Centre d'Estudis de les Garrigues), Carles Salazar Carrasco (Universitat de Lleida), Montserrat Solà Rivera (Parc Natural de la Serra del Montsant), Montse Ventura Oller (Universitat Autònoma de Barcelona)

Comitè assessor científic

Sabrina Doyon, Université Laval (Canadà), Nina Kammerer, Brandeis University (USA), Gloria Artis, Museo Nacional de las Culturas del Mundo (Mèxic), Ismael Vaccaro, McGill University (Canadà), Marc Jacobs, FARO - Vlaams Steunpunt voor Cultureel Erfgoed, Vrije Universiteit Brussel (Bèlgica), Ahmed Skounti, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine (Marroc), Enric Porqueras Gené, École des Hautes Études en Sciences Sociales (França), Edmon Castell Ginover, Universidad Nacional de Colombia (Colòmbia), Iñaki Arrieta Urtizberea, Euskal Herriko Unibertsitatea (Espanya), Juan Agudo, Universidad de Sevilla (Espanya), Jaume Franquesa, University at Buffalo (USA), Mónica Beatriz Lacarrieu, Universidad de Buenos Aires (Argentina), Eduardo Restrepo, Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colòmbia)

Col·laboradors en aquest número

Xavier Busquets Masuet (DGCPAC), Agnès Villamor Casas (DGCPAC)

Correcció i traducció

AT Language Solutions

Realització editorial i disseny gràfic

Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions
de la Generalitat de Catalunya

Fotografia de la coberta

Imatge d'una de les sales de l'exposició permanent del Museu Valencià d'Etnologia. Rafel Folch Monclús. 2017.

Contacte

Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural
Plaça Salvador Seguí, 1-9
08001, Barcelona
Telèfon 93 316 27 20
rec@gencat.cat
<http://cultura.gencat.cat/rec>

Periodicitat

Anual

La *Revista d'Etnologia de Catalunya* és una publicació periòdica d'accés obert de difusió de les iniciatives, les realitzacions, les teories i les experiències dels investigadors i dels col·lectius d'estudiosos del camp de l'etnologia i l'antropologia. El primer número de la revista aparegué el juliol de 1992 i s'ha publicat de manera ininterrompuda fins a l'actualitat. Des de juny de 2010 s'inicia la segona època de publicació de la revista, en la qual s'inscriu aquest número.

Per aquest número de la revista s'han rebut un total de disset articles proposats per ser publicats a les seccions de Recerques etnològiques i Miscel·lània, dels quals dotze han estat finalment acceptats després de passar una avaluació amb doble anonimat per part de dos revisors experts, quatre han estat rebutjats i un s'ha publicat finalment a la secció de Crònica.

Podeu consultar al següent enllaç les dades estadístiques de la *Revista d'Etnologia de Catalunya* al repositori digital cooperatiu Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO): www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/statistics

Les opinions expressades en els diferents treballs que es publiquen són exclusives dels seus autors. En cap cas no implica necessàriament que la revista o el mateix Departament de Cultura les comparteixin.

Dipòsit legal: B-46.605-2010

ISSN: 2014-6310

Maria Àngels Blasco i Rovira

Directora general de Cultura Popular
i Associacionisme Cultural



Amb aquest número que tens a les mans, la *Revista d'etnologia de Catalunya* (REC) inicia una nova etapa en el seu camí. La REC ha estat i és una publicació periòdica que ha esdevingut punt de referència i lloc de trobada de l'antropologia i l'etnologia catalanes, així com de les ciències socials en general, tant des d'un punt de vista acadèmic i analític com des del vessant de la producció cultural i el patrimoni etnològic.

Des del juliol del 1992, data d'aparició del primer número, fins avui, s'han publicat de manera ininterrompuda quaranta-dos volums. La REC és, per tant, una publicació viva i actual, amatent i sensible a les dinàmiques culturals de la nostra societat, que ha sabut adaptar-se als requeriments i als estàndards actuals de la producció científica.

Així, doncs, la revista inicia una nova etapa, la qual ve marcada per un nou organigrama, compost ara per l'Equip de Direcció, el Consell de Redacció, el Comitè Editorial i el Comitè Assessor Científic. També cal remarcar la publicació íntegra de la revista en català i en anglès i en dues edicions, digital i en paper. Però potser el fet més destacable és que per primera vegada es fa una revisió per parells dels articles de les seccions de "Recerques etnològiques" i "Miscel·lània" amb l'objectiu d'eleva la categoria científica de la revista.

Cada número de la REC combina contingut de caire científic amb articles relacionats amb la difusió i la divulgació dels diferents aspectes vinculats amb la pràctica de l'etnologia en general i el patrimoni etnològic en particular. En aquest sentit, cada nou volum de la revista conté un dossier monogràfic sobre una temàtica determinada; una secció de presentació i exposició de les recerques etnològiques dutes a terme darrerament; una secció "Miscel·lània", en la qual s'inclouen articles científics de l'àmbit general de l'etnologia i l'antropologia social i cultural, i una darrera secció, anomenada "Crònica", que conté informacions diverses sobre associacions i entitats relacionades amb l'estudi, la promoció i la difusió del patrimoni etnològic i la museografia, així com cròniques de congressos i/o ressenyes de publicacions.

En aquest número hi trobareu el dossier *Els reptes actuals dels museus etnogràfics locals*, presentat pel professor Fabien Van Geert, de la Universitat de Barcelona i la Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, en el qual es reflexiona, des de diversos punts de vista i amb aproximacions temàtiques i territorials molt diverses, sobre la realitat dels museus etnogràfics locals com a punt de trobada entre la museologia i l'antropologia.

Per acabar, voldria agrair la feina de tots els actors que han fet possible l'aparició d'aquest número 42 de la *Revista d'etnologia de Catalunya*, una publicació que ens permet explicar al món la feina que estem fent i, també, conèixer de primera mà la feina que es fa fora de Catalunya. Gràcies. ■

Sumari

NÚM. 42 – DESEMBRE 2017

PRESENTACIÓ

- 3** **Maria Àngels Blasco i Rovira**
Directora general de Cultura
Popular i Associacionisme
Cultural

DOSSIER

- 10** **Presentació.**
Els reptes actuals dels
museus etnogràfics locals
FABIEN VAN GEERT
Universitat de Barcelona i
Université de Paris III - Sorbonne
Nouvelle
- 12** **Quin model econòmic per als**
museus locals del segle XXI?
FRANÇOIS MAIRESSE
Universitat de Paris III - Sorbona
Nova
- 24** **Les museïtzacions de les**
col·leccions etnogràfiques i
els reptes de les retallades
pressupostàries en la nova
era dels museus
FABIEN VAN GEERT
Universitat de Barcelona i
Université de Paris III - Sorbonne
Nouvelle
- 38** **Nous reptes per als museus**
etnològics a Catalunya: entre
la crisi i la redefinició de la
seva funció social
XAVIER ROIGÉ VENTURA
Universitat de Barcelona

- 60** **El paper dels museus locals**
al segle XXI i els reptes de
la crisi econòmica: museus
locals d'etnologia al País
Valencià
ASUNCIÓ GARCÍA ZANÓN,
FRANCESC TAMARIT LLOP,
JOAN SEGUÍ SEGUÍ
Museu Valencià d'Etnologia
- 72** **Evolució i situació actual**
dels museus locals i les
col·leccions etnogràfiques
de Mallorca
FRANCISCO COPADO
CARRALERO
Fundació Pilar i Joan Miró
- 88** **A l'ombra del Guggenheim-**
Bilbao: legislació i política
museística al País Basc
IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA,
IÑAKI DÍAZ BALERDI
Universitat del País Basc
MATHIEU VIAU-COURVILLE
Universitat d'East Anglia
- 104** **Els museus de societat:**
museus del segle XXI
2017 – situació i refundacions
a França
FLORENCE PIZZORNI-ITIÉ
Servei de Museus de França
- 124** **Memòria i inquietuds**
La museografia etnogràfica
disseminada a Itàlia
VINCENZO PADIGLIONE
Universitat de Roma “La Sapienza”
- 144** **Quin futur tenen els museus**
locals al Quebec?
LISA BAILLARGEON,
YVES BERGERON
Universitat del Quebec a Mont-real

- 156** **Col·leccionisme o expressió**
personal del patrimoni: cap a
la humanització del fenomen
patrimonial
MARTA FARRÉ RIBES
Universitat de Sevilla
- 168** **Els museus locals de l'Alt**
Pirineu
Entre la mirada local, la
crisi econòmica i la creació
d'estructures de cooperació
JORDI ABELLA PONS
Ecomuseu de les valls d'Àneu
- 176** **El museu de societat crea**
territori, o la innovació de
llocs de conservació
ALEXANDRE DELARGE
Federació Francesa d'Ecomuseus
i Museus de Societat

MISCEL·LÀNIA

- 187** **Etnicitat material: a la recerca**
d'expressions culturals
tradicionals a Catalunya,
Guna Yala, Guatemala i
Senegal
MÒNICA MARTÍNEZ MAURI,
GEMMA CELIGUETA
COMERMA
Universitat de Barcelona
MONTSERRAT CLUA I FAINÉ
Universitat Autònoma de Barcelona
JORDI TOMÀS GUILERA
Centro de Estudos Internacionais
(Instituto Universitário de Lisboa)
i Grup d'Estudi de les Societats
Africanes (UB)

- 202 La inapropiabilitat del patrimoni immaterial**
Patrimoni cultural immaterial i apropiació indeguda
ORIOL CENDRA PLANAS,
RAFEL FOLCH MONCLÚS
Direcció General de Cultura
Popular i Associacionisme Cultural
– Departament de Cultura
SANTIAGO ORÓS
MURUZÁBAL
Registre de la Propietat Intel·lectual
de Catalunya
- 218 El patrimoni literari entre material i immaterial: Itàlia i Catalunya**
FRANCESCA ROMANA
UCCELLA
Universit  la Sapienza di Roma
- 233 Del cos i del pedestrisme al cross-country i el running**
Una història de l'exercici físic de córrer o de les curses a peu a Catalunya
ALEXANDRE PLANAS
I BALLET
Institut del Centre d'Alt Rendiment
XAVIER TORREBADELLA
I FLIX
Universitat Aut noma de Barcelona
- 251 La cultura del menjar de carrer a Catalunya**
FRANCESC FUSTÉ FORNÉ
Universitat Ramon Llull

RECERQUES

- 262 Les fàbriques de Gallifa: un cas a mig camí de la fàbrica i la colònia industrial**
MARINA CIRERA GAJA
Museu del Ter
- 274 Faltar i morir no són sinònims**
A propòsit de les pràctiques socioculturals davant la pèrdua
RAQUEL FERRERO I GANDIA,
CLARA COLOMINA I
MARTINES
Museu Valencià d'Etnologia
- Diputació de València
- 286 Posar nom a la cohabitació**
Terminologia i indefinició a l'entorn de la convivència sense matrimoni
MARTA RICO I NIGO
Universitat de Barcelona i UNED

- 302 Donants que donen, receptores que retornen: la publicitat de la donació d'òvuls**
ANNA MOLAS CLOSAS
Monash University
- 311 El Ball del Ciri, patrimoni immaterial de Manlleu**
JOAN ARIMANY I JUVENTENY
Museu del Ter de Manlleu
- 323 Fer l'aleta, el Museu Casteller de Catalunya a Valls i el procés de patrimonialització del fet casteller**
ALEXANDRE REBOLLO
S NCHÉZ
- 334 La dial ctica entre cultura popular i cultura hegem nica**
Els pessebres de la plaça de Sant Jaume de Barcelona
ENRIC BENAVENT
Col·lectiu El Bou i la Mula

CR NICA

TRADICIONS POPULARS I IMATGERIA FESTIVA

- 348 La representació del Ball Parlat de Sant Joan**
Un revulsiu per a la recuperació de les tradicions populars de Rodonyà
ISIDRE PASTOR I BATALLA
- 352 La imatgeria festiva a Girona**
Estudi de cas: els vint anys de Fal·lera Gironina (1997-2017)
ASSUMPCIÓ PARAROLS
BADIA
Serveis Territorials de Girona
del Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya

ARXIUS I MUSEUS

- 363 Un arxiu amb més de mil referències de premsa sobre pessebrisme, a l'abast de tothom**
LAURA GOLANÓ PASCUAL,
ENRIC BENAVENT VALL S
Col·lectiu El Bou i la Mula

- 365 Deu anys de la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya**

DANIEL SOL  LLADÓS
Responsable de Cooperació
Museística. Museu d'Història
de Catalunya

- 368 IKUNDE o guineus a Guinea**
AGNÈS VILLAMOR CASAS

JORNADES

- 370 La interacció entre l'immaterial i el natural**
Cr nica de les 3es Jornades
Nacionals de Patrimoni
Etnològic
XEVI COLLELL
Can Trona Centre de Cultura
i Natura de la Vall d'en Bas

BIBLIOGRAFIA

- 372 Muntanyes de formatge**
Transformacions productives
i patrimonialització a l'Urgellet
i el Baridà, de Camila del
M rmol
GEORGINA MARÍN
NOGUERAS
- 376 Posseïts pel dimoni**
La festa de Sant Antoni
des de la música rave i trance
FRANCESC ALEMANY
SUREDA
Universitat de Barcelona

Table of contents

No. 42 – DECEMBER 2017

PRESENTATION

- 3 **Maria Àngels Blasco i Rovira**
General Director of Popular Culture and Cultural Associationism

DOSSIER

- 10 **Presentation**
Current challenges for local ethnological museums
FABIEN VAN GEERT
University of Barcelona and University of Paris III - Sorbonne Nouvelle
- 12 **Which economic model for local museums in the 21st century?**
FRANÇOIS MAIRESSE
University of Paris III - Sorbonne Nouvelle
- 24 **The musealisation of ethnographic collections and the challenges posed by budget cuts in the “new age of museums”**
FABIEN VAN GEERT
University of Barcelona and University of Paris III - Sorbonne Nouvelle
- 38 **New challenges for ethnological museums in Catalonia: between crisis and definition of their social role**
XAVIER ROIGÉ VENTURA
University of Barcelona

- 60 **The role of Local Museums in the 21st Century and the challenges of the recession: Local Ethnology Museums in the Valencian Community**
ASUNCIÓ GARCÍA ZANÓN,
FRANCESC TAMARIT LLOP
JOAN SEGUÍ SEGUÍ
Ethnology Museum of Valencia

- 72 **Evolution and current situation of the local museums and ethnographic collections in Majorca**
FRANCISCO COPADO CARRALERO
Fundació Pilar i Joan Miró

- 88 **In the Shadow of the Guggenheim-Bilbao: legislation and museum policy in the Basque Country**
IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA,
IÑAKI DÍAZ BALERDI
Euskal Herriko Unibertsitatea
MATHIEU VIAU-COURVILLE
University of East Anglia

- 104 **Society museums: museums of the 21st century. 2017- State of play and reforms in France**
FLORENCE PIZZORNI-ITIE
French Museums Service

- 124 **Memories and anxieties**
Ethnographic museography across Italy
VICENZO PADIGLIONE
Sapienza University of Rome

- 144 **What does the future hold for local museums in Quebec?**
LISA BAILLARGEON,
YVES BERGERON
University of Quebec in Montreal

- 156 **Collecting or “the personal expression of heritage”:**
humanising the heritage phenomenon
MARTA FARRÉ RIBES
Seville University

- 168 **Local museums in the High Pyrenees**
Local vision, the economic crisis, and the creation of cooperative structures
JORDI ABELLA PONS
Valls d'Àneu Ecomuseum

- 176 **Society museums, their territory and innovation in places of conservation**
ALEXANDRE DELARGE
French federation of ecomuseums and society museums

MISCELLANEA

- 187 **Tangible ethnicity: in search of traditional cultural expressions in Catalonia, Gunayala, Guatemala and Senegal**
MÒNICA MARTÍNEZ MAURI,
GEMMA CELIGUETA
COMERMA
University of Barcelona
MONTserrat CLUA I FAINÉ
Autonomous University of Barcelona
JORDI TOMÀS GUILERA
Centre for International Studies and African Societies Study Group (University of Barcelona)

- 202 The non-appropriability of intangible heritage**
Intangible cultural heritage and misappropriation
ORIOL CENDRA PLANAS,
RAFEL FOLCH MONCLÚS
Departament de of Culture
Government of Catalonia
SANTIAGO ORÓS
MURUZÁBAL
Government of Catalonia's Law
Department
- 218 Literary heritage, tangible and intangible: Italy and Catalonia**
FRANCESCA ROMANA
UCCELLA
Università La Sapienza di Roma
- 233 From the *cós* and *cursa pedestre* to cross-country and running**
A history of running as physical exercise and foot races in Catalonia
ALEXANDRE PLANAS
I BALLEL
Sport High Level Center Institute,
Sant Cugat
XAVIER TORREBADELLA
I FLIX
Autonomous University of
Barcelona
- 251 Catalonia's street food culture**
FRANCESC FUSTÉ FORNÉ
Ramon Llull Univerity

RESEARCH

- 262 The Gallifa factories: a cross between a factory and an industrial colony**
MARINA CIRERA GAJA
Museu del Ter
- 274 Dying and passing away are not synonyms**
Social and cultural practices in the face of loss
RAQUEL FERRERO I GANDIA,
CLARA COLOMINA
I MARTINES
Valencia Museum of Ethnology -
Valencia Provincial Council
- 286 Naming cohabitation**
Terminology and lack of definition regarding living together without marriage
MARTA RICO IÑIGO
University of Barcelona and UNED

- 302 Donors who give, recipients who give back: Egg donation advertising**
ANNA MOLAS CLOSAS
Monash University (Melbourne)
- 311 The Ball del Ciri in Manlleu, an intangible heritage**
JORDI ARIMANY
I JUVENTENY
Museu del Ter, Manlleu
- 323 Hold up your hand, the Catalan Human Tower Museum in Valls and the heritage process of the *castellers***
ALEXANDRE REBOLLO
SÁNCHEZ
- 334 The dialectical relationship between popular and hegemonic culture**
The nativity scenes in Plaça de Sant Jaume, Barcelona
ENRIC BENAVENT
Col·lectiu el Bou i la Mula

CHRONICLES

POPULAR TRADITIONS AND FESTIVE IMATGERY

- 348 The performance of the "Ball Parlat de Sant Joan"**
A milestone for the recovery of popular traditions in Rodonyà
ISIDRE PASTOR I BATALLA
Government of Catalonia Ministry
of Culture Regional Services for
Girona
- 352 Festive imagery in Girona**
Case study: 20 years of *Fal·lera Gironina* (1997-2017)
ASSUMPCIÓ PARAROLS
BADIA
Government of Catalonia Ministry
of Culture Regional Services for
Girona

ARCHIVES AND MUSEUMS

- 363 An archive with over a thousand press references on the nativity scene movement, accessible to everyone**
LAURA GOLANÓ PASCUAL,
ENRIC BENAVENT VALLÈS
Col·lectiu el Bou i la Mula

- 365 10 years of the Ethnology Museums Network of Catalonia**
DANIEL SOLÉ LLADÓS
Head of Museological Cooperation.
History Museum of Catalonia
- 368 IKUNDE, taking guineas from Guinea**
AGNÈS VILLAMOR CASAS

CONFERENCES

- 370 The interaction between natural and intangible**
Third National Conference on Ethnological Heritage
XEVI COLLELL
Can Trona Center of culture and nature of the *Vall d'en Bas*

BIBLIOGRAPHIC REVIEWS

- 372 Mountains of cheese**
Productive transformations and heritage processes in l'Urgellet and El Baridà, by Camila del Marmol
GEORGINA MARÍN
NOGUERAS
- 376 Possessed by the devil**
The festival of Sant Antoni from the perspective of rave and trance music
FRANCESC ALEMANY
SUREDA
University of Barcelona

2018 ANY EUROPEU DEL PATRIMONI CULTURAL

TOT UN MÓN PER DESCOBRIR



2018
ANY EUROPEU
DEL PATRIMONI
CULTURAL



Entra i consulta les activitats a
anydelpatrimoni.cat



**Generalitat
de Catalunya**

#EuropeForCulture

Dossier

ELS REPTES ACTUALS DELS MUSEUS ETNOGRÀFICS LOCALS

10

Presentació
FABIEN VAN GEERT

12

Quin model econòmic per als museus locals del segle XXI?
FRANÇOIS MAIRESSE

24

Les museïtzacions de les col·leccions etnogràfiques i els reptes de les retallades pressupostàries en la nova era dels museus
FABIEN VAN GEERT

38

Nous reptes per als museus etnològics a Catalunya: entre la crisi i la redefinició de la seva funció social
XAVIER ROIGÉ VENTURA

60

El paper dels museus locals al segle XXI i els reptes de la crisi econòmica: museus locals d'etnologia al País Valencià
ASUNCIÓ GARCÍA ZANÓN
FRANCESC TAMARIT LLOP
JOAN SEGUÍ SEGUÍ

72

Evolució i situació actual dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques de Mallorca
FRANCISCO COPADO CARRALERO

88

A l'ombra del Guggenheim-Bilbao: legislació i política museística al País Basc

IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA
IÑAKI DÍAZ BALERDI
MATHIEU VIAU-COURVILLE

104

Els museus de societat: museus del segle XXI
FLORENCE PIZZORNI-TITIÉ

124

Memòria i inquietuds
VINCENZO PADIGLIONE

144

Quin futur tenen els museus locals al Quebec?
LISA BAILLARGEON
YVES BERGERON

156

Col·leccionisme o expressió personal del patrimoni: cap a la humanització del fenomen patrimonial
MARTA FARRÉ RIBES

168

Els museus locals de l'Alt Pirineu
JORDI ABELLA PONS

176

El museu de societat crea territori, o la innovació de llocs de conservació
ALEXANDRE DELARGE

Presentació**Fabien Van Geert**

Universitat de Barcelona i Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

ELS REPTES ACTUALS DELS MUSEUS ETNOGRÀFICS LOCALS¹

Creats arreu de Catalunya al llarg del segle passat, els museus etnogràfics locals constitueixen avui en dia una gran part del panorama museològic del país i un camp molt actiu, gràcies al dinamisme dels seus professionals. Tanmateix, com a conseqüència de l'evolució del pensament museològic i de la seva vinculació amb l'antropologia, però també del context social, polític i econòmic, aquestes institucions s'han afrontat des de llavors a una sèrie de reptes. El primer, de caire conceptual, ha estat la seva readaptació, duta a terme amb més o menys èxit durant els anys 2000, per tal de representar unes societats ja no tradicionals, sinó cada vegada més interconnectades i multiculturals. Aquestes actuacions responen d'aquesta manera a un replantejament molt profund del sentit i del paper d'aquest tipus d'institucions en el segle XXI, ara que l'antropologia ja no és l'única font d'interpretació i representació de les cultures i les societats.

Paral·lelament a aquest replantejament, un segon gran repte d'aquestes institucions ha estat la seva adaptació a les noves estratègies de gestió i de "governabilitat", i més específicament en el context de les reduccions pressupostàries conseqüència d'allò que s'ha definit com a *crisi econòmica* des de finals de la dècada dels anys 2000. Tanmateix, tot i la seva naturalesa transcendental a casa nostra (Narotzky, 2012; Vaccaro, 2014) —abordada amb freqüència per la premsa—, els estudis científics sobre el seu impacte en el sector dels museus són molt escassos. En el sector museístic, però, la preocupació

per aquest tema és evident, com ho demostra la crida internacional feta per l'ICOM (Consell Internacional de Museus) l'any 2013 a través la seva *Declaración de Lisboa para sostener la cultura y los museos a fin de hacer frente a la crisis mundial y construir el futuro*. Reflexions semblants s'han desenvolupat en la majoria dels països europeus, en col·laboració més o menys estreta amb les associacions professionals de museòlegs. A Catalunya, aquestes consideracions han estat influenciades especialment per les particularitats del seu panorama museològic, molt arrelat i vinculat al territori, en què la majoria dels museus depèn econòmicament del suport directe de les institucions municipals (Junta de Museus, 2014). De fet, entre el 2010 i el 2016 les aportacions directes dels ajuntaments catalans constitueixen al voltant del 60% dels pressupostos generals d'aquests museus (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2016).

Aquest dossier pretén abordar aquestes dues grans categories de reptes, moltes vegades interconnectats, als quals s'afronten els museus etnogràfics locals a Catalunya. Pretén, així, obrir el debat sobre les maneres en les quals aquests museus es reinventen i responen a aquesta nova situació social, política i econòmica. Aquestes retallades pressupostàries posarien en perill l'existència a curt termini d'aquestes institucions? Anuncien canvis museològics o la creació de noves formes museogràfiques més adaptades a la situació social i econòmica actual? Impliquen el desenvolupament de noves perspectives de comprensió i aprehensió del museu local i del seu paper en la construcció d'identitats múltiples i

glocals? Estaríem, en definitiva, davant d'uns museus locals en crisi o d'una crisi dels museus locals?

Amb l'objectiu d'aportar elements de respostes a aquestes preguntes, aquest dossier es proposa analitzar la situació de les institucions catalanes tot situant-les en el context global. Per això, es proposa establir un diàleg entre la situació del país i la realitat i els reptes d'aquests tipus de museus en altres comunitats autònomes de l'Estat espanyol, com també en altres contextos museològicament similars, com és el cas de França, el Quebec o Itàlia. Aquest diàleg s'estableix a partir d'una triple perspectiva. La primera, teòrica, aborda les particularitats d'aquestes institucions etnogràfiques locals. Per començar, l'article de François Mairesse compara les especificitats conceptuals dels museus locals respecte als grans museus, tot explorant des d'una perspectiva economicista els seus diferents models de finançament. Per la seva banda, l'article de Fabien Van Geert determina els diferents cicles i redefinicions històrics de presentació de les col·leccions etnogràfiques, abans d'abordar els reptes que la crisi econòmica planteja sobre la seva forma actual.

La segona perspectiva presenta uns estudis de casos centrats en diferents territoris, amb l'objectiu de conèixer els efectes més directes d'aquests reptes en els museus. En l'àmbit dels Països Catalans, Xavier Roigé explora la realitat dels museus catalans; Asunción García, Joan Seguí i Francesc Tamarit presenten la situació al País Valencià, i Francisco Copado explora el cas dels museus mallorquins. Fora d'aquest àmbit territorial, però proper en molts sentits, Iñaki Arrieta, Iñaki Díaz i Mathieu Viau-Courville ens aporten unes reflexions sobre el cas del País Basc. Més enllà de la península, Florence Pizzorni explora el cas de França i de la realitat de les seves col·leccions etnogrà-

fiques, reintegrades des de l'any 1993 per al Ministeri de Cultura en una nova categoria definida com a *museus de societat*, locals en la seva gran majoria. Per la seva banda, Vincenzo Padiglione reflexiona sobre els museus etnogràfics a Itàlia, un dels casos més originals i inspiradors d'Europa, a través del seu enfocament "difós". Finalment, l'article de Lisa Baillargeon i Yves Bergeron ens porta a l'altra banda de l'oceà Atlàntic per presentar-nos la realitat quebequesa actual, que tanta influència ha tingut sobre la reflexió museològica en el nostre país.

Finalment, a banda d'aquests articles de caire més acadèmic, en una tercera perspectiva, alguns professionals del sector, a casa nostra i als altres contextos analitzats, ens presenten unes reflexions més aplicades i monogràfiques a l'apartat "Focus" de la revista, en què es defineixen els reptes més concrets d'algunes institucions i les seves principals estratègies utilitzades per respondre-hi. És el cas de Marta Farré, que ens apropa als col·leccionistes individuals, de Jordi Abella, que ens explica el cas dels museus locals de l'Alt Pirineu català, i d'Alexandre Delarge, que ens presenta la rica i llarga experiència de la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat francesa, principal lloc de reunió, reflexió i acció dels museus locals al país veí des dels principis de la nova museologia.

Tot desitjant que aquestes reflexions puguin servir tant al sector museològic com a les administracions, als universitaris i als investigadors, us desitgem una molt bona lectura! ■

(1) Aquest dossier ha estat coordinat en el marc del projecte d'investigació CSO2015-68611 (*El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales*), finançat pel Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

BIBLIOGRAFIA

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (2016) *Estadístiques culturals de Catalunya 2016*. <http://dadesculturals.gencat.cat/ca/estadistiques_culturals_catalunya/> (Consulta: 10 de juny de 2017).

Junta de museus (2014) *Informe anual 2014 sobre l'estat dels museus del país*. <http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/temes/museus/junta_de_museus_de_catalunya/>

[informe-anual-de-museus-2013/](#)> (Consulta: 15 de juny de 2017).

Narotzky, S. (2012) "Europe in crisis: grassroots economies and the anthropological turn". A: *Etnogràfica*, 16/3, p. 627-638.

Vaccaro, I. (2014) "The Power of Uncertainty: the Neoliberal Quest for Profit in Spain". A: *Journal of International and Global Studies*, 5/2, p. 53-75.


François Mairesse

UNIVERSITAT DE PARÍS III - SORBONA NOVA

Professor d'Universitats a la Universitat de París III - Sorbona Nova, membre del CERLIS (Centre de Recerca sobre els Vincles Socials) i de Labex ICCA (Indústries Culturals i Creació Artística). Ha treballat per al Fons Nacional de Recerca Científica, per al gabinet del ministre president de la comunitat francesa de Bèlgica i, del 2002 al 2010, per al Museu Reial de Mariemont, del qual va assumir la direcció. Les seves recerques se centren en la museologia i la gestió de les organitzacions culturals.

Quin model econòmic per als museus locals del segle XXI?

Constitueixen el pilar de la població museística, però poques vegades són els protagonistes de l'actualitat, ja que els mitjans de comunicació prefereixen les inauguracions de grans infraestructures (com la Fundació Louis Vuitton de París) o l'organització d'exposicions de gran èxit. En aquest sentit, els economistes parlen de "museus superestrella" (Frey, 1998) i cada vegada podríem parlar més sovint del sector dels museus com un oligopoli de diversos nivells, de la mateixa manera que els altres sectors de les indústries culturals: algunes empreses molt grans dominen el mer-

cat, representen la part principal del volum de negoci i determinen la seva estructura de producció (costos, preus de venda), mentre que el nivell inferior, compost per milers d'organitzacions petites o molt petites, pateix aquestes regles imposades per les institucions més grans (Mairesse, Rochelandet, 2015).

Com ho fan aquests petits equipaments locals, que constitueixen el nivell inferior del sistema, per finançar les seves activitats en aquest inici de segle? Han experimentat alguna evolució particular? Quines conseqüències ha tingut la crisi econòmica sobre el seu futur? Fa molt de temps que hi ha literatura sobre els museus locals. La pri-

Paraules clau: petits museus, lògica de la donació, finançament dels museus, museu híbrid

Palabras clave: pequeños museos, lógica de la donación, financiación de los museos, museo híbrido

Keywords: "Small museums", donations, museum funding, hybrid museum

Aquest article es pregunta sobre les petites o molt petites institucions que componen el paisatge museístic actual, a l'ombra dels grans museus que tan bon acolliment tenen per part del públic. S'analitza l'origen de la literatura dedicada als petits museus per tal de precisar el moment en què es defineix aquesta categoria particular i la manera en què se singularitza. L'article fa referència seguidament a les fonts de finançament d'aquestes institucions i insisteix en la lògica de la donació, la relació dels museus amb el seu territori i el sistema híbrid (donació, recórrer al mercat i subvencions públiques) adoptat per aquestes institucions.

Este artículo se pregunta sobre las pequeñas o muy pequeñas instituciones que componen el paisaje museístico actual, a la sombra de los grandes museos tan bien acogidos por el público. Se analiza el origen de la literatura dedicada a los "pequeños museos" para precisar el momento en que se define esta categoría particular y la manera en la que se singulariza. El artículo se refiere seguidamente a las fuentes de financiación de estas instituciones para insistir en la lógica de la donación, la relación de los museos con su territorio y el sistema híbrido (donación, recurrir al mercado y subvenciones públicas) adoptado por estas instituciones.

This article examines the small or very small organisations that make up the current museum landscape, in the shadow of the major museums that are popular with the public. The origin of the literature devoted to "small museums" is analysed in order to identify the moment when this particular category was defined and how it differs from other categories. The article then discusses the sources of funding for these establishments, paying particular attention to donations, the relationship between museums and their local area or region, and the hybrid system (donations, financing from the market and public subsidies) adopted by these establishments.

mera part d'aquest article pretén analitzar la manera en què aquestes institucions han estat progressivament presentades com un tipus d'organització particular, sobretot a partir de les missions i de les funcions que se'ls assignen. Aquest article presenta, en segon lloc, a partir del model econòmic dels museus, les diferents situacions a les quals es poden enfrontar aquests petits equipaments pel que fa al finançament i les conseqüències de les seves decisions per a la seva perdurabilitat. És en aquest context que s'analitzen les conseqüències de la crisi econòmica del 2007/2008 sobre els museus locals.

Paper dels museus locals i de la societat

La història dels museus es basa en una paradoxa: la majoria de les grans institucions que coneixem actualment, només amb unes poques excepcions (el Louvre o l'Ermitage), van començar d'una manera relativament modesta; no obstant això, aquests institucions no comparteixen de cap manera la història dels museus locals. Al principi, les col·leccions del Museu Britànic o de la National Gallery no tenien gaire res a veure amb les que coneixem avui i el seu personal també era força limitat, però d'entrada la seva ambició ja era nacional i la majoria de les vegades la seva ubicació és a la capital, ja sigui nacional o regional. L'evolució dels museus es presenta sovint a partir d'aquestes grans institucions perquè es creu que constitueixen un model que s'ha anat disseminant progressivament pel territori,

però cal matisar aquesta visió excessivament simple. Per començar, ja existien col·leccions museístiques i museus provincials abans que obrís, per exemple, el Louvre (Pommier, 1986). També tenim, abans de la constitució del museu modern, gabinets de curiositats, com el de Peiresc a Aix-en-Provence o el de Borel a Castres, ubicats en localitats allunyades de les grans metròpolis. Però això no treu que, globalment, la història del desenvolupament museístic es va iniciar a les capitals i es va anar estenent progressivament cap a les regions més apartades. La xarxa museística es construeix primerament a escala nacional i, llavors, durant tot el segle XIX aquesta es va desenvolupant de mica en mica a escala de les ciutats de províncies (Georgel, 1994). En aquest context, és bàsicament a partir de la segona meitat del segle XIX que comença a aparèixer literatura sobre els petits museus, un cop la xarxa museística principal ja està ben establerta a escala nacional i regional.

Una de les primeres obres sobre aquest tema, sinó la primera, és l'escrita pel britànic Joseph Toynbee (1863), en la qual explica la creació d'un museu local a Wimbledon amb una vocació educativa i social (creació d'una biblioteca i d'un club de lectura, organització de conferències i cursos, etc.) que difereix sensible-

ment dels

Vista exterior del Museu de Belles Arts de Nîmes (departament del Gard, regió d'Occitània), creat l'any 1824 (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT





objectius de les grans institucions. L'ambició de Toynbee és modesta, ja que es tracta de constituir un lloc destinat a un públic local i dedicat a la presentació de col·leccions sorgides del context natural i cultural de la regió per tal de participar en l'educació de tota la població i no només en la reservada a les elits. Evidentment, Toynbee compta amb algunes persones de Wimbledon (des del capellà fins al mestre d'escola, passant pel metge) per desenvolupar la seva activitat, però l'ambició és actuar a favor de la col·lectivitat i amb la seva ajuda. També és d'aquesta manera que Edmond Groult, un advocat de Lisieux, pretén desenvolupar una xarxa de museus cantonals. En cap moment vol fer la competència als grans equipaments de les ciutats, sinó que vol crear un recurs educatiu destinat a les "poblacions treballadores i honestes dels nostres camps" (Groult, 1877) en què es presentin, a escala del cantó, la unitat administrativa territorial més petita, unes col·leccions que reuneixin els coneixements històrics i científics o artístics vinculats al territori. Si se sol·licita la col·laboració del municipi, es convida a tota la població (inclosos els

artesans i els pagesos) a participar en la formació de les col·leccions. A finals del segle XIX, el ciutadà de Lisieux identifica una seixantena d'equipaments d'aquesta mena a França, que segons ell són el preludi d'una xarxa destinada a desenvolupar-se. També trobem aquesta voluntat localista en el britànic Thomas Boyle Grierson (1871) o en l'escocès Patrick Geddes, un urbanista revolucionari de principis del segle XX, que suggereix la creació de petits equipaments destinats a l'educació de les classes treballadores de la regió i a la reivindicació del patrimoni local (Geddes, 1904). A Alemanya i als països de parla alemanya també es van creant institucions similars, que es defineixen com *Heimatmuseen* (*Heimat* significa *pàtria*) i que comencen a aparèixer en aquests mateixos anys, que cultiven "la imatge d'un ideal comunitari i preconitzen l'autenticitat davant de la reproducció, ja que aquesta última, que es considera directament vinculada a la introducció massiva dels modes de producció industrial, domina el segle XIX" (Charléty, 2005: 79). També trobem la mateixa lògica als Estats Units,

Vista de la sala de l'exposició permanent dedicada a la pràctica del rugbi al territori. Museu dels Augustins, Auch (departament del Gers, regió d'Occitània) (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT

on es fan servir els termes *small museum* i *local museum* per referir-se a aquests establiments, que apareixen ràpidament com una categoria independent (Paine, 1892; Berkeley, 1932).

La utilitat d'aquests museus la resumeix especialment bé el belga Albert Marinus, autor de dues petites obres sobre el tema (Marinus, 1937, 1939). Segons la seva manera de veure-ho, les missions d'aquests equipaments responen essencialment a tres tipus de demandes: l'ensenyament, que es basa en una necessitat d'elements concrets més que en un saber llibresc; l'increment del temps d'oci, sobretot per a les classes treballadores, i l'augment del turisme (en el marc de les vacances pagades). El museu local s'adreça, primerament, a un públic local, ja sigui durant l'horari escolar o en els moments d'oci, i llavors al turista de pas. "Al marge del valor artístic dels objectes recollits, ha de reunir records locals per tal de generar en els habitants un sentiment de pertinença a la seva ciutat i a la seva terra i per edificar el viatger de pas" (Marinus, 1937:

454). També trobem aquesta mateixa lògica de la vinculació al país, a les seves particularitats i a la seva autenticitat en bona part de les obres i els articles dedicats a aquesta categoria d'establiments, que pretenen distingir-se dels altres museus. De fet, és a partir d'aquesta època que es desenvolupa la denominació *museus locals*, però no pas a partir de la seva ubicació —el local també pot estar vinculat a una gran ciutat, com el museu de Montmartre de París— ni tampoc del tipus d'establiment, perquè també hi trobem equipaments actius en el camp de l'art, de les tècniques, de la història o de totes aquestes dimensions alhora. Sens dubte, algunes categories de museus es componen més sovint de museus locals, sobretot aquelles que agrupem, a França, sota l'etiqueta de "museus de societat" (Drouguet, 2015), que reuneix tant museus d'etnografia com de ciència i de tècnica que exploren els reptes del món actual i de les societats que el componen.

Així, doncs, per una banda són més aviat les dimensions allò que distingeix aquests

Vista de l'interior del Museu de Frontignan (departament de l'Erau, regió d'Occitània), instal·lat a la petita església del poble (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT



equipaments dels altres: superfície (alguns centenars de metres quadrats com a molt), personal (menys de deu col·laboradors), pressupost (alguns milers o algunes desenes de milers d'euros) o freqüentació (alguns milers de visitants a l'any). Aquesta noció de mida o de dimensió apareix necessàriament com a relativa, en funció dels altres equipaments que hi hagi a la vora: el Sir John Soane Museum de Londres pot ser considerat un museu local o amb encant en comparació amb el Museu Britànic, tot i que les seves destacades col·leccions l'hi han atorgat reputació mundial i el seu personal és força nombrós. Un només és petit en comparació amb els altres, i local en relació amb altres institucions que tinguin una vocació regional, nacional o universal. Per subratllar les seves qualitats, també es remarquen l'”encant dels petits museus” (Du Jacquier, 1972) i el seu caràcter insòlit (Lesbros, 2005) en relació amb els grans museus “clàssics”. Però, per altra banda, el que potser es pot evocar per sobre de tot a l'hora de qualificar-los és l'ambició decididament modesta del seu objectiu, tant si parlem de la col·lecció com de les exposicions o de la feina feta. Aquests museus són conscients de la importància relativa de les col·leccions que tenen al seu càrrec, cosa que, d'entrada, ja els col·loca en un pla diferent dels equipaments nacionals. El seu paper és diferent, ja que es tracta de desenvolupar un coneixement concret a una escala local, decididament humana. En aquest sentit, també es pot destacar el caràcter profundament personalitzat de la relació amb el patrimoni i amb els coneixements; sovint, el responsable (únic) del museu local és l'home orquestra de la institució, que s'encarrega tant de l'inventari i de la conservació de les col·leccions com de l'organització de les exposicions temporals i d'actes diversos, de les visites guiades i de la publicació de catàlegs o fullets.

Juntament amb aquesta literatura descriptiva, també hi ha una literatura més pràctica, destinada a la gestió i l'organització d'aquests equipaments en concret. La modèstia de la dimensió d'aquests museus implica que el o els membres del personal han de tenir una formació global en tot el conjunt de tasques del museu, com ara conservació, recerca i

comunicació, però també en administració i cerca de fons. Així, doncs, des dels anys vint del segle passat s'han dedicat manuals específics a recapitular tot el conjunt de funcions d'un museu. Una de les obres més importants sobre aquest tema és la de Laurence Veil Coleman, que subratlla l'existència de milers de petits museus només als Estats Units, mentre que en el si de la població museística, nou de cada deu museus poden merèixer aquest qualificatiu (Coleman, 1927). Aquesta afirmació de Coleman sobre la població museística continua sent vàlida, ja que a França només un 7% dels museus reben més de cent mil visitants (Ministeri de Cultura i Comunicacions, 2014). Segons aquesta mateixa lògica, nombroses obres recents es continuen fixant concretament en els petits museus per tal de dotar-los d'eines que els permetin dur a terme les operacions museístiques bàsiques (Neal, 1976; Bennington, 1985). En aquest sentit, l'obra més ambiciosa es va publicar ja fa uns anys i consta de sis volums, que identifiquen totes les operacions lligades a l'organització d'un petit museu i que inclouen elements per a la gestió de les col·leccions i la seva interpretació, però que sobretot tracten les relacions amb el públic, l'organització interna, qüestions financeres i qüestions estratègiques (Catlin-Legutko & Klinger, 2012).

El model econòmic del museu

Ha quedat clar, doncs, que aquests museus, tant si estan situats en una ciutat com al camp (on sovint es troben), es basen en un model econòmic diferent del de les institucions més grans –els museus superestrella de què hem parlat més amunt–. Però el sistema de finançament de tots els museus, sigui quina sigui la seva mida, es basa en una mateixa lògica: ingressos obtinguts a partir dels visitants, recursos resultants de les subvencions concedides per les autoritats públiques i recursos lligats a la filantropia i a la lògica de les donacions, que s'analitza més endavant. A França o a Espanya i, de manera general, a la majoria dels països llatins, la imatge més freqüent és la d'un museu assumit bàsicament pels poders públics fins als anys vuitanta, que després adopta un «caire comercial» (Bayart, Benghozi, 1993) a causa



de la reducció de les subvencions, cosa que ha fet que els museus, sobretot a Europa, s'orientin al mercat. Aquesta visió una mica caricaturesca implica que el museu es veu obligat a buscar un compromís entre més intervenció dels poders públics o més lloc per al mercat. I com que l'estat se'n desentén, és qüestió d'orientar-se vers els visitants/clients, especialment mitjançant exposicions temporals cada vegada més atractives, botigues més ben proveïdes, etc. Això és el que ha succeït després del gir neoliberal dels anys noranta i la desaparició de les polítiques keynesianes en benefici de les polítiques monetaristes sorgides de l'Escola de Chicago.

Aquesta visió obvia un tercer mode de finançament de les activitats museístiques, present des de l'inici del fenomen museístic, que és el basat en la lògica de les donacions. El terme *filantropia*, que ja ha aparegut, cobreix de manera imperfecta el territori de la donació, el qual es basa també en els principis de voluntariat i de participació local i en diverses formes de mecenatge. L'economia de la

donació constitueix, doncs, un fenomen que es pot observar al llarg de tot el segle XIX en les societats erudites com a origen d'un gran nombre de museus provincials i locals (Mairesse 2012). Aquestes societats, molt sovint sense cap ajuda de l'estat i sense cap esperança de treure'n cap ingrés financer, van funcionar a partir d'actes de mecenatge, de quotes, de treball voluntari i de donacions de col·leccions. En aquest sentit, cal dir que les col·leccions—també les dels grans museus públics, com el Louvre o el Museu Britànic—depenen més de les donacions que de les compres a títol oneros, ja que aquestes últimes només representen algunes vegades una fracció menor de les adquisicions. No cal dir que la filantropia constitueix, de manera general, un sistema que durant tot el segle XIX va intentar compensar les carències dels poders públics en la matèria, tant si es tracta de filantrops rics (grans magnats industrials, banquers, etc.) com de societats d'amics del museu, que apareixen a mitjan segle XIX o fins i tot en l'època de la Revolució (Lagrange, 1861).

Botiga du Saunier de l'ecomuseu privat de la Salina de l'illa Sant Martí, Gruissan (departament de l'Aude, regió d'Occitània) (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT

És evident que el mecenatge ha marcat la fisonomia dels museus arreu, tant si parlem de l'Amèrica del Nord (on continua molt viu gràcies a un sistema fiscal avantatjós (Martel, 2006)) com d'Europa. Aquests últims anys, les donacions també han aparegut sota altres formes, influenciades per Internet i el desenvolupament de les xarxes socials. És bàsicament gràcies a les donacions i al treball voluntari que Wikipedia ha pogut elaborar l'enciclopèdia més important del món, els resultats de la qual il·lustren la lògica del proveïment participatiu (*crowdsourcing*) i del finançament col·lectiu (*crowdfunding*) per part de milers de persones anònimes. El món de la cultura ha aplicat aquesta lògica participativa per desenvolupar petites o grans activitats culturals, com ara el finançament d'un disc, d'un documental o d'una obra de teatre, però també per a la restauració d'obres d'art, per a una adquisició per a un museu com el Louvre, etc. (Creton, Kitsopanidou, 2016).

El sistema de les donacions apareix com un gest especialment generós, en comparació amb els “perills” de la lògica del mercat, normalment molt criticada. Aquesta economia particular, però, no està exempta d'ambigüitats. Ja a principis dels anys vint del segle passat, Marcel Mauss va presentar els tres temps de la lògica de la donació, el seu caràcter suposadament espontani, però en realitat gairebé obligatori, sobretot a les societats arcaïques (Mauss, 1923). Donar, rebre i retornar, una lògica concreta que instaura, per a aquell que rep, un deute que el lliga al seu donant i que només es podrà saldar un cop s'hagi retornat en forma de contradonació. Les donacions i les contradonacions s'encadenen i es va creant un vincle entre els protagonistes, i la vergonya o el deshonor és per a aquell que no pot retornar. Aquesta lògica, considerada com el sistema d'intercanvi més antic, preexisteix en els sistemes regits pels poders públics o pel mercat (Polanyi, 2011). Mauss també parla de la part fosca de la donació, de la possibilitat que un protagonista anihili el seu adversari amb una donació que aquest no podrà retornar. Heus aquí el poder del donant sobre els receptors.

le musée aux 1000 donateurs

Le musée Fenaille est fondé en 1837, par un groupe d'érudits et notables aveyronnais qui, un an plus tôt, avaient créé une société savante : la Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron.

Avec dévouement, les membres de la Société recueillent tous les témoignages de l'œuvre de l'homme et de la nature. Près de 1000 donateurs ont rassemblé et offert les 25 000 pièces qui constituent aujourd'hui le musée.

En 1929, la Société des Lettres bénéficie du concours d'un mécène exceptionnel : Maurice Fenaille, pionnier de l'industrie pétrolière en France et grand amateur d'art. Ce collectionneur avisé va aider de nombreux artistes, notamment le sculpteur Auguste Rodin, qu'il soutient pendant trente ans. De grands musées français profitent également de ses largesses : le musée du Louvre, le musée Carnavalet, le musée des Arts Décoratifs et le musée Rodin, bien sûr.

Sachant que la société savante aveyronnaise recherche un local pour abriter ses riches collections, il lui fait don d'un ancien hôtel particulier, l'hôtel de Jouéry, situé dans le centre ancien de Rodez et composé de deux immeubles contigus, témoignages de l'architecture du Moyen Âge et de la Renaissance. Inauguré en 1937, le nouveau musée prend le nom de son mécène et devient le musée Fenaille.

Fort d'un ensemble unique sur l'ancienne province du Rouergue, le musée Fenaille présente l'archéologie, l'art et l'histoire de la région, depuis le tout premier homme apparu voici 300 000 ans, jusqu'à l'aube du XVII^e siècle.

Convé integrar el conjunt d'aquest context per entendre el funcionament del museu i, sobretot, el dels museus locals. Aquest es desenvolupa a partir d'un sistema complex que integra tant elements del mercat com lògiques públiques, però també de les donacions. Cal reconèixer en cadascun d'aquests sistemes tant avantatges com inconvenients: solidaritat dels poders públics i de la lògica de les donacions; absència de contracte en aquesta última lògica (però pressió social); longevitat de la lògica pública en comparació amb les relacions de mercat o de la donació, però lentitud de reacció, a diferència del mercat o de les donacions; regles d'equitat públiques que contraresten la lògica de la dominació que es pot trobar en les donacions o en el si del mercat.

Bona part dels museus han intentat desenvolupar un sistema híbrid que combini aquestes diferents lògiques (Mairesse, 2010). Cal admetre que la de les donacions, durant molt de temps la dominant –atès que els museus no es beneficiaven gaire de la intervenció pública– es va veure molt afectada per l'increment del paper de l'estat entre els anys trenta i setanta. Sens dubte, és per això

El Museu Fenaille de Rodez (departament de l'Avairon, regió d'Occitània). A l'entrada de la institució, el cartell “El museu dels 1.000 donants” acull els visitants, insistint en el paper dels mecenes en el creixement de la col·lecció (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

que molts responsables de museus, i això cal recalcar-ho, apliquen les regles de la donació de manera sobretot intuïtiva i que aquestes no s'ensenyen mai, per dir-ho així, com a tals, a diferència dels principis del mercat o de l'estat. Les regles del mercat s'han definit mitjançant regles de gestió i tècniques de màrqueting, així com mitjançant polítiques de producte, de preus, de distribució o de comunicació. Les regles de l'Administració pública, també ben definides, presenten el visitant no com un client potencial, sinó com un usuari del museu com a servei públic de proximitat. En la lògica de la donació, el visitant és, molt sovint i en primer lloc, un actor i no un client o un usuari anònim, un associat amb el qual el museu interactua. És fàcil d'entendre que una relació d'aquesta mena suposa una inversió diferent, parcialment més laboriosa. Existeixen, és veritat, donacions anònimes, qualificades de "modernes", com les que trobem en l'àmbit mèdic (sang o òrgans) o quan es donen diners a un músic del carrer (Godbout, 2007). També podem trobar aquest principi en l'urna que demana donacions que hi ha de vegades a l'entrada d'un museu, però cal reconèixer que aquest tipus d'aportacions tenen un abast limitat en comparació amb les relacions més clàssiques. Els principis del finançament col·lectiu i del proveïment participatiu es troben entre aquests dos tipus de donacions, ja que són més anònims que si afectessin exclusivament un territori local, però alhora ofereixen sovint recompenses simbòliques personalitzades (regals dedicats, visites guiades, un moment de contacte privilegiat amb l'artista o el comissari, etc.) i requereixen, igual que en les altres donacions, una inversió important per part del museu.

Els territoris d'aquests tres tipus d'intercanvis difereixen àmpliament. El que està lligat a la donació clàssica (sense tenir en compte Internet) apareix, per la seva naturalesa, com el més local, ja que es basa essencialment, igual que en el cas de les donacions que tenen lloc en el si de les societats tradicionals, en les relacions socials establertes. Es confon fàcilment amb un territori geogràfic limitat –un municipi, un cantó, etc.– i és més difícil d'executar



Cartell que indica els donatius dels diferents mecenes que van permetre l'adquisició per part del Museu associatiu de Vulliod-Saint-Germaine Pesenàs (departament de l'Erau, regió d'Occitània) de la cadira de Molière, nadiu del poble (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

si l'establiment es troba en una gran ciutat. La trama, llavors, la componen més aviat les persones importants de la ciutat o els grups ja organitzats en associacions o agrupacions: xarxes educatives, associacions filantròpiques, associacions artístiques o científiques, xarxes religioses o polítiques, etc. És a dir, unes relacions identificables i personalitzables, el nombre de les quals pot arribar a ser important (des d'uns pocs grans mecenes fins a diverses desenes o fins i tot centenars de col·laboradors). El manteniment d'una xarxa d'aquest tipus implica, obligatòriament, un esforç important per part del responsable del museu. La lògica pública, en canvi, es pot fer per mitjà d'un nombre molt limitat de relacions i en un territori clarament més ampli, com per exemple una ciutat, una regió o un país. El museu depèn, llavors, d'una o d'un màxim de mitja dotzena de fonts de finançament possibles (municipal, provincial, regional, nacional, europea). Si bé aquestes fonts de

finançament poden ser més importants i més estables que en el cas de la lògica de les donacions, també cal dir que estan condicionades de tres maneres diferents: el nombre de persones que prenen les decisions és limitat, les subvencions concedides depenen del pressupost global de què disposa l'organisme i de la seva evolució pressupostària i l'alternança política pot generar uns canvis brutals en matèria de finançament. La lògica del mercat funciona sobre el territori potencialment més ampli. En la pràctica, la qualitat de les col·leccions o del treball museístic condiciona en gran manera, des d'aquesta perspectiva, l'atractiu del museu i la seva projecció; el mercat és realment mundial per als museus superestrella i depèn, per tant, de les fluctuacions del turisme, que està condicionat per l'economia, però també per les condicions de seguretat (terrorisme) del territori visitat.

El museu local i els seus territoris

Si bé els museus locals es poden definir com un grup homogeni pel que fa a les seves dimensions i la seva ambició, el seu funcionament pot diferir en gran mesura, sobretot pel que fa al territori que tenen com a referència. La majoria d'aquests equipaments duen a terme la seva activitat a partir d'actors locals, segons una lògica parcialment lligada a les donacions, a unes subvencions locals i a uns ingressos obtinguts a través dels visi-

tants de pas. El més habitual és que s'hagin concebut a partir d'iniciatives locals, amb el suport de la població i del municipi. Moltes vegades, sobretot en el cas dels museus més antics, el suport ciutadà ha anat perdent pes a favor d'un suport públic, que arriba a través de subvencions. Algunes institucions, en canvi, conserven una dinàmica basada en la participació dels habitants, mentre que d'altres s'han decantat bàsicament vers el turisme, sobretot a les zones turístiques (ciutats termals, de la costa, de muntanya, etc.). Algunes institucions petites poden, com a resultat de les seves particularitats (museus molt especialitzats i reconeguts com a referències internacionals), penetrar en mercats específics però presents arreu a través d'Internet seguint la lògica de "llarga cua" plantejada per Anderson (2009), que és la que ha permès l'èxit d'Amazon i dels llocs de música en línia. En aquest context, el funcionament d'un museu local no sempre depèn només del seu territori més proper, per bé que aquest últim constitueix en bona part dels casos un pedestal bàsic.

L'evolució d'aquests museus depèn en gran mesura de les opcions escollides en matèria de cerca de finançament (donacions, mercat, poders públics) i, per tant, dels públics als quals se suposa que s'adrecen. *Públic* no sempre vol dir *visitant*, i si bé la lògica de les donacions i la del mercat es basen en

Característiques principals de les lògiques del mercat, de l'estat i de la donació.

	MERCAT	ESTAT	DO
Enriquiment personal	■	□	□
Solidaritat	□	■	■
Contracte racional	■	■	□
Víncle social	□	□	■
Rapidesa	■	□	■
Durada	□	■	□
Equitat	□	■	□
Dominació	■	□	■



Placa commemorativa en honor de l'iniciador del Museu de la Carreta Rural, Salmiech (departament de l'Avoiron, regió d'Occitània) (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

unes relacions directes amb els visitants o la població, en el cas de les subvencions públiques, que són indirectes, això no és així. Des d'aquesta última perspectiva, és l'Administració pública o el responsable polític, i no pas els visitants, qui ha d'estar convençut de la justificació d'un finançament. Evidentment, aquests últims influeixen en la decisió de manera indirecta, ja que un museu que tingui una acollida molt bona constituirà un argument important als ulls de les autoritats locals o nacionals. Però un museu relativament poc visitat pot, per moltes altres raons –capacitat de convicció del responsable, relacions estables i cordials amb les figures polítiques o el personal administratiu, inèrcia administrativa– obtenir els mitjans de finançament que li permetin mantenir la seva activitat.

Un cop obtingut el finançament, allò important és estabilitzar-lo per als anys següents. En aquest sentit, la crisi econòmica del 2007/2008 va ser un moment especialment difícil per al funcionament dels museus, que han patit a tot Europa reduccions a vegades importants de les seves subvencions, però també del nombre de visitants (sobretot els museus que depenen del turisme internacional) i, per tant, dels ingressos generats per aquests. És des d'aquesta perspectiva que cal examinar el cas dels museus locals i la seva evolució a llarg termini. Lògicament, bona part dels museus petits, si estan ben

arrelats al seu territori i han establert una relació amb aquest, depenen menys del mercat o de les subvencions que les institucions de mida mitjana o gran. Però hi ha molts museus petits que també depenen en bona mesura dels poders públics i que, per tant, han experimentat de ple els efectes de les restriccions pressupostàries aplicades per aquests; i, a més, moltes d'aquestes institucions preveuen que aquesta reducció de les subvencions continuarà (Nederlandse Museumvereniging, 2010). Les institucions d'aquest tipus que, a causa del finançament públic estable dels últims anys, no havien intentat establir altres relacions amb el seu territori, veuen ara que precisament per això no disposen de cap altra font d'ingressos, amb la qual cosa es troben en una situació delicada i la seva existència es pot veure amenaçada en un termini més o menys breu. El recurs a altres lògiques, com la de les donacions, apareix com una resposta a la crisi, però cal tenir clar que aquesta resposta per si sola no pot resoldre tots els problemes. És en aquest context que ha aparegut, poc després de la crisi del 2007, una literatura molt abundant sobre el rol social dels museus i sobre la lògica participativa (Silverman, 2010; Simon, 2010; Black, 2012; Museums Association, 2012; Eidelman *et al.*, 2017). El museu ha de demostrar la seva utilitat, és a dir, el seu rol social i, sobretot, la seva acció en matèria d'inclusió (Barrère, Mairesse, 2015). Es tracta d'uns principis vinculats no

a les regles de l'Administració o del mercat, sinó a les de les donacions i la participació. Aquesta lògica, àmpliament desenvolupada a les xarxes socials (2.0), és la que es presenta més sovint com un dels models que es poden seguir. Però el seu desenvolupament a Internet només representa un canvi menor, en comparació amb els principis enunciats per Mauss, de les qüestions de vincle social i de relació amb el territori. El nucli dels reptes dels museus locals inclou un munt d'elements.

Conclusions: equilibris fràgils

La noció de *sistema híbrid*, utilitzada en referència al finançament del museu, suposa un equilibri entre diverses formes parcialment antagòniques per tal de garantir el finançament de la institució. Un equilibri forçosament precari i que depèn de l'evolució del context en què es mou el museu. En aquest sentit, és clar que no existeix cap fórmula màgica i que el repartiment entre les fonts de finançament està intrínsecament lligat al context de cada equipament, a les seves dimensions, a les seves col·leccions i a la manera en què es posiciona als ulls dels públics.

És interessant de remarcar, des d'aquesta perspectiva, que els museus locals han desenvolupat sovint uns modes de finançament molt diferents els uns dels altres, cosa que algunes vegades fa que difereixin entre si de manera molt important. L'arrelament territorial, en el cas d'un museu local, sembla clarament més significatiu que el d'una gran institució, el perímetre d'influència de la qual supera àmpliament el territori administratiu en què se situa. Un museu local ha de poder reivindicar aquest arrelament, però això implica una inversió particular en el si del territori, cosa que no sempre es dona en tots els museus. En alguns casos, el recurs massiu a les subvencions públiques ha pogut aïllar el museu de la seva comunitat d'origen, amb les dificultats que això comporta quan aquestes subvencions es redueixen. Si no redefeixen els seus sistemes i les seves fonts de finançament, alguns d'aquests establiments es poden veure obligats a desaparèixer en un termini més o menys breu.

Sembla com si el món dels museus no tingués gaire en compte la imatge complexa dels museus locals i de la seva diversitat. Partint de l'ICOM i de la seva definició única de *museu*, aquesta institució es veu molt sovint com un sol tipus d'organització, independentment de la seva mida o del seu tipus de finançament. Aquesta imatge uniforme àmpliament difosa –amb l'excepció d'alguns manuals dedicats específicament als museus petits– sembla induir un cert tipus d'estandardització quant a la gestió d'aquestes institucions, la qual cosa pot comportar riscos de fragilitat pel fet que no disposarien de la flexibilitat necessària per adaptar-se. La recent crisi econòmica ens ha recordat la importància que poden tenir els grans canvis que es poden produir en l'espai de pocs mesos, ja que les seves conseqüències per al desenvolupament, o fins i tot la supervivència, dels museus poden ser considerables. L'equilibri assolit en matèria de finançament és sempre, en aquest sentit, precari i fràgil. ■

BIBLIOGRAFIA

Anderson, C. (2009) *La longue traîne*. 2a ed. Paris: Pearson.

Barrère, A.; Mairesse, F. (ed.) (2015) *L'inclusion sociale. Les enjeux de la culture et de l'éducation*. Paris: L'Hamattan.

Bayart, D.; Benghozi, P.-J. (1993) *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*. Paris: Ministère de la culture et la documentation française.

Bennington, S. (1985) *Handbook for Small Museum*. Perth: Western Australian Museum.

Berkeley, W. N. (1932) *The small-community museum*. Lynchburg: J. P. Bell Company.

Black, G. (2012) *Transforming Museums in the Twenty-first Century*. Londres: Routledge.

Catlin- Legutko, C.; Klinger, S. (ed.) (2012) *Small Museum Toolkit*. Lanham: Altamira Press, 6 vol.

Charley, V. (2005) *Itinéraire d'un musée, le Heimatmuseum*. Paris: L'Hamattan.

Coleman, L. V. (1927) *Manual for Small Museums*. Nova York: Putnam's sons.

Creton, L.; Kitsopanidou, K. (eds.) (2016) *Crowdfunding, industries culturelles et démarche participative*. Brussel-les: Peter Lang Pie.

Drouguet, N. (2015) *Le musée de société, de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin.

Du Jacquier, Y. (1972) *Le charme des petits musées*. Brussel-les/La Hulpe: J. Dupuis.

Eidelman, J. et al., (2017). *Rapport de la mission musée du XXI^e siècle. Rapport à la Ministre Audrey Azoulay*. Paris: Ministère de la Culture, 5 vol.

Frey, B. (1998) «Superstar museums: an economic analysis». *Journal of Cultural Economics*, 22: p. 113-125.

Geddes, P. (1904) *City Development. A study of Parks, Gardens, and Culture Institutes. A Report to the Carnegie Dumferline Trust*. Birmingham: Saint George Press.

Georgel, C. (ed.) (1994) *La jeunesse des musées. Les musées en France au XIX^e siècle*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Godbout, J. T. (2007) *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*. Paris: Seuil.

Grierson, T. B. (1871) «On The Establishment of Local Museums». A: *Report of the British Association for the Advancement of Science*, 41st. Meeting. Edimburg, 126-127.

Groult, E. (1877) *Institution des musées cantonaux. Lettres à Messieurs les délégués des sociétés savantes à la Sorbonne*. Paris: Impr. Motteroz.

Lagrange, L. (1861) «Des sociétés des amis des arts en France, leur origine, leur état actuel, leur avenir». *Gazette des Beaux-Arts*, t. 9, p. 291-301, t. 10, p. 29-47; 102-117, 158-168, 227-242.

Lesbros, D. (2005) *Musées insolites de Paris*. Paris: Parigramme.

Mairesse, F. (2010) *Le musée hybride*. Paris: La Documentation française.

Mairesse, F. (2012) «Les sociétés d'histoire et d'archéologie et leurs collections». A: **Dartevelle, A.; Toussaint, J.** (coord.) *Cercles et sociétés archéologiques et historiques en Fédération Wallonie-Bruxelles. Passé, présent, futur*, p. 28-40. Brussel-les, Fédération Wallonie-Bruxelles (Documents du patrimoine culturel, 4).

Mairesse, F.; Rochelandet, F. (2015) *Economie des arts et de la culture*. Paris: Armand Colin.

Marinus, A. (1937) *L'utilité des petits musées*. Brussel-les: Van Campenhout (Bibliothèque d'études régionales).

Marinus, A. (1939) *Musées locaux*. Brussel-les: Moens.

Martel, F. (2006) *De la culture en Amérique*. Paris: Gallimard.

Mauss, M. (1950) [1923] «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques». A: **Mauss, M.** *Sociologie et anthropologie*, p. 143-279. Paris: PUF.

Ministère de La Culture et des Communications (2014). **Depts, Chiffres clés. Statistiques de la culture 2014**. Paris: Ministère de la Culture.

Museums Association (2012) *Museums 2020 Discussion Paper*. Londres: Museums Association.

Neal, A. (1976) *Exhibits for the Small Museum. A Handbook*. Nashville: American Association for State and Local History.

Nederlandse Museumvereniging (2010) *Agenda 2023. Study on the Future of the Dutch Museum Sector*. Amsterdam: The Netherlands Museums Association.

Paine, G. (1892) «Local museums». *The Antiquary*, 163, vol. XXVII: s.p.

Polanyi, K. (2011) [1977] *La subsistance de l'homme. La place de l'économique dans l'histoire et la Société*. Paris: Flammarion.

Pommier, E. (1986) «Naissance des musées de province». A: **Nora, P.** (ed.) *Les lieux de mémoire, II, La Nation*, vol. 2, p. 451-495. Paris: Gallimard.

Silverman, L. H. (2010) *The Social Work of Museums*. Londres: Routledge.

Simon, N. (2010) *The participatory museum*. San Diego: Museum 2.0.

Toynbee, J. (1863) *Hints on the Formation of Local Museums. By the Treasurer of the Wimbledon Museum Committee*. Londres: Robert Hardwicke.



Fabien Van Geert

UNIVERSITAT DE BARCELONA I UNIVERSITÉ DE PARIS III - SORBONNE NOUVELLE

Des del 2014, Fabien Van Geert és doctor en Gestió de la Cultura i el Patrimoni per la Universitat de Barcelona després de completar una tesi sobre la influència del multiculturalisme en la renovació dels museus etnològics europeus. Professor del Departament d'Antropologia Social de la Universitat de Barcelona entre el 2014 i el 2016, és des del 2017 *Maitre de Conférences* del Departament de Mediació Cultural de la Universitat de Paris III - Sorbonne Nouvelle.

Les museïtzacions de les col·leccions etnogràfiques i els reptes de les retallades pressupostàries en la nova era dels museus



A Europa, la prioritat dels governs en la resolució de la crisi econòmica del 2008 va ser el pagament del deute bancari. Part dels diners públics es va dedicar a això, fet que va implicar un reequilibri entre els diferents pressupostos públics i una disminució dràstica del finançament de sectors com el dels museus, unes institucions que depenen més o menys directament de subvencions públiques. Per comprendre l'impacte d'aquestes retallades en els museus etnogràfics, però, s'ha de considerar la situació actual d'aquests museus, així com l'evolució recent d'aquests tipus d'institucions a Europa. Com veurem, aquests museus presenten actualment situacions força diferents entre si i constitueixen, d'aquesta manera, un panorama complex, en què podem trobar alguns testimonis dels diversos cicles museístics anteriors. Comprendre les peculiaritats d'aquest panorama actual permet entendre, d'una forma original, les característiques de l'impacte que les retallades pressupostàries tindran sobre aquestes institucions.

Els cicles de museïtzació de les col·leccions etnogràfiques

L'interès sistemàtic per la recopilació i l'exposició de col·leccions etnogràfiques es remunta almenys al segle XIX. És en aquell

moment que es van crear els primers museus de temàtica rural, marcats pel procés de producció del patrimoni rural com un element relacionat amb els fonaments ideològics de tendència conservadora i de caràcter burgès, per fer front als nous valors que s'estaven establint amb la industrialització (Roigé, Arrieta, 2014: 74). Aquests museus pretenien conservar els vestigis d'allò rural específic dels territoris nacionals o locals en un context de doble patriotisme (Fradera, 1992), per reivindicar la petita pàtria en el si de la gran nació. Aquesta primera museïtzació, que també es troba en menor mesura en alguns museus petits creats en aquell moment fora de les grans ciutats capitals, va configurar la base de molts museus etnogràfics europeus. Des de llavors, però, aquest panorama va ser constantment revisat, ampliat, dissolt i reorganitzat en consonància amb l'evolució de les societats i de la seva visió de la societat tradicional. Així, parafrasejant la famosa frase d'Alexis de Tocqueville en el seu llibre *Democràcia a Amèrica*, publicat el 1848, cada generació reinventa el seu museu.

D'aquesta manera, des del final de la Segona Guerra Mundial, aquestes institucions folkloristes van experimentar els seus primers replantejaments juntament amb el desenvolupament de l'etnologia. En alguns contextos, com a França, aquest canvi de pers-

Aquest article aborda la museïtzació de les col·leccions etnogràfiques des d'una perspectiva europea. En primer lloc, tracta de definir la dinàmica de renovacions de la presentació d'aquestes col·leccions d'acord amb els interessos de cada època i el desenvolupament de l'antropologia. En segon lloc, aborda les característiques principals del panorama museològic actual, especialment sota la influència dels museus de societat com a model museològic marcat per la importància de la gestió. Finalment, les particularitats d'aquest panorama museològic permetran explicar com aquestes institucions s'han vist afectades per les retallades pressupostàries que van acompanyar la crisi econòmica, i així comprendre els esforços que han desenvolupat els museus per implementar noves estratègies de crisi que els han permès sobreviure.

Este artículo aborda la museización de las colecciones etnográficas desde una perspectiva europea. En primer lugar, intenta definir la dinámica de renovaciones de la presentación de estas colecciones de acuerdo con los intereses de cada época y el desarrollo de la antropología. En segundo lugar, aborda las principales características del panorama museológico actual, especialmente bajo la influencia de los «museos de sociedad» como modelo museológico marcado por la importancia de la gestión. Por último, las particularidades de este panorama museológico permitirán explicar cómo estas instituciones se han visto afectadas por los recortes presupuestarios derivados de la crisis económica para, así, entender los esfuerzos que han realizado los museos para implementar nuevas estrategias «de crisis» que les han permitido sobrevivir.

This article addresses the musealisation of ethnographic collections from a European perspective. First, it tries to define the dynamics of renewing the displays of these collections according to the interests of each time period and the development of anthropology. Secondly, it addresses the main features of the current museum landscape, especially under the influence of “museums of society” as a museum model marked by the importance of management. Finally, the peculiarities of this museum panorama will allow us to explain how the institutions have been affected by budgetary cuts that accompanied the financial crisis, and thus understand the efforts the museums have made to implement new “crisis” strategies that have enabled them to survive.

Paraules clau: col·leccions etnogràfiques, museus de societat, nova era dels museus, gestió museològica, crisi econòmica

Palabras clave: colecciones etnográficas, museos de sociedad, nueva era de los museos, gestión museológica, crisis económica

Keywords: ethnographic collections, museums of society, new era of museums, museological management, financial crisis

pectiva va prendre l'aparença d'una transició (Christophe, Boell i Meyran, 2009) amb la creació del Museu Nacional d'Arts i Tradicions Populars (MNATP) de París l'any 1938. Dirigit per George-Henri Rivière, va ser conceptualitzat com un museu-laboratori, on les activitats museològiques i de recerca estaven vinculades intrínsecament a través de, per exemple, campanyes d'adquisicions d'objectes que acompanyaven gairebé sempre les missions d'investigació. Abans de l'obertura definitiva del MNATP el 1972 al Bois de Boulogne de París, trobem aquesta mateixa perspectiva en la creació i l'actualització per part de George-Henri Rivière de moltes institucions folkloristes situades arreu de França, que participaven d'aquesta manera en la consolidació de la disciplina antropològica en el cor dels museus (Segalen, 2005).

A Catalunya i a l'Estat espanyol, de manera general, la relació entre els museus i l'etnografia va ser diferent. Mentre que a la resta d'Europa es consolidava l'antropologia, les particularitats de la història política local van provocar el desenvolupament d'una repre-

sentació folklòrica i estereotipada dels pobles de la península, allunyada dels plantejaments científics de l'estudi de les cultures. En conseqüència, durant la dictadura de Francisco Franco només es van desenvolupar uns pocs intents de museïtzació antropològica, com per exemple la creació, a Barcelona, del Museu d'Art i les Indústries Populars, l'any 1942, i del Museu Etnològic i Colonial, l'any 1949, que constituïren la base de les col·leccions de l'actual Museu Etnològic de Barcelona. En aquest context, la ruptura entre els enfocaments folkloristes i etnogràfics serà més aguda i més tardana que a la resta d'Europa, i serà la conseqüència de la professionalització de l'antropologia en l'època democràtica, que es desenvoluparà lluny dels museus. De fet, de manera semblant a la resta d'Europa, amb la consolidació de l'antropologia a Catalunya, els seus interessos i els seus camps d'investigació s'allunyan de la cultura material sota la influència, en particular, del pensament estructuralista francès i de la investigació cognitiva i simbòlica anglosaxona (Aguirre Baztán, 1992). En aquest context, els antropòlegs es distanciaren dels museus per centrar-se en

Vista de l'espai "Festa i protesta" del Museu Etnològic de Barcelona (agost del 2016).

FABIEN VAN GEERT



el món acadèmic com a lloc de creació de coneixement. Aquesta “era universitària de l’antropologia”, com la va descriure fa temps William C. Sturtevant (1969), va marcar la fi dels museus-laboratori, que acabaran morint lentament a tot Europa i perdent l’interès dels visitants i dels polítics.

En paral·lel a aquest context, es van crear noves institucions a tot el continent europeu a partir dels anys setanta i vuitanta. Interpretada com un “desig de museu” (Jacquelin, 1983) i àmpliament estudiada pels científics socials com a fenomen de fons (Mármol; Morell; Chalcraft, 2015, Van Geert; Roigé, 2016), aquesta dinàmica es va perllongar durant els anys noranta i la primera dècada d’aquest segle, especialment a les regions de l’Estat espanyol, amb la creació de centres d’interpretació (Martín Piñol, 2013). Dins d’aquesta veritable “bombolla museística” (Roigé, 2016) s’hi poden identificar, però, dues perspectives museístiques molt diferents.

En el context de l’interès per les identitats culturals (Cuche, 2016), i marcada per un “sentit de lloc” (Davis, 1999), la primera perspectiva se centrarà a consolidar, enfortir i valoritzar referències i experiències culturals dels territoris, establint sovint nous vincles amb l’antropologia, especialment a través de la investigació sobre el patrimoni etnològic. Al Quebec, molts museus etnològics es crearan en aquest context per ressaltar la cultura popular, que va constituir una de les bases del discurs nacionalista dels anys seixanta i setanta (Bergeron, 2007). A Catalunya, alguns primers museus es crearan entre els anys cinquanta i seixanta, però serà especialment el cas durant la dècada dels vuitanta, quan tindran com a missió recuperar les identitats locals reprimides durant el franquisme (Roigé i Arrieta, 2010). Creats a escala local i comarcal en un marc normatiu feble (Farnós, 2005: 60), aquestes institucions constituïran, per a Rueda (2014), l’aportació catalana principal a la nova museologia i la base de les col·leccions de molts museus locals actuals. A la resta de la península, la consolidació de l’Estat espanyol de les autonomies conduirà a la reivindicació de les

cultures nacionals des de les administracions i les associacions a través de la creació de museus autonòmics. Això succeirà a Gijón, Sevilla, Santiago de Compostel·la i, més tard, a Zamora o Barcelona, on la Generalitat de Catalunya estava ocupada aleshores en la promoció i la implementació de polítiques lingüístiques i audiovisuals (Roigé i Arrieta, 2010). A França, juntament amb el desenvolupament dels primers ecomuseus en el marc de la creació dels parcs naturals regionals (PNR),¹ una lògica similar es va desenvolupar en el context de la descentralització política i territorial de l’Estat amb la creació de museus regionals, sovint a partir de les col·leccions exposades anteriorment als museus de folklore i d’etnografia. Durant la dècada dels setanta, molts museus com el Museu d’Aquitània, el Museu d’Alsàcia (1971) o el de Bretanya seran renovats al voltant de la presentació de les característiques regionals de les societats tradicionals.

Paral·lelament a aquests museus identitaris, es crearan altres institucions allunyades dels valors i els principis de la nova museologia. Segons Fiona Candlin (2016), l’aparició d’aquestes institucions marca un canvi radical en la filosofia museològica i dona lloc a allò que l’autora descriu com a *micromuseologia*. Dins d’aquest corrent hi trobarem molt petits museus que ocupen en la majoria dels casos menys de deu persones i que sovint són gestionats per associacions o privats. Aquestes institucions se centren, finalment, en temes situats fora de les disciplines acadèmiques (com per exemple l’escola, els transports...) i presenten les seves col·leccions mitjançant una museologia pròpia que els dona, d’acord amb el gran museòleg i admirador d’aquests museus Kenneth Hudson (2004), un encant especial. Tot i que constitueixen una part molt important del panorama museístic europeu, aquests museus són, però, molt poc estudiats. A Catalunya, per exemple, aquestes institucions constitueixen la gran majoria de les institucions classificades com a *col·leccions obertes al públic* en el Registre de Museus, un registre establert per la Generalitat de Catalunya en el marc de l’aplicació de la Llei de museus del 1990.² En altres contextos, com França, el nombre d’aquestes

1

A França, un parc natural regional (PNR) és un territori que ha escollit voluntàriament un model de desenvolupament basat en la valorització i la protecció d’un patrimoni natural i cultural considerat com a ric i fràgil. A diferència d’un parc nacional, una reserva natural o un lloc protegit, un PNR no té poder regulador.

Creats l’any 1967, existeixen avui dia cinquanta-un PNR, que cobreixen el 15% del territori estatal i acullen prop del 6% de la població.

2

Vegeu http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/temes/museus/el_sistema_de_museus_de_catalunya/registre-de-museus-de-catalunya-00001/ (consultat el 14 de juliol de 2017).



Cartell dels horaris del Petit museu sobre la Guerra Civil de Camprodon (el Ripollès) (agost del 2015).

FABIEN VAN GEERT

institucions és fins i tot desconegut. De fet, la majoria no tenen el reconeixement com a “Museu de França” atorgat pel Ministeri de Cultura i Comunicació des de l'aplicació de la Llei museus del 2002³ ni estan integrades en cap dels inventaris de museus establerts per l'Administració.

La transició vers un nou cicle. El model dels museus de societat

Des de la primera dècada d'aquest segle i fins a l'actualitat, aquests museus identitaris seran qüestionats, al seu torn, en el marc del desenvolupament de noves reflexions sobre la globalització, representades en les ciències socials per les publicacions d'Ulf Hannerz,

Zygmunt Bauman o Arjun Appadurai, entre d'altres. Ampliant els principis de la nova museologia, es desenvoluparan noves perspectives institucionals, que es reagruparan sota el conceptes de *museus de societat*, *museus de civilització* o fins i tot *museus d'història cultural*, fortament influenciats pels nous models museològics que es desenvoluparan en aquest moment al Canadà i al Quebec.⁴ Caracteritzats pel seu caràcter interdisciplinari i basats en exposicions temporals, aquests museus tindran com a característica principal el fet de deixar de representar només el passat i les tradicions per passar a reflexionar sobre l'evolució de les societats i el seu present (Alcalde, Boya i Roigé, 2010: 7).

3

Veure <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORF-TEXT000000769536&categorieLien=id> (consultat el 14 de juliol del 2017).

4

En el context de les reivindicacions nacionalistes al Quebec, es va crear, l'any 1988, el Museu de la Civilització a la ciutat de Quebec, centrat en la societat quebequesa. En contraposició, es va inaugurar l'any 1989 el Museu de les Civilitzacions a la ciutat de Hull, situada entre Gatineau (província del Quebec) i Ottawa (província d'Ontàrio). En aquesta institució federal canadencs es presenta una identitat nacional multicultural que integra els diferents sectors culturals del país, com el francòfon.



Vista de la reconstitució del Café de Cal Xic de l'exposició permanent del Museu del Montseny (la Selva) (octubre del 2016).

FABIEN VAN GEERT

Des d'un punt de vista museològic, aquest interès s'acompanyarà d'una nova forma de museologia, descrita per Jean Davallon (1999) com a "museologia de punt de vista", que se centra més en els visitants que no pas en les col·leccions. Inauguren, per tant, una nova perspectiva, que s'allunyarà de la lògica de recerca que havia prevalgut fins llavors en els museus etnogràfics, en què l'objectiu era transmetre coneixements a través de l'exposició d'objectes a les sales del museu. En canvi, els museus de societat tenen una lògica, descrita per Serge Chaumier (2012), com a "comunicacional", en què els objectes exposats s'articulen a través d'un discurs definit amb anterioritat que es vol transmetre als visitants. Aquesta inversió de perspectiva tindrà com a conseqüència principal el desenvolupament d'un interès profund dels museus pel seu públic, la comprensió de les seves motivacions de visita i la seva comprensió dels continguts oferts per la institució (Eidelman, Roustan i Goldstein, 2014).

Molts museus estaran influenciats per aquest nou model i n'adaptaran les característiques principals. A França serà el cas dels principals projectes nascuts a la dècada dels anys deu d'aquest segle, com el MuCEM (Museu de les Cultures d'Europa i del Mediterrani) de Marsella, successor dels MNATP, o la

renovació del Museu Arlaten d'Arles, institució clau del folklore francès, inaugurat el 1899 per Frederic Mistral (Drouguet, 2015). La renovació d'aquestes institucions té un enfocament oposat al que havia prevalgut fins ara en la creació de museus etnogràfics i dels ecomuseus (Hubert, 2013: 62). Ja no s'hi defineixen els límits culturals, històrics i, en última instància, identitaris dels territoris, sinó que es tracta més aviat de les relacions existents entre aquests últims i la resta del món, en particular a través dels contactes i els intercanvis que formen redefinicions complexes i *globals* de les identitats. Aquesta reflexió també es desenvoluparà a l'Estat espanyol amb la transformació del Museu San Telmo de Sant Sebastià (Soto, 2010), amb el Museu do Pobo Galego (Braña, 2008) i amb el projecte avortat de crear una museu català de la societat a partir de l'agrupació de les col·leccions històriques, arqueològiques i etnològiques nacionals (Boya, 2010). Aquesta lògica també es trobarà a escala local amb la integració de temes nous als museus, de vegades donant un nou impuls a la investigació. S'hi establiran també diàlegs nous entre les col·leccions etnogràfiques històriques i les creacions contemporànies al voltant de temàtiques com el desenvolupament sostenible, els moviments de població, l'imaginari dels territoris, els productes locals, etc.



Exposició itinerant "Construint el territori. Arquitectura tradicional i paisatge a Catalunya" a Can Trona (la Vall d'en Bas, la Garrotxa), que explorava l'impacte de l'arquitectura tradicional en la formació de diferents tipus de paisatges a Catalunya (gener del 2017).

FABIEN VAN GEERT



Dins dels canvis cíclics en la museïtzació de les col·leccions etnogràfiques, el desenvolupament dels museus de societat també es veurà influenciat per una nova concepció del museu vinculada a l'evolució del món i del seu sistema econòmic i polític. És allò que Jean-Michel Tobelem (2005) ha descrit com la “nova era dels museus”, en contraposició a una “vella era dels museus”, per la presència explícita de la gestió i “la governabilitat estratègica”. Aquesta última ja es trobava des de la creació del Museu de la Civilització del Quebec l'any 1989, en què el director, Roland Arpin, va impulsar la idea de gestió i lideratge al museu (Bergeron i Côté, 2016). El desenvolupament de moltes activitats formatives en gestió de museus i del patrimoni il·lustra aquesta professionalització i dona progressivament lloc a una conversió gradual del personal del museu en administradors o experts en relacions públiques (Dupaigne i Gutwirth, 2008).

Aquesta nova concepció del museu, i del món del patrimoni de manera general, s'ha interpretat com el resultat de la influència de l'esfera privada, i sobretot del món empresarial, en aquestes institucions. Serà, per tant, conceptualment inseparable del “gir comercial dels museus” (Bayart i Benghozi 1993), marcat per la comercialització i el

màrqueting com a parts integrals del “nou pensament patrimonial” (Barrère, Barthélémy, Nieddu i Vivien, 2005), articulat al voltant del seu ús econòmic. A l'Europa del sud, aquest ús serà particularment la conseqüència d'una turistificació de la cultura, en què el patrimoni serà vist com un actiu econòmic de primera importància en un context marcat tant per la competició entre ciutats per l'atracció de turisme i de capital com per una “clara mercantilització de les identitats” (Prats i Santana, 2005).

Com tots els museus, la reinvençió de les institucions etnològiques estarà marcada també per aquesta dinàmica, que integra a la vegada un nou discurs museològic que aborda el territori i les seves vinculacions amb la resta del món i la lògica de la nova era dels museus. A través del seu intent d'articular els diversos actors locals (públics i privats) al voltant de les particularitats patrimonials, aquestes institucions ocuparan un lloc d'importància de primer ordre en les estratègies de producció de valor dels territoris i de les poblacions objecte de profunds canvis econòmics i conversions socials (Rautenberg, Micoud, Bérard i Marchenay, 2000; Roigé, Frigolé i Mármol, 2014). Un dels exemples d'aquesta dinàmica és l'economuseologia, caracteritzada per una valorització i una

Botiga de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu a Esterri d'Àneu (el Pallars Sobirà), amb productes elaborats al territori local (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

patrimonialització del saber fer local i la seva comercialització a través del museu. Aquests economuseus, nascuts al Quebec a finals dels anys vuitanta (Simard, 1989), han influenciat des de llavors moltes institucions, especialment a Europa. Algunes ofereixen avui dia àrees de venda d'artesanía local dins les seves parets, mentre que altres poden ser creades per mostrar els productes del *terroir* i legitimar, des d'un punt vista patrimonial, un mercat local dirigit principalment als turistes.⁵

Davant d'aquests desenvolupaments, cal assenyalar però que no totes les institucions han integrat de la mateixa forma aquestes característiques. De fet, el panorama actual de la museïtzació de les col·leccions etnogràfiques consisteix més aviat en una transició cap a aquesta nova era dels museus. Tanmateix, durant aquest procés de transformació, alguns museus poden haver perdut les seves especificitats. Aquest va ser, per exemple, el cas dels ecomuseus que es van enfrontar a principis de la primera dècada d'aquest segle a canvis profunds deguts a l'entrada d'una nova generació de professionals en aquestes institucions. Tot i que van ser creats per persones sovint autodidactes, segons Serge Chaumier (2003), l'arribada d'aquests nous professionals als museus ha pogut canvi-

ar-ne radicalment la filosofia. S'hi establiran, de fet, noves mesures de conservació i de maneig de les col·leccions, i els estàndards de mediació, les modalitats de visites i les exposicions s'elaboraran a partir dels nous criteris establerts pel model dels museus de societat i per la universitat. En els casos en què la fractura ha sigut més radical, Serge Chaumier (2003) indica que aquests museus van perdre el seu caràcter ecomuseístic per transformar-se en tecnomuseus, marcats per una dinàmica tecnòcrata i un cert abandonament dels seus aspectes més reivindicatius. Altres institucions van transformar també radicalment les seves polítiques institucionals i es van convertir, per exemple, en centres d'interpretació o en centres d'informació turística dels territoris.

A banda d'aquestes institucions, alguns altres museus tindran grans dificultats per adaptar-se a aquest nou model museològic, especialment algunes de les institucions que hem integrat dins el corrent de la micro-museologia. Fortament influenciats per les idees i la personalitat dels seus fundadors, s'enfronten actualment a la manca de renovació generacional en un context en què l'activisme associatiu s'allunya de les col·leccions museístiques per apropar-se a l'ecologia, especialment a Europa central i septentrio-

5

Un exemple d'aquesta reflexió és l'organització de la Jornada "Sabem vendre des dels museus? La comercialització del producte local des dels museus i equipaments patrimonials", realitzada el juny del 2015 a l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu d'Esterrí d'Àneu.



Vista d'una sala del centre d'interpretació situat a l'interior del Castillet de Perpinyà, on va substituir-se l'antic Museu català de les arts i tradicions populars (conegut popularment com a Casa Pairal), inaugurat l'any 1963 amb l'ajuda de George-Henri Rivière (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT



nal. En moltes institucions d'aquest tipus, la museologia, sovint poc canviada des de la creació del museu, s'allunya de les normes dels museus de societat i es caracteritzarà per una museologia d'objectes (Davallon, 1999), en què la riquesa de la institució es mesura per la mida de les seves col·leccions. El conjunt d'aquestes últimes s'exhibirà als espais del museu i les reserves es concebran com a secundàries. Poques renovacions de fons s'han fet en aquestes institucions i les exposicions permanents il·lustren un bricolatge museogràfic en què les últimes col·leccions s'integren en les antigues de forma acumulativa. Algunes es convertiran en aquest sentit en museus de museus, especialment interessants per als investigadors en museologia. D'altra banda, aquestes institucions han desenvolupat poc la idea de col·laboració amb altres museus. Mantenen sovint molt pocs vincles entre si i no estan incloses en les xarxes d'institucions etnogràfiques locals desenvolupades des de la primera dècada d'aquest segle. També es mantenen allunyades dels centres d'investigació en museologia

i de les administracions. Parafraçant Iñaki Díaz Balerdi en el seu estudi sobre els museus del País Basc (Díaz Balerdi, 2010), aquestes institucions constitueixen, per tant, illes o arxipèlags comunicats dins el panorama del museu.

Per aquestes característiques, aquests museus tenen dificultats per projectar-se actualment al futur. A França, alguns d'aquests museus, classificats com a "Museus de França", no compleixen la Llei de museus, ja que no tenen actualitzat ni el seu projecte científic i cultural, ni el pla estratègic museològic de la institució, que s'ha de renovar obligatòriament cada cinc anys, ni el seu inventari. Des d'un punt de vista museològic, no desenvolupen noves polítiques d'adquisició i no realitzen tampoc exposicions temporals. En conseqüència, i més enllà del seu innegable encant, aquests museus ja no semblen correspondre a l'interès dels visitants. El nombre d'aquests cau i pocs atreuen més d'entre tres mil i cinc mil visitants l'any. Alguns fins i tot atreuen menys de cinc-cents visitants l'any.

Vista de l'espai d'exposició del Museu de la carreta rural, Salmiech (departament de l'Avairon, regió d'Occitània) (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT



Vista de la museografia del Museu Cévenol a Lo Vigan (departament del Gard, regió d'Occitània), sense tocar des de la seva elaboració en gran part per George-Henri Rivière (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT



Vista de la exposició permanent del Museu de les arts i artesanies tradicionals del Roergue, Salles-la-Source (departament de l'Avairon, regió d'Occitània) (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

Els subsidis acompanyen aquesta pèrdua d'interès. Per exemple a França, la majoria dels museus situats en localitats de menys de cinc mil habitants tenen en general un pressupost total d'uns cinquanta mil euros, incloent-hi les despeses de funcionament i de personal. Sense pressupost, poden tenir fins i tot problemes estructurals dels seus edificis, amb reserves inundades, que posen en perill la conservació de les col·leccions. Davant d'aquesta situació, en què el peix es mossega la cua, el futur d'aquests museus sembla força incert.

Les conseqüències de la crisi sobre el panorama actual del museu

Aquest llarg recorregut per la realitat de l'heterogeni panorama actual de la museïtzació de les col·leccions etnogràfiques permet entendre millor l'impacte que ha tingut, i tindrà probablement en el futur, la crisi econòmica. Encara que totes les institucions es veuran afectades per les retallades pressupostàries, de vegades de manera molt intensa, algunes institucions resisteixen millor que no pas d'altres la situació econòmica actual. Així, des d'un punt de vista museològic, les institucions que presenten exposicions segons les característiques del model dels museus de societat tindran una certa preeminència. A França, el Ministeri de Cultura i Comunicació està tractant de dirigir els museus etnogràfics i ecomuseus en aquesta direcció, com ho il·lustra el llibre publicat el 2013 per Denis Chevallier, sotsdirector de MuCEM. En temps de crisi i d'escassetat pressupostària, el tractament i l'exploració de temes d'interès per als visitants els permet mantenir una certa legitimitat social i política i reben el suport de les administracions. Tanmateix, aquesta legitimitat social va més enllà del simple fet d'atraure els visitants durant les exposicions permanents. Alguns museus han encarnat gradualment, encara que sigui de forma inconscient, la idea d'un tercer lloc, segons la definició que en fa Ray Oldenburg (1989), com a espai social de la comunitat situat tant a l'exterior de l'esfera domèstica com de l'àmbit professional. Després de les biblioteques, que han integrat aquest enfocament des de fa anys, el museu té una tendència a obrir-se progressivament

a activitats no exclusivament museístiques o patrimonials en la seva voluntat de convertir-se en un lloc de trobada comunitari.

Moltes associacions professionals de museus han insistit sobre aquesta funció social del museu des de l'inici de la crisi. És el cas de l'informe "Museum 2020" de l'Associació Britànica de Museus, país molt afectat per les reduccions pressupostàries als museus, o del programa "Museums are more than worth it!" de l'Associació de Museus dels Països Baixos, articulat al voltant de la idea del significat social dels museus. És també el cas de la Declaració de Lisboa del 2013 de l'ICOM (Consell Internacional de Museus), que va insistir en la importància de donar suport als museus en èpoques de crisi com a eina clau per construir el futur.⁶ En aquest context, sembla que el principal repte polític per als museus del futur serà trobar un equilibri entre la seva funció identitària heretada dels anys setanta i vuitanta, dirigida principalment a la comunitat, i la seva funció econòmica, orientada principalment cap enfora. D'altra banda, el risc principal per als museus serà no perdre la seva particularitat institucional, tot i que la definició clàssica del museu promulgada per l'ICOM s'està qüestionant cada vegada més, fins i tot dins de la institució mateixa.⁷

Des del punt de vista de la gestió, davant les retallades pressupostàries que van afectar tots els tipus de museus, les institucions que més han integrat els criteris de la nova era dels museus tindran sens dubte més flexibilitat i desenvoluparan una museologia i una gestió de crisi. Roigé (2016) va observar en aquest sentit el desenvolupament d'una museologia de baix cost en el conjunt dels museus de l'Estat espanyol, així com l'extensió de les exposicions temporals, a fi de mantenir les activitats del museu a un cost més baix. Algunes institucions també van intentar adaptar la seva estratègia per fer front a aquest nou panorama reduint les seves hores d'obertura i mutualitzant els seus mitjans humans i museològics mitjançant l'enfortiment de les xarxes de col·laboració, particularment desenvolupades a Catalunya. A França, alguns museus passaran, per

6

Vegeu http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statements/SPA/Declaracion_de_Lisboa_ESP.pdf (consultat el 10 de juliol del 2017).

7

Vegeu <http://www.icom-musees.fr/index.php/page/index/Colloque-%3A-Definir-le-musee-du-XXIe-siecle-Paris-9-11-juin-2017> (consultat el 12 de juliol del 2017).

exemple, d'una gestió directa del municipi cap a una gestió a mans de la mancomunitat, mentre que al país s'han desenvolupat des del 2015 noves reformes territorials destinades a reduir el nombre de municipis i facilitar-ne la integració en agrupacions comunes.⁸ En aquest sentit, els pressupostos proporcionats originalment per un ajuntament es divideixen entre les diferents administracions que integren la comunitat de municipis, igual que altres serveis municipals. En alguns altres casos, els museus d'un mateix departament s'incorporaran en una nova estructura administrativa comuna, que permetrà repartir el conjunt dels pressupostos entre els diferents museus. És, per exemple, el cas del departament de l'Arieja, on s'ha creat una estructura jurídica departamental que reuneix els diferents museus i que els permet centralitzar l'administració, els diners i les subvencions i redistribuir-los a cada institució segon les seves necessitats. D'aquesta manera, mentre que el Museu de Foix atreu el 80% dels visitants dels museus del departament, aquesta estratègia integrada permet redistribuir els beneficis a estructures més petites i menys visitades del territori i els permet desenvolupar noves activitats. Finalment, a més d'aquestes posada en comú i reorganització administrativa, alguns museus també tractaran de cercar altres fonts d'ingressos procedents del finançament privat (per exemple, a través del micromecenatge) i de l'autosuficiència, encara que aquesta sigui limitada per a les estructures més petites. Serveis anteriorment gratuïts es faran pagar, mentre que els museus també desenvoluparan el lloguer dels seus espais i enfortiran el paper de les botigues. També desenvoluparan les pràctiques del voluntariat, com la lògica del do, especialment analitzada per

François Mairesse en el seu article integrat en aquest dossier.

A diferència d'aquests museus, les institucions que han integrat poc les característiques de la nova era dels museus tindran moltes més dificultats per adaptar-se al panorama actual i, a més, presenten una manca d'adaptació als nous interessos socials marcats pels museus de societat. Conduïts segon una lògica sui generis des de la seva creació en un context de bonança econòmica i d'interès per la reivindicació política de les identitats, es van mantenir allunyats de les preocupacions de l'ordre de la gestió. Per això, s'adaptaran amb dificultats a les reduccions pressupostàries actuals i a les consignes de sortida de la crisi, com són la mobilitat, la flexibilitat i el fet d'emmotllar-se, conceptes procedents tots directament de l'esfera empresarial i propis de la influència del nou esperit del capitalisme sobre els museus (Chiapello, Boltanski, 2002). En aquest sentit, un dels efectes principals de les retallades pressupostàries que van acompanyar la crisi econòmica sembla ser l'acceleració de la transició dels museus cap al model dels museus de societat i l'abandonament de les altres institucions que no poden renovar-se en profunditat a causa de la manca actual de subsidis. Així, mentre que cada generació reinventa el museu, la base del futur cicle de museïtzació de les col·leccions etnogràfiques sembla estar constituïda per institucions gestionades amb mestria i integrades en el cor de la comunitat i de les seves necessitats, no només econòmiques, sinó essencialment socials i polítiques. ■

8

És el cas de la Llei 2015-991, de 7 d'agost de 2015, sobre la nova organització territorial de la República (coneguda també com a llei NOTRe), impulsada sota la presidència de François Hollande.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre Baztán, A.** (ed.). (1992) *Historia de la Antropología española*. Barcelona: Boixareu Universitaria.
- Alcalde, G.; Boya, J.; Roige, X.** (2010) «Presentació». A: **Alcalde, G.; Boya, J.; Roigé, X.** (ed.). *Museus d'avui. Els nous museus de societat*, p. 7-12. Girona: ICRPC.
- Barrere, C.** [etal.] (2005) *Réinventer le patrimoine: de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine?* Paris: L'Harmattan.
- Bayart, D.; Benghozi, P.-J.** (1993) *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*. Paris: La Documentation Française.
- Bergeron, Y.** (2007) «Du Musée de l'Homme du Québec au Musée de la civilisation. Transformations des musées d'ethnographie au Québec». *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 9. <<http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Bergeron.htm>> [Consulta: 12 juliol 2017].
- Bergeron, Y.** (2009) «Los museos y la crisis. Tendencias en los museos norteamericanos». *Museos*, 5-6: 58-67.
- Bergeron, Y.; Cote, J.-A.** (2016) *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*. Paris: L'Harmattan.
- Boltanski, L.; Chiapello, E.** (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Boya, J.** (2010) «Un museu sobre Catalunya obert al món. El projecte del Museu nacional d'Història, Arqueologia i Etnologia de Catalunya». A: **Alcalde, G.; Boya, J.; Roige, X.** (ed.). *Museu d'avui. Els nous museus de societat*, p. 135-154. Girona: ICRPC.
- Braña, F.** (ed.). (2008) *O Museo do Pobo Galego: contedor de valores*. Santiago: Museo do Pobo Galego.
- Candlin, F.** (2016) *Micromuseology: An Analysis of Small Independent Museums*. Londres i Nova York: Bloomsbury.
- Chamier, S.** (2003) *Des musées en quête d'identité: Ecomusées versus technomusées*. Paris: L'Harmattan.
- Chamier, S.** (2012) *Traité d'exposition. Les écritures de l'exposition*. Paris: La Documentation Française.
- Chevallier, D.** (ed.). (2013) *Métamorphoses des musées de société*. Paris: La Documentation Française.
- Christophe, J., Boëll, D.-M.; Meyran, R.** (2009) *Du folklore à l'ethnologie*. Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme.
- Cuche, D.** (2016) *La notion de culture dans les sciences sociales*, 5a ed. Paris: La Découverte.
- Davallon, J.** (1999) *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan.
- Davis, P.** (1999) *Ecomuseums. A sense of place*. Leicester: Leicester University Press.
- Díaz Balerdi, I.** (2010) *Archipiélagos imaginarios: Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Nerea.
- Dupaigne, B.; Gutwirth, J.** (2008) «Quel rôle pour l'ethnologue dans nos musées». *Ethnologie française*, 4/38: p. 627-630.
- Drouguet, N.** (2015). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin.
- Eidelman, J.; Roustan, M.; Goldstein, B.** (2014) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Barcelona: Ariel.
- Farnós, A.** (2005) «Els museus comarcals i supramunicipals a Catalunya: museus de territori i societat». *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia*, 2: p. 59-74.
- Fradera, J.M.** (1992) *Cultura nacional en una societat dividida: patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*. Barcelona: Curial.
- Hubert, F.** (2013) «De nouveaux musées pour des territoires en crise? L'exemple du musée d'Aquitaine». A: **Chevallier, D.** (ed.). *Métamorphoses des musées de société*, p. 59-64. Paris: La Documentation Française.
- Hudson, K.** (2004). «The Museum Refuses to Stand Still». A: **Messias Carbonell, B.** (ed.). *Museums Studies: An Anthology of Contexts*, 90. Malden & Oxford: Blackwell.
- Jacquelin, C.** (1983) «Le phénomène d'envie de musée: l'exemple de la Fruitière, musée de Trépot ou l'ambiguïté de la réappropriation patrimoniale». *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui? Séminaire de l'Ecole du Louvre*, p. 93-105. Paris: La Documentation Française.
- Mármol, C. del; Morell, M.; Chalcraft, J.** (ed.). (2015) *The Making of Heritage: Seduction and Disenchantment*. Nova York: Routledge.
- Martin Piñol, C.** (2013) *Manual del Centro de interpretación*. Gijón: TREA.
- Oldenburg, R.** (1989) *The Great, Good Place*. Nova York: Paragon House.
- Prats, L.; Santana, A.** (2011) «Turismo, identidad y patrimonio, las reglas del juego». A: **Prats, L.; Santana, A.** (ed.). *Turismo y Patrimonio, entramados narrativos (Colección Pasos)*, p. 115-123. Tenerife: Asociación Canaria de Antropología.
- Rautenberg, M.** [et al.] (ed.). (2000) *Campagnes de tous nos désirs. Patrimoine et nouveaux usages sociaux*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Roige, X.; Arrieta, I.** (2010) «Construction de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global». *Pasos: Revista de turismo y patrimonio cultural*, 8/4: p. 539-553.
- Roige, X.; Arrieta, I.** (2014) «¿Una sociedad congelada? La representación de la sociedad rural en los museos». *Arxius. Arxius de ciències socials*, 30: p. 73-86.
- Roige, X.; Frigole, J.; del Marmol, C.** (ed.). (2014) *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural*. València: Germania.
- Roige, X.** (2016) «Les musées face à la crise économique ou les musées en crise? Défis et stratégies dans le cas de l'Espagne». A: **Mairesse, F.** (ed.). *Nouvelles tendances de la muséologie*, p. 81-94. Paris: La Documentation Française.
- Rueda, J. M.** (2014) «Els orígens i evolució dels museus etnogràfics a Catalunya». *Mnemòsine*, 4: p. 121-139.
- Segalen, M.** (2005) *Vie d'un musée, 1937-2005*. Paris: Stock.
- Simard, C.** (1989) *Economuséologie. Comment rentabiliser une entreprise culturelle*. Montreal: Centre éducatif et culturel.
- Soto, S.** (2010) «El Museu de San Telmo de Donostia, un museu sobre la societat basca: l'experiència de transformar un museu municipal». A: **Alcalde, G.; Boya, J.; Roige, X.** (ed.). *Museu d'avui. Els nous museus de societat*, p. 99-112. Girona: ICRPC.
- Tobelem, J. M.** (2005) *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris: Armand Colin.
- Van Geert, F.; Roige, X.** (2016) «Del uso político del patrimonio». A: **Van Geert, F.; Roige, X.; Conget, L.** (ed.). *Usos políticos del patrimonio cultural*, p. 9-26. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial

10ns Tallers i Jornades de

Memòria Oral

2017-2018

En els darrers temps, el testimoni directe de la gent ha esdevingut una de les fonts d'informació més valuoses per als investigadors socials. La tècnica de l'entrevista, abans gairebé associada en exclusiva als antropòlegs, avui forma part dels mètodes més utilitzats en investigacions de tot tipus. La recerca a escala local ha estat singularment una de les grans beneficiades per aquest procés d'extensió.

L'Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial presenta per novè any consecutiu un seguit d'experiències que han tingut lloc entorn d'iniciatives proposades per les entitats que en formen part o per equips de recerca del nostre país. L'Observatori us proposa, així, un recorregut al llarg del territori per conèixer les vivències de moltes persones, al mateix temps personals i representatives del batec de la nostra societat.



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura





Xavier Roigé Ventura

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Professor d'Antropologia Social i Museologia a la Universitat de Barcelona. Director del Màster en Patrimoni Mundial i Projectes de Desenvolupament i ha coordinat durant nombrosos anys en Màster en Patrimoni Cultural i Museologia de la UB. Ha participat en diferents projectes de recerca sobre parentiu, patrimoni immaterial, museologia, museus etnològics i museus locals. Actualment dirigeix un projecte de recerca sobre Patrimoni en temps de crisi. També ha comissariat diverses exposicions i ha realitzat projectes de gestió i plans directors de museus.

Nous reptes per als museus etnològics a Catalunya: entre la crisi i la redefinició de la seva funció social

Aquest article¹ reflexiona sobre la situació dels museus etnològics a Catalunya i n'assenyala les tendències i els debats principals. Hi ha museus molt diferents, des de museus generals fins a petits museus locals, des de museus especialitzats fins a museus generalistes, des de museus que tracten de la societat rural fins a d'altres que ens parlen d'altres cultures, des d'alguns que ens ofereixen la imatge d'unes societats tradicionals fins a d'altres que aborden els grans reptes de la societat contemporània. Amb tot, una ràpida mirada als museus etnològics de Catalunya en l'actualitat ens porta ràpidament a dues constatacions inicials. En general, a Catalunya, la situació dels museus etnològics és feble (sense que hagi estat possible crear fins ara museus etnològics de caràcter nacional), mentre que, per contra, hi ha un bon nombre de petits museus etnològics de caràcter comarcal i local, molts dels quals tenen un gran interès. Resulta paradoxal, per tant, la inexistència de museus nacionals etnològics en contraposició al dinamisme dels museus locals (amb iniciatives i exemples molt destacables), que des dels anys vuitanta han conegut una forta

expansió i que han tingut un impacte important en la renovació museològica.

És complex determinar les causes que han portat a aquesta situació. Com a tot arreu, el desenvolupament dels museus es pot explicar en funció de les relacions complexes entre el poder polític, els especialistes i la comunitat que els sosté (Pomian, 1990), i l'evolució dels museus etnològics catalans no n'és aliena. Així, mentre que en l'àmbit local els museus etnològics han estat considerats ben sovint com a elements prioritaris de la identitat local, en l'àmbit català el patrimoni etnològic ha tingut sempre un paper secundari. Davant de l'opció clara pels museus d'art o fins i tot

1 Article realitzat en el marc del projecte de recerca "El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales". CSO2015-68611-R. Convocatòria d'ajuts del Programa estatal d'investigació, desenvolupament i innovació orientada als reptes de la societat. Modalitat Projectes I+D+I. Ministerio de Economía y Competitividad Programa: NSEJ - Programa nacional de ciencias sociales, económicas y jurídicas. Una versió prèvia d'aquest article va ser publicada a Roigé (2015).



Aquest article reflexiona sobre la situació actual dels museus etnològics a Catalunya, assenyalant-ne les principals tendències i debats. Es fa un recorregut històric de com s'han anat plantejant i les seves diferents perspectives. S'assenyala la diversitat de museus. Hi ha museus molt diferents, des de museus generals fins a petits museus locals, des de museus especialitzats fins a museus generalistes, des de museus que tracten de la societat rural fins a d'altres que ens parlen d'altres cultures. L'article parteix de dues constatacions inicials: a nivell general català, la situació dels museus etnològics és feble, mentre que per contra hi ha un bon nombre de petits museus etnològics de caràcter comarcal i local, molts dels quals tenen un gran interès. L'article analitza també l'impacte de la crisi econòmica en els museus i les narratives dels museus en relació la identitat i les societats rurals.

Este artículo reflexiona sobre la situación actual de los museos etnológicos en Cataluña, señalando las principales tendencias y debates. Se hace un recorrido histórico de cómo se han ido planteando y sus diferentes perspectivas. Se señala la diversidad de museos. Hay museos muy diferentes, desde museos generales hasta pequeños museos locales, desde especializados hasta museos generalistas, desde museos que tratan sobre la sociedad rural hasta otros que nos hablan de otras culturas. El artículo parte de dos constataciones iniciales: a nivel general catalán, la situación de los museos etnológicos es débil, mientras que hay un buen número de pequeños museos etnológicos de carácter comarcal y local, muchos de los cuales tienen un gran interés. El artículo analiza también el impacto de la crisis económica en los museos y las narrativas los museos en relación la identidad y las sociedades rurales.

This paper reflects the current situation of ethnological museums in Catalonia, highlighting the main trends and debates. An historical tour of how they have been raised and their different perspectives. The diversity of museums is indicated. There are quite different museums, from museums to small local museums, from specialized to general museums, from museums that deal with rural society to others who speak of us about other cultures. The paper starts with two initial findings: at the Catalan general level, the situation of ethnological museums is weak, while on the contrary there is a good number of small and local ethnological museums, many of which have great interest. The paper also analyzes the impact of the economic crisis and the narratives regarding identity and rural societies.

d'història com a elements explicatius de la identitat, la història recent dels museus etnològics catalans pot escriure's com una successió fallida d'intents de crear un gran museu de caràcter nacional.

Però aquests factors només expliquen una part de la realitat. En l'àmbit local, el patrimoni etnològic ha tingut des dels anys vuitanta un fort caràcter social per a la reivindicació de les identitats locals (Alcalde i Rueda, 2012) i també ha estat vist i utilitzat com un recurs per al desenvolupament o el sosteniment econòmic local (Prats, 2014: 155). Això ha permès l'activació de nombroses petites iniciatives en un context d'afirmació de la localitat davant de la globalització i, fins i tot, d'afirmació de la ruralitat o del passat industrial (Roigé i Frigolé, 2010). Per contra, en un àmbit més general i en el context d'una gran ciutat com Barcelona, els museus etnològics tenen un paper secundari a causa de les seves dificultats per competir amb els grans museus d'art –que entren dins d'una imatge moderna d'aparador turístic– i per explicar la complexitat de les identitats en un context d'unes identitats canviants, de multiculturalisme i d'unes societats complexes i permeables.

Explicar aquests canvis socials hauria de ser una missió primordial de la museologia etnològica, però això no s'ha aconseguit a causa de les dificultats del relat dels museus de societat, de gestió política molt més difícil que els aparentment més neutres d'art (és per això que alguns museus etnològics es converteixen, com veurem, en museus en els quals els objectes s'exposen pel seu valor estètic). Per això, sovint els governs no consideren prioritària la creació o la inversió en aquests museus, perquè els seus continguts o les seves narratives poden resultar incòmodes. Tal com assenyala Bergeron per al cas del Canadà (2014: 136), les relacions entre els discursos dels museus de societat i els governs són sovint turbulentes a causa de la influència dels museus sobre el públic i de les dificultats per controlar els seus discursos. Els governs utilitzen generalment els museus per validar els seus discursos i la seva posició ideològica, els fan servir com a empreses per difondre els seus missatges en

Paraules clau: Museus etnològics, museus locals, museus i crisi, narratives dels museus

Palabras clave: Museos etnológicos, museos locales, museos y crisis, narrativas de los museos

Keywords: Ethnological Museums, Local Museums, Museums and Crisis, Museum Narratives

llocs “fora de tota sospita” (Gob, 2007: 331) i els presenten com a llocs d'autenticitat i de veritat, encara que això comporta amb freqüència costos importants pels debats que es generen. I resulta paradoxal que, mentre que en el cas dels museus etnològics i de societat aquests debats acostumen a ser intensos, en el cas d'altres tipus de museus (com els d'art o de ciència) els debats són menors, tot i que els seus discursos ideològics són també molt explícits (Roigé, 2014). Resulta evident, per tant, que no ha existit un interès polític ni social en la creació de grans museus etnològics a Catalunya² a causa de les seves dificultats polítiques i perquè altres museus ja compleixen les funcions narratives de la identitat nacional.

Afegim-hi dues raons més, sobre les quals tornarem més endavant. Primer, l'escàs interès de l'antropologia com a disciplina acadèmica per a la museologia, amb una visió distant, generalment crítica. I segon, i més important, l'efecte de la crisi econòmica que es viu des del 2007, que comporta una dràstica reducció dels pressupostos públics dedicats als museus i que està no només paralitzant la creació de nous museus, sinó també afectant fortament les activitats i les possibilitats de supervivència de molts museus, en especial dels locals. Com a institucions culturals i científiques estretament relacionades amb el camp polític, els museus d'etnologia han viscut en les últimes dècades unes transformacions sense precedents (Mazé, Pular d i Ventura, 2013), que tenen a veure amb la història sociopolítica, el paper de les identitats i les circumstàncies econòmiques en què s'han anat desenvolupant.

A les pàgines següents abordarem algunes d'aquestes qüestions i analitzarem la situació i les polèmiques recents dels museus etnològics a Catalunya. Tractarem de respondre, entre altres, les qüestions següents: quines circumstàncies polítiques i socioeconòmiques han condicionat el seu desenvolupament? Per què s'ha desenvolupat una interessant museologia local i, per contra, una molt escassa museologia a escala nacional catalana? Quines influències teòriques

ha tingut la museologia etnològica catalana? Com representen i exposen la societat catalana i la societat local? Com responen als reptes econòmics que planteja la crisi econòmica? Quins són els reptes que es plantegen conceptualment i teòricament davant les transformacions de la societat, la globalització i les reivindicacions polítiques catalanes?

El text es divideix en quatre grans apartats. Després de presentar ràpidament l'evolució històrica dels museus etnològics, s'abordaran separadament la situació i els debats sobre tres grans tipus de museus: els museus locals, els museus d'altres cultures i els projectes fins ara fallits de creació d'un Museu Nacional d'Etnologia. Tot això ens permetrà discutir, per concloure, els reptes principals d'aquests museus i, especialment, com responen a l'actual crisi financera.

L'evolució dels museus etnològics

Encara que el nostre propòsit principal consisteix a analitzar la situació actual dels museus etnològics, conèixer alguns antecedents ens permetrà comprendre el panorama més recent. Podem assenyalar, a grans trets, quatre grans períodes en l'evolució dels museus a Catalunya. Primer, abans del 1975, amb un feble desenvolupament de la museologia etnològica, limitada a alguns casos. En segon lloc, després del 1975, amb la creació d'un gran nombre de museus etnològics –sobretot locals– com a conseqüència de l'enfortiment de les identitats després de la instauració del sistema democràtic del 1977. La nova museologia va inspirar tots aquests museus, caracteritzats per una forta base social, en el marc d'unes societats que durant aquells anys es trobaven en un fort procés de transformació i de redefinició (Roigé, Arrieta i Abella, 2012). Posteriorment, entre els anys 1990 i 2007, els discursos d'identitat van continuar sent importants, però el nombre de museus va créixer considerablement com a conseqüència de l'evolució econòmica. Finalment, l'impacte de la crisi econòmica ha comportat una dràstica reducció dels pressupostos dedicats als museus en general i la necessitat d'un replantejament de la museologia etnològica.

2

Les mateixes consideracions es poden fer respecte a altres autonomies a Espanya, i fins i tot a escala estatal. A Espanya no hi ha cap museu nacional d'etnologia (Fernández de Pau, 2008) i l'últim projecte previst –que implicava el trasllat del museu a Terol– va quedar truncat amb el canvi de govern. Una de les dificultats del projecte consistia en què havia d'explicar-se sobre Espanya. Una cosa semblant passa en diverses autonomies, tot i que sí que hi ha iniciatives interessants, com el Museu Valencià d'Etnologia, el San Telmo Museoa, el Muséu del Pueblu d'Asturies, el Museu Etnogràfic de Castella i Lleó, etc.

Antecedents

Abans del 1975, el desenvolupament dels museus etnològics va ser molt limitat. Les raons són diverses, però creiem que hem d'assenyalar sobretot cinc factors explicatius: el paper poc rellevant que va tenir el folklore des d'una perspectiva acadèmica, el poc desenvolupament de l'antropologia acadèmica, l'escàs paper del colonialisme espanyol en el moment en què es van construir les grans col·leccions etnogràfiques sobre altres cultures (finals del XIX / principis del XX), les prohibicions per part de l'Estat espanyol de tota representació de la identitat catalana (sobretot durant les dictadures de Primo de Rivera i Franco) i el paper poc rellevant que va jugar la museologia en els moviments nacionalistes i regionalistes catalans, al contrari del paper desenvolupat per exemple en els països nòrdics, on els museus i el folklore van jugar un paper essencial en les seves reivindicacions nacionals.

Així i tot, sí que hi va haver diverses iniciatives. Els primers projectes de museus específicament etnogràfics es van iniciar a principis del segle xx, arran de la iniciativa d'un grup de folkloristes que van sentir i van exposar la necessitat de crear centres d'explicació i interpretació de la realitat cultural, social i econòmica de les societats tradicionals. Així, el 1916-1918, l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya [Arxiu d'Etnografia i Folklore] i el Centre Excursionista de Catalunya van proposar la creació d'un museu etnogràfic català, proposta recollida pel govern regional de la Mancomunitat de Catalunya, que va arribar a aprovar-ne la creació. La dictadura de Primo de Rivera va frenar aquests projectes, ja que els considerava relacionats amb la identitat catalana, de manera que la creació efectiva d'un museu etnogràfic va haver d'esperar fins al 1929 amb la inauguració del Museu Etnogràfic i Folkloric de Ripoll, un projecte d'acord amb les tendències europees de l'època i que, amb el temps, s'ha convertit en un museu de referència. Poc després, ja coincidint en plena II República, es va projectar la creació d'un Museu Folkloric de Catalunya (1934) i gairebé al mateix temps es va crear la Secció d'Etnologia del Museu Arqueològic.

Tots aquests museus no es van desenvolupar plenament fins després de la Guerra Civil; el de Ripoll no es va obrir al públic fins al 1942, el d'Arts i Tradicions Populars de Barcelona també va obrir el 1942 i el Museu Etnològic de Barcelona, el 1949. En ple franquisme, la creació d'aquests museus resulta paradoxal, però el folklore no va ser vist com una amenaça a la uniformitat d'Espanya pel seu discurs generalment conservador i una visió de la societat uniforme i predominantment rural (Ortíz, 1997). L'erudició folklorica, tal com sosté Geniola (2014), va ser consentida pel règim com una exaltació folkloricoespiritual i eruditoelitista de dimensions superposades i escalonades, va ser en certa manera un "nacionalisme regionalitzat". Així i tot, el folklore i el dret foral jugarien un paper ambivalent, ja que, tot i que eren tolerats pel règim, van jugar un paper significatiu en el manteniment d'un sentiment regionalista a Catalunya (Geniola, 2014).

Va ser l'etnògraf Ramon Violant qui va projectar el Museu d'Arts i Tradicions Populars, que va tenir la seva seu inicial al recinte del Poble Espanyol (una recreació d'arquitectura popular inspirada en Skansen i construïda per a l'Exposició Universal del 1929). Per a això, es van realitzar diverses campanyes d'adquisició d'objectes materials de cultura popular de diverses regions catalanes. El museu es va inaugurar el 1942 (Serra, 2010: 38) i la seva obra més emblemàtica va ser la creació de l'anomenada Casa Pallaresa, una reproducció d'una casa pallaresa.

Encara que tot això passava en ple franquisme, el museu contenia ja algunes de les característiques dels museus etnològics posteriors i representava, sobretot, una societat tradicional rural com a equivalent a la societat "tradicional" catalana: "en el sentit patriòtic hem de dir que un país s'honora a si mateix, com diu Aranzadi, ensenyant les seves arrels identitàries pròpies" (Violant, 1946, dins Roda, 2007: 128). La visió de Violant entroncava amb les tendències museològiques de l'època, influenciades sens dubte per l'ATP de París, creat el 1937 (Joan, 1998), amb una museologia moderna que pretenia mostrar la vida quotidiana i els

diferents elements de la societat de forma pedagògica i evolutiva.³ Violant entenia que els objectes no havien de ser exposats per la seva bellesa, sinó de manera “que diguessin alguna cosa al públic, de manera que en contemplar-los aprenguessin alguna cosa” (dins Roda, 2007: 128). Tal com diu Rueda (2007: 129), “podríem dir que fins després de la democràcia, els museus actuals no han aconseguit un discurs tan integrat i complet”.

Mentre que Violant conduïa la proposta etnogràfica sobre la societat catalana, un altre etnòleg, August Panyella, encapçalava la realització d'un museu dedicat a les llavors anomenades societats “exòtiques”, en el context de l'etapa final del colonialisme espanyol. El 1949 es creava el Museu Etnològic i Colonial de Barcelona, també sota l'impuls de l'Ajuntament. Entre els anys 1950 i 1980 es van dur a terme diverses sèries de campanyes etnogràfiques⁴ al Marroc, Guinea Equatorial, Nepal, Índia, Afganistan, Turquia, Perú, Bolívia, Etiòpia i Senegal amb l'ajuda d'altres col·laboradors, com Eudald Serra i Albert Folch (Ortíz, 1995). La història de tots dos museus —que resumeixen dues tradicions de museus etnològics, un dedicat a les cultures pròpies i un altre a les societats “exòtiques”— es va creuant al llarg del temps. El 1962 els dos museus van ser unificats, mentre que el 1982 van tornar a dividir-se, per reunificar-se de nou el 1999. Tal com es pot veure, al llarg de tots aquests anys va ser l'Ajuntament de Barcelona qui va impulsar la creació de tots aquests projectes. Aquest paper de la municipalitat no només s'ha donat en els museus etnològics, sinó també en bon nombre de museus. Durant el franquisme, l'Ajuntament barceloní va ser la principal entitat impulsora de museus a Catalunya. A manca de projectes de l'Estat —poc interessat en museus i, en tot cas, només en museus a Madrid—, van ser el municipi i la Diputació Provincial els que van mantenir i van impulsar els museus més destacats a Catalunya.

Mentrestant, a partir de la segona meitat dels anys cinquanta, i sobretot des dels seixanta, es van crear tot un seguit de museus territorials de base etnogràfica,⁵ molts amb

aspiració comarcal i de caràcter general. Aquests museus van representar l'inici de la recuperació en l'àmbit local dels elements territorials i del patrimoni etnològic, i van tenir un paper molt destacat davant l'uniformisme, fins al punt que es poden considerar com un focus de resistència identitària i d'activisme cultural. Ja al final del franquisme, en els anys setanta, es van anar establint les bases d'una museologia local que s'acabaria desenvolupant ja en la Transició. Amb tot, tal com assenyala Rueda (2007: 131), aquests museus tenien com a defecte les seves febles presentacions museogràfiques, la manca d'estudis documentals i la desconexió amb l'antropologia acadèmica (pràcticament inexistent), cosa que ha tingut conseqüències nefastes en la museologia del país.

1975-1990

Després de la mort de Franco el 1975, la transició a la democràcia va ser un moment transcendent en la configuració i la renovació dels museus. Els canvis democràtics van provocar una important eufòria cultural i un gran interès pel patrimoni, tant a escala nacional catalana com en l'àmbit local, cosa que va comportar la creació d'un gran nombre de museus locals i comarcals que feien referència a la tradició i la identitat local. La proliferació d'aquests museus, la majoria dels quals van sorgir a partir d'iniciatives socials i d'una gran dosi de voluntarisme, va ser sens dubte la característica més significativa de la museologia durant aquells anys (Inieta, 1994). Dos fets estretament relacionats van contribuir decisivament a aquesta proliferació de museus locals: la reinstauració de la Generalitat i la implantació dels nous ajuntaments democràtics. La reivindicació de la identitat catalana i local va comportar la creació d'un gran nombre de museus locals com una forma relativament ràpida d'actuar en el territori davant dels ràpids canvis que estaven experimentant les societats rurals.

La proliferació de museus es va traduir en la creació de la Xarxa de Museus Locals i Comarcals a partir del 1983. Segons Rueda (2007: 132-133), durant aquest període es van crear nou museus territorials nous i se'n van reformar tretze. La Xarxa va arribar a

3

Per aconseguir els seus objectius, dividia el museu en dues seccions: cultura material i espiritual (el que avui en diríem immaterial). A la primera exposaria aspectes com l'habitatge humà, el mobiliari domèstic, les primeres indústries (caça, pesca, ramaderia, agricultura), per acabar amb les indústries populars o artesanes. A la part espiritual mostrava la vida dels individus des del naixement fins a la tomba, passant pel matrimoni i la vida familiar, així com els rituals, la música, la dansa, el teatre, les supersticions, la medicina i la religiositat.

4

Al principi, el museu va acollir diverses col·leccions reunides per prohoms de Catalunya durant la segona meitat del segle XIX a Filipines, la Guinea Espanyola, Equador i Perú, incloent els objectes procedents del Pavelló Missional de l'Exposició del 1929 (Serra, 2010: 43).

5

Museu de la Pell i Comarcal de l'Anoia (1954), Museu de la Marina de Vilassar (1955), Museu del Montsià (1956), Museu Comarcal de la Conca de Barberà (1958), Museu de Calella (1961), Museu Moli Paperer de Capellades (1961), Museu Comarcal de l'Urgell (1962), Museu Comarcal de Berga (1962), Museu de la Noguera (1968), Museu del Suro de Palafrugell (1972), Museu de Val d'Aran (1973), etc. Molts d'aquests museus van ser renovats amb l'adveniment de la democràcia.

tenir vint museus territorials, la majoria dels quals de caràcter etnològic.

Tot i que la majoria d'aquestes institucions disposaven de recursos molt limitats, moltes de les iniciatives van ser un element important de sensibilització i de renovació museològica, en línia amb les bases teòriques de la nova museologia. Com és sabut, el moviment de la nova museologia va constituir un revulsiu important en la història dels museus pel fet d'assenyalar la necessitat d'uns museus basats en el territori, amb la participació de la comunitat local i la creació de nous tipus de museus, com els ecomuseus (Rivière, 1989; Moutinho, 1986). En aquest sentit, l'ecomuseologia—que combina el patrimoni natural amb l'etnològic i cultural en edificis in situ i dona un valor molt destacat a la participació de la comunitat local (Desavellées i Mairesse, 2002)—va tenir una influència destacada, sobretot a Catalunya, on es van crear no només ecomuseus com l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu (projectat a finals dels vuitanta i obert el 1994), sinó també un gran nombre de museus locals basats en els principis de la nova museologia, com el Musèu dera Val d'Aran (als Pirineus, una vall de llengua occitana amb una forta identitat, reformat el 1984), el Museu del Montsià (al Delta de l'Ebre, reformat el 1983) o el Museu Etnolò-

gic del Montseny (en un parc natural declarat Reserva de la Biosfera el 1984), entre molts altres (Alcalde i Rueda, 2012: 1-8; Andreu, 2007; Rueda, 1992).

1990-2007

A partir dels noranta, es van produir canvis molt significatius en la política de museus a Catalunya (Prats, 1995). Si en el període anterior l'aposta més important del govern català van ser els museus locals, a partir dels anys noranta començà un procés de consolidació de l'autonomia i s'inicià el projecte de creació d'uns museus de caràcter nacional. Es preveia la creació d'un Museu Nacional d'Etnologia, que, com veurem, mai ha arribat a realitzar-se. La promulgació de la Llei de museus va aplicar un nou model de planificació museística, basat en xarxes temàtiques que tenien les seves capçaleres en els museus nacionals, cosa que va comportar una certa decadència temporal del model territorial (Rueda, 2007: 133), ja que bona part dels recursos es destinava als grans museus nacionals, especialment al d'Art i al de Ciència i Tècnica. Alhora, el projecte de llançament de la ciutat de Barcelona com a destinació cultural implicava la creació de nous equipaments culturals i es van privilegiar els museus destinats al turisme.

Ecomuseu de les Valls d'Àneu. Casa Gassia. Inspirat en el model d'ecomuseus radials, va ser un dels primers a aplicar el concepte d'ecomuseu a Catalunya.

XAVIER ROIGÉ VENTURA



Amb tot, el creixement del nombre de museus locals va continuar sent considerable gràcies a la iniciativa municipal, en gran part amb la idea de creació d'elements de desenvolupament local. La creació de nous museus o la reforma d'antics museus va ser encara més intensa durant els primers anys del segle XXI. Entre el 2000 i el 2007 es va produir una autèntica inflació patrimonial, amb projectes que buscaven més originalitat i modernitat. Aquesta inflació patrimonial no només ha creat, en certa manera, una autèntica bombolla museística, sinó que també ha canviat absolutament el panorama museístic, que ha passat d'una museologia de forta inspiració social a una museologia d'arrel econòmica, plantejada sobretot al servei del turisme.

A més, les característiques dels museus han anat canviant. Si en les dècades anteriors els museus van ser el resultat d'iniciatives socials, ara els museus locals han estat generalment el resultat de projectes d'institucions públiques amb l'objectiu de desenvolupar el turisme o de contribuir al desenvolupament social. Moltes petites localitats van crear infraestructures museístiques, especialment centres d'interpretació, en molts casos sense una planificació adequada ni cap càlcul de les possibilitats de manteniment, de supervivència i de captació de públics. En l'àmbit local, van ser els museus dedicats al patrimoni etnològic (especialment el rural), els museus de patrimoni industrial i els de memòria històrica.

La tendència d'aquests anys no només va incidir en el creixement del nombre de museus. Durant aquests anys es va produir una marcada tendència a l'externalització de serveis i es van crear un gran nombre d'empreses museístiques dedicades a la realització de projectes, exposicions o serveis didàctics. Aquesta externalització va implicar que un gran nombre de museus fossin creats des de l'òptica de la lògica empresarial més que des de la lògica local o comunitària. Resulta simptomàtic, per exemple, que gran part d'aquestes infraestructures es denominessin *centres d'interpretació* i que, per contra, el nombre d'ecomuseus creats fos molt baix.

Eren les mateixes empreses les que dissenyaven els productes, les escenografies i fins i tot els temes. Com a resultat, en el panorama local tenim un gran nombre de "museus de disseny", però menys imbricats en la dinàmica local. Van ser productes dissenyats sobretot per a un públic turístic. La lògica econòmica semblava triomfar sobre la lògica comunitària i les petites comunitats locals van confiar en l'expansió d'un turisme rural que havia de consumir productes patrimonials.

Fins i tot després d'iniciar-se la crisi, el nombre de museus va anar incrementant-se. La majoria són projectes que estaven iniciats i que, tot i la conjuntura adversa, han pogut ser finalitzats. Ja en plena crisi, entre el 2008 i el 2012 s'han creat fins a quaranta nous museus a Catalunya, la meitat dels quals són centres d'interpretació museogràfics, i més de trenta centres s'han reformat o renovat o han ampliat les sales d'exposició (Montañés, 2012). Aquesta febre de museus va crear un nombre excessiu de museus? Fins a quin punt la societat catalana necessita tants museus?

Museus davant la crisi (des del 2008)

Amb l'aparició de la crisi econòmica, el panorama ha canviat radicalment. Des del 2008, els museus han vist com la inversió, els pressupostos i les despeses ordinàries de manteniment són cada vegada més baixos. Un gran nombre de museus ha reduït les seves activitats, les seves exposicions i fins i tot els seus horaris d'obertura, alhora que s'han destruït nombrosos llocs de treball.

Resulta paradoxal constatar que els museus amb millors condicions per sobreviure són els grans museus que viuen del turisme i els petits museus, amb poques estructures però amb una forta base comunitària, entre els quals es troben els ecomuseus i els museus etnològics creats amb una base comunitària més sòlida, mentre que aquells que van ser creats amb menys suport social es troben en pitjors condicions. Com diu Bergeron (2009), els museus amb forta base social tenen millors condicions per sobreviure i adaptar-se a unes condicions econòmiques adverses.

Les condicions, amb tot, són molt dures per a molts museus locals, que han de fer front a una forta disminució de subvencions públiques mitjançant reduccions de personal, treball a temps parcial i, sobretot, disminuint les seves activitats més costoses (exposicions temporals, publicacions, investigació, etc.). No tenim dades concretes de quant ha suposat la disminució específica dels pressupostos dels museus etnològics, però si ens fixem en les dades globals del finançament públic de museus, entre el 2010 i el 2013 el pressupost dels fons públics va baixar en un 22,3%. En el mateix període, el finançament que més va caure en termes percentuals va ser el del govern autònom (-33,1%), i una mica menys el dels ajuntaments (-16,6%) i el de les diputacions (17,5%). Després del 2013, el pressupost s'ha incrementat en els exercicis del 2014 i 2015, de manera que el balanç total entre el moment de màxim pressupost de la Generalitat (2008) i les darreres dades disponibles (2015) és d'un -21,1%.

Una altra dada significativa (2015) és que els museus catalans estan finançats majoritàriament pels ajuntaments (en un 58,6%) i en menor mesura per la Generalitat (29,7%) i per les diputacions (10,1%). Si bé aquest esquema de finançament ha estat similar des del 2002 (taula 1), durant els anys de crisi l'esforç dels ajuntaments fou molt més important. En concret, el 2011 el finançament de la Generalitat va baixar fins al 23,8%, mentre que el dels ajuntaments va pujar fins al 63,8% i el de les diputacions fins al 11,1%.

Aquestes xifres indiquen, en síntesi, que la retallada dels pressupostos fou molt important, cosa que va incidir sobretot en les activitats quotidianes, i, d'altra banda, que l'esforç de finançament dels museus catalans recau sobretot en els ajuntaments, gairebé en un 60%.⁶

La magnitud de la disminució és, però, més gran en el cas dels museus etnològics locals.

6

Dades d'elaboració pròpia a partir d'IDESCAT: Anuari estadístic de Catalunya: Despesa pública en cultura. Per administracions i àmbits d'actuació. <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=795>. [Consulta: 30 octubre 2017].

La Farga del Roquer, Museu del Montseny. Exemple de museïtzació del patrimoni industrial.

XAVIER ROIGÉ VENTURA

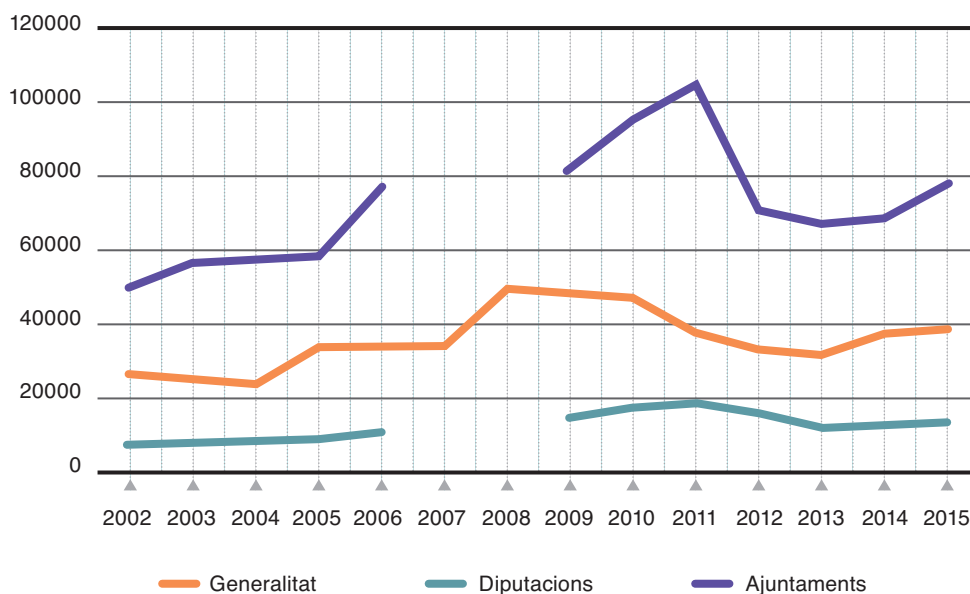


Taula 1. Inversió en museus a Catalunya (2002-2015)

	GENERALITAT	DIPUTACIONS	AJUNTAMENTS	TOTAL
2002	26.684	8.200	51.200	88.086
2003	25.684,27	8.989,35	57.379,32	94.055,94
2004	24.439,14	8.947,61	58.836,27	94.227,02
2005	33.755,17	9.711,90	58.445,80	103.978,47
2006	34.568,82	11.339,49	76.635,02	124.549,33
2007	34.351,80			
2008	50.311,23			
2009	49.172,05	15.259,82	82.588,66	149.029,53
2010	47.844,22	17.551,57	95.503,81	162.909,60
2011	39.122,50	18.241,70	104.766,00	164.141,20
2012	34.562,90	16.367,80	71.780,10	124.722,80
2013	32.914,80	12.723,80	68.103,60	115.755,20
2014	37.410,30	12.593,70	69.233,40	121.251,40
2015	39.669,70	13.533,70	78.140,70	133.359,10

Dades d'elaboració pròpia a partir d'IDESCAT: Anuari estadístic de Catalunya: Despesa pública en cultura. Per administracions i àmbits d'actuació. <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=795>. [Consulta: 30 octubre 2017].

Gràfica 1: Evolució de la despesa en museus a Catalunya.



Dades d'elaboració pròpia a partir d'IDESCAT: Anuari estadístic de Catalunya: Despesa pública en cultura. Per administracions i àmbits d'actuació. <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=795>. [Consulta: 30 octubre 2017].

A més dels pressupostos provinents de Cultura destinats a museus, aquests han perdut altres partides provinents de l'Inventari del Patrimoni Etnològic, d'investigació, de desenvolupament rural, etc. En alguns casos, alguns museus etnològics locals van perdre

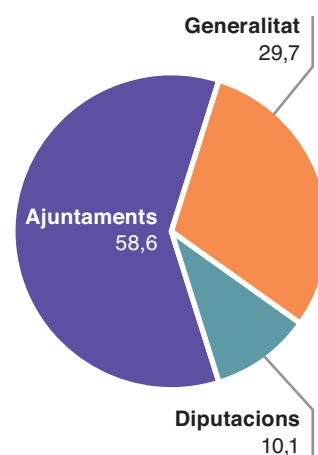
el 50% de les seves ajudes,⁷ a la qual cosa cal afegir-hi les pèrdues d'entrades per la disminució del públic també per efecte de la crisi.

Segons el Pla de museus de Catalunya (2017), l'evolució del finançament dels museus (dels

7

Font: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Pla de museus de Catalunya. Museus, 2030. Barcelona, 2017.

Gràfica 2: Finançament dels museus a Catalunya (2015).



Dades d'elaboració pròpia a partir d'IDESCAT: Anuari estadístic de Catalunya: Despesa pública en cultura. Per administracions i àmbits d'actuació. <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=795>. [Consulta: 30 octubre 2017].

Taula 2. Personal dels museus de Catalunya segons mida del museu

	NOMBRE	% NOMBRE	NOMBRE DE REBALLADORS	% DE TREBALLADORS	NOMBRE DE TREBALLADORS (MITJANA)	DISMINUCIÓ 2011-2015
Grans	17	14,9	714	57,0	42	23,00%
Mitjans-grans	32	28,1	288	23,0	9	-7,00%
Mitjans-Petits	34	29,8	170	13,6	5	-16,00%
Petits	19	16,7	57	4,5	3	-28,00%
Al 1 límit sostenibilitat	12	10,5	24	1,9	2	-25,00%
	114		1.253			

Dades d'elaboració pròpia a partir d'IDESCAT: Anuari estadístic de Catalunya: Despesa pública en cultura. Per administracions i àmbits d'actuació. <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=795>. [Consulta: 30 octubre 2017].

reconeguts com a museus) és molt diferent segons la dimensió d'aquests. Així, mentre que els museus considerats grans (disset en total, un 15% dels museus) reben gairebé el 75% del total del finançament (amb una mitjana de gairebé sis milions d'euros de finançament), tota la resta (noranta-set, el 85% dels museus) només rep el 25% del total del finançament dels museus. La situació és especialment reduïda entre els museus mitjans-petits i petits: seixanta-cinc museus que només reben un 10% del total del finançament. Tal com s'observa a la taula 2, les mitjanes del pressupost són molt diferents, cosa que fa que els redactors del Pla de museus considerin que la migradesa de recursos econòmics és més estructural que no pas conjuntural (2017: 41). Tanmateix, si s'observa la disminució de recursos, veiem que són els museus mitjans-petits els que han patit una minva de finançament més considerable.

El mateix passa respecte al nombre de treballadors. Tret dels museus grans, la resta de museus (el 85%) té una mitjana d'entre dos i nou treballadors. L'informe del Pla de museus (2017: 43) indica també que un 69% del personal dels museus és de caràcter fix, un 9% temporal i un 22% treballa per compte propi o en serveis externalitzats. Cal observar també que, mentre que els grans museus han incrementat el seu personal durant el període 2011-15, la resta de museus l'ha disminuït. El mateix s'observa respecte al nombre de treballadors.

D'altra banda, la crisi qüestiona també els continguts i els objectius mateixos dels museus etnològics, que han de trobar un difícil equilibri entre els seus objectius socials, els interessos del públic, el finançament públic i la necessitat d'aconseguir nous recursos. D'això tractarem més específicament al final d'aquest article.

Taula 3. Pressupost dels museus de Catalunya segons mida del museu

	NOMBRE	% NOMBRE	PRESSUPOST TOTAL	% DE FINANÇAMENT	MITJANA PRESSUPOST	DISMINUCIÓ 2011-2015
Grans	17	14,9	100.536.402	74,9	5.913.906	-6,80%
Mitjans-grans	32	28,1	20.329.152	15,2	635.286	-0,10%
Mitjans-petits	34	29,8	9.601.056	7,2	282.384	-19,90%
Petits	19	16,7	2.962.480	2,2	155.920	2,30%
Al límit sostenibilitat	12	10,5	725.124	0,5	60.427	-34,20%
	114		134.154.214			-5,09%

Dades d'elaboració pròpia a partir d'IDESCAT: Anuari estadístic de Catalunya: Despesa pública en cultura. Per administracions i àmbits d'actuació. <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=795>. [Consulta: 30 octubre 2017].

Els museus etnològics locals

Les característiques dels museus etnològics locals

Des dels anys noranta, i fins al moment actual, són diversos els reptes dels museus locals. D'una banda, hi ha la necessitat de contribuir a la generació de recursos i a la transformació del patrimoni, fins i tot en alguna cosa rendible. Tots aquests museus estan sotmesos a tensions diverses, com són l'equilibri entre el servei a la comunitat local i el seu ús turístic, la construcció de la identitat local a partir de les formes del passat i d'unes comunitats actuals molt diferents, la tensió entre allò local i allò global, i la il·lusió del seu personal pel projecte local enfrontat a una freqüent manca de mitjans (Rasse, 2000).

De les 491 institucions reconegudes com a museus o col·leccions⁸ a Catalunya (114 museus i 377 col·leccions), el 37% té part de les seves col·leccions considerades com a etnològiques (253). Encara que són el tipus de museu majoritari, són al mateix temps el tipus de museu que rep un menor nombre de visitants: 1.487 com a mitjana (amb una mitjana de 13.216 visitants anuals pel que fa als museus, davant de la mitjana general de 92.514, i de 1.244 pel que fa a les col·leccions, davant d'una mitjana de 25.762 visitants).⁹

Els més visitats (2016) són el Museu del Joguet (amb 40.265), el Museu de la Pesca de Palamós (34.676), el Museu del Suro (Museu del Suro de Palafrugell, 34.371), el Museu Molí Paperer (Museu Molí del Paper, Capellades, 29.984), el Museu del Torró i la Xocolata (27.510) i el Centre d'Interpretació de l'Antic Comerç (20.145).¹⁰ D'altres més específicament etnològics locals tenen entre deu mil i vint mil visitants, com l'Etnogràfic de Ripoll (19.998), l'Etnològic del Montseny (19.816), el Museu de la Pell d'Igualada (19.104), el Museu del Ter (19.080), el Museu de la Vida Rural (18.162), l'Ecomuseu Farinera de Castelló (Ecomuseu Farinera, 16.450), el Musèu dera Val d'Aran (16.211), el Vinseum de Vilafranca del Penedès (15.777), l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu (15.144), el Museu Comarcal de Cervera (14.052), el Museu

d'Història de la Immigració (13.852), el Museu de les Terres de l'Ebre (12.052), el Museu de l'Anxova i la Sal (10.794) i el Museu del Càntir d'Argentona (11.763). La resta dels museus etnològics tenen menys de deu mil visitants.

Tal com hem indicat anteriorment, els museus locals constitueixen l'element més característic i destacat de la museologia etnològica catalana. Podríem indicar, però, que hi ha dues grans famílies de museus. La primera neix de la influència de la nova museologia, encara que lògicament readaptada. Als anys setanta i vuitanta, en un context d'una societat rural amb un futur incert, la nova museologia va impulsar dos elements nous a la patrimonialització del que és rural en els museus catalans (Alcalde i Rueda, 2012). D'una banda, un canvi en els discursos; els museus ja no només havien de preservar el passat, sinó que també havien d'explicar-lo, i per això ja no n'hi havia prou amb l'objecte, sinó que també calia la inserció de l'objecte en el paisatge rural, en l'ecològic, en la identitat. D'altra banda, i tal vegada va ser el canvi més important, es va atribuir una nova funció als museus: aquests ja no havien de ser institucions erudites sobre el passat, sinó que havien de ser també institucions que contribuïssin al desenvolupament local, al turisme i a la generació de recursos. El patrimoni va passar, en aquest sentit, de ser una reserva a ser una estratègia de desenvolupament local, a la vegada que adquiria una funció política, ja que s'utilitzava com a element per a la mobilització dels actors d'un territori a partir d'objectius comuns. En aquest sentit, l'ecomuseologia ha tingut una influència molt significativa en el panorama museològic local (Roigé, Arrieta i Abella, 2012: 351). Encara que hi ha molt poques institucions amb aquesta denominació a Catalunya, podríem considerar que n'hi ha força que s'han inspirat en aquest concepte. Moltes van néixer a partir de la iniciativa d'associacions o grups locals en uns anys en què la recerca de la identitat local i la identitat nacional catalana era fonamental després dels llargs anys del franquisme. En bona part van ser petites experiències locals creades com a salvaguarda d'una memòria

8

La legislació catalana en museus distingeix entre dues categories d'equipaments museològics: els museus i les col·leccions. Incloem les dades d'ambdues categories agrupades.

9

Font: elaboració pròpia a partir de Departament de Cultura: Estadística de museus. http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/temes/museus/servei_de_museus_i_proteccio_de_bens_mobles/estadistiques_de_museus_70_pdf/ [Consulta: 22 octubre 2017].

10

No s'hi han inclòs les dades dels museus marítims, com els de Barcelona (301.314), que, tot i aparèixer classificats com a museus etnològics, tenen una dimensió diferent. Tampoc hem inclòs a la llista els museus de patrimoni industrial, perquè no apareixen com a etnològics, tot i que entenem que s'haurien de considerar com a tals. Citem, per exemple, el Museu de les Mines de Cercs, amb 36.741 visitants.



col·lectiva a partir d'objectes d'ús agrícola, festiu o ritual. Molts tenen sovint una forta relació amb el territori i es presenten com una institució local més interessant per la seva dinamització social i econòmica que per la seva museografia o els seus continguts. Així i tot, gran part d'aquests museus han readaptat els seus continguts expositius i museogràfics i han sabut combinar una imatge renovada amb la seva base social. La segona família respon a tot un seguit de museus de disseny, denominats en molts casos *centres d'interpretació*, que en bona part s'han construït sense una planificació adequada de les seves possibilitats. La reorientació d'aquests museus és, al nostre entendre, un dels principals reptes de la reordenació museística a escala local, ja que no sempre –ni abans de la crisi– aquests museus aconsegueixen l'atracció de públic ni els objectius de desenvolupament econòmic que es van proposar (Prats, 2014: 159).

Un dels principals problemes dels museus etnològics locals és el seu aïllament i la seva dimensió. El 2008 es va crear la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya, constituïda pel Museu de la Mediterrània, al Museu de la Pesca de Palamós, l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu, el Museu de la Vida Rural, el Museu Comarcal de la Conca de Barberà, el Museu de la Vida Rural, el Museu de les Terres de l'Ebre, el Musèu dera Val d'Aran, el Museu Etnogràfic de Ripoll, el Museu Etnològic de Barcelona, el Museu Etnològic del Montseny-La Gabella, el Vinseum-Museu de les Cultures del Vi i el Museu d'Història de la Immigració. Es tracta de diferents museus ubicats en petites i mitjanes poblacions catalanes que han aconseguit, al llarg de la seva trajectòria, una excel·lent projecció pública i un treball important amb la comunitat. Es tracta dels museus etnològics més ben situats pel que fa a museografia, projecció pública i investigació. El treball en xarxa

Museu de les Terres de l'Ebre.
El museu ha evolucionat des de Museu d'Amposta a un enfocament més general.

XAVIER ROIGÉ VENTURA

pretén posar energies en comú en l'àmbit expositiu, de conservació i d'investigació. El treball en xarxa és, sens dubte, una de les millors alternatives per a la continuïtat d'aquests museus.

Quines imatges ens donen els museus sobre la societat catalana?

Però quina és la imatge que ofereixen els museus etnològics locals de la societat catalana? La majoria ens presenten una visió centrada en el que s'anomena la *cultura popular*, amb espais dedicats a les activitats agrícoles, mostres d'estrís, reproduccions de mobiliari i d'espais de cases de diferents tipus, tallers artesans, col·leccions de vestits i altres elements del folklore. Plantejats moltes vegades com una mirada nostàlgica al passat rural, l'interès en la creació d'aquests museus constitueix una resposta al procés de globalització i al temor de la pèrdua dels elements de la cultura rural.

Els vells museus d'objectes rurals han envellit no només formalment, sinó sobretot en els seus continguts. Les societats "tradicionals" i idíl·liques queden ja molt lluny dels públics

actuals, fins i tot dels pagesos mateixos. La modificació de la mirada "tradicional" cap a allò rural no és simple, perquè aquesta mirada és el resultat d'una empresa política, econòmica, simbòlica i ideològica. La patrimonialització de la societat rural s'ha convertit en un nou instrument de desenvolupament local, però al mateix temps en un nou creador de discursos sobre allò rural (Roigé i Frigolé, 2010). I els museus, conscientment o inconscientment, estan contribuint amb freqüència a la patrimonialització creixent de la societat rural i proporcionen una legitimitat a aquests processos.

Encara que molts museus rurals segueixen presentant una societat congelada i idealitzada (Roigé i Arrieta, 2014), d'altres intenten parlar també del present. La necessitat de canvi i d'actualització dels seus continguts els porta a explorar discursos sobre les transformacions de la societat rural, sobre els processos agrícoles d'avui i sobre els reptes de l'agricultura. Els museus comencen a parlar dels reptes econòmics de l'agricultura, dels cultius ecològics, dels sistemes productius, de la globalització de l'agricultura o de l'ús dels

Museu de la Vida Rural.
La darrera part del museu explica els canvis i reptes de l'agricultura i la societat rural.
XAVIER ROIGÉ VENTURA



transgènics. Un canvi de plantejament que té a veure també amb els discursos científics contemporanis sobre la ruralitat i amb els diversos models explicatius de la seva evolució (Jean, 1997). Així, tenim el Museu de la Vida Rural (Museu de la Vida Rural, a l'Espluga de Francolí, Catalunya), renovat el 2010 amb l'annex de noves sales dedicades a la transformació del camp en l'era industrial, en què se'n explica l'evolució de les tècniques de producció agrícoles i també es reflexiona sobre la vida rural d'avui. A partir de narracions en primera persona, els testimonis ens parlen d'aspectes tan diversos com l'aprofitament dels residus, els problemes dels transgènics i la protecció de llavors, l'agroecologia, el comerç de proximitat, l'*slow food* o les energies renovables. La visita acaba amb un enorme calidoscopi visual, en el qual s'expliquen alguns dels reptes ecològics de l'agricultura per contribuir—tal com es diu en l'exposició— “a una reflexió sobre el que hem fet i hem de realitzar si no volem esgotar els recursos del planeta”.¹¹ En una línia similar, el museu Vinseum, a Vilafranca del Penedès, ens parla de les condicions de producció del vi en l'actualitat i el Museu de la Pesca de

Palamós es preocupa també de mostrar —a més dels sistemes tradicionals de pesca— les condicions actuals de la producció pesquera. És cert que una gran part dels museus ofereix una imatge congelada i arcaica d'aquestes societats, però molts museus han intentat amb més o menys èxit fórmules per parlar del present i modernitzar els seus discursos. Els museus etnològics han avançat molt en els seus discursos i noves generacions de museòlegs formats com a tals a la universitat van deixant la seva empremta en aquesta lenta transformació. Sens dubte, no tots els museus estan en condicions d'abordar aquests reptes; les dificultats conceptuals, discursives i museogràfiques són moltes, fins i tot les preferències mateixes d'uns públics que contempen els museus com a institucions del passat i no del present.

A més dels museus de temàtica rural, des dels vuitanta s'ha produït un creixent interès pel patrimoni industrial. Aquest tipus de patrimoni, no sempre considerat com a patrimoni etnològic, s'ha desenvolupat ràpidament pel fet que amb la transformació industrial han quedat obsolets un gran

11

Web del Museu de la Vida Rural: <http://www.museuvidarural.com/ca/inicio> [Consulta: 31 agost 2015].

Botiga a l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu. L'acció de l'Ecomuseu es desenvolupa també en el terreny de la promoció de l'artesanía.

XAVIER ROIGÉ VENTURA



nombre d'indústries, tallers o fins i tot indústries artesanes que configuraven la identitat econòmica d'una zona, la qual cosa ha deixat moltes zones no només amb dificultats econòmiques (que els museus industrials han intentat pal·liar buscant nous recursos), sinó també amb problemes d'identitat, que aquests museus han contribuït a fixar. Aquest tipus de patrimoni també resulta generalment molt atractiu i, a més, és molt més proper per a la seva comprensió per part de les classes obreres o mitjanes. Des de la perspectiva del patrimoni etnològic, el problema d'aquests museus és que l'etnologia no ha sabut o no ha pogut contemplar-los com a museus propis. Un exemple clar és, a Catalunya, el Museu de la Ciència i la Tècnica, que engloba una xarxa de vint petits museus que en molts casos podrien estar inclosos en una xarxa de museus etnològics.

Els debats sobre el museu nacional d'etnologia

Mentre que la museologia etnològica local, malgrat les seves limitacions, té una certa presència, resulta paradoxal l'escàs desenvolupament dels museus etnològics de caràcter nacional català. En diverses autonomies s'han creat museus amb l'objectiu de presentar els elements de la identitat nacional o regional, però a Catalunya no se n'ha desenvolupat cap fins al present.

Totes les iniciatives plantejades, a més, han estat fortament debatudes. El 1993 es va realitzar una primera temptativa, mitjançant un seminari al qual assistiren persones diverses relacionades amb l'antropologia (universitats, museus, centres de recerca, entitats, persones significades, polítics, experts i professionals, entre els quals diversos antropòlegs), per concretar la missió, els objectius, el model conceptual i la política d'exposicions del projectat museu, ja que es preveia la seva creació a la Llei de museus (Ventosa, 1994). Més que el debat en si, el projecte va tenir una notòria repercussió a la premsa, en què es va criticar el seu contingut identitari. Potser per això el projecte va quedar apartat i la Generalitat va preferir la construcció en un temps rècord d'un Museu d'Història de Catalunya, creat el 1996, que

representava la mateixa identitat amb una polèmica segurament menor.

La proposta del museu etnològic no va tornar a formular-se fins molts anys després, a finals de l'any 2007, amb l'aprovació d'un Pla de museus amb dues propostes importants per al gran trajecte de la museologia etnològica catalana: la creació de la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya, que es va fer efectiva a inicis del 2008, i la proposta d'un museu nacional que integraria els actuals museus d'etnologia, història i arqueologia.

El projecte d'aquest nou museu de societat, d'acord amb les línies museològiques d'altres països (per exemple el Musée de la Civilisation del Quebec, el MUCEM de Marsella, el National Museum of Scotland o el Musée des Confluences de Lió, entre tants altres), posava sobre la taula l'interessant debat sobre el futur dels museus etnològics i la necessitat de trencar les fronteres disciplinàries, així com els temes clàssics de l'antropologia, potenciava aliances amb altres disciplines per a una millor difusió dels temes museològics i feia possible una veritable renovació museològica. Es justificava igualment per motius econòmics i tècnics, però també per intentar aconseguir un museu prou atractiu i emblemàtic (Roigé i Arrieta, 2010: 545). En la presentació, el conseller de Cultura d'aquell moment el va qualificar com “un museu molt ambiciós, que tractarà sobre la memòria de les societats, sobre la memòria històrica, però que també ha de presentar la societat del present i del futur, amb noves tecnologies; ha de ser un centre de referència internacional, un museu de l'era de la globalització, del segle XXI per a les noves generacions”.¹² Per això, el museu no només partiria del “coneixement de les ciències socials per potenciar el discurs transversal des de múltiples mirades. No només ens parlaria de les formes de vida, dels esdeveniments i de l'evolució cultural produïda al llarg del temps en el territori que avui coneixem com Catalunya, sinó que també presentaria grans temes d'actualitat”.¹³

La proposta va suscitar interessants polèmiques, sobretot en dos aspectes: la conveniència de la integració del museu d'arqueologia

12

Vilaweb, “Pla de museus de Catalunya, un pla postnovecentista”, 21/1/2008. <http://www.vilaweb.cat> [Consulta: 16 agost 2009].

13

S'han anat presentant diferents plans de museus per part de la Generalitat de Catalunya. Després de la Llei de museus (1990), que marcava el panorama museístic català, es va elaborar el 2007 un pla de museus de Catalunya, que va ser actualitzat el 2012 amb les bases per a un nou pla de museus de Catalunya, i més tard, el juliol del 2015, amb un document de treball per a un nou pla de museus de Catalunya. Sistema de Museus de Catalunya. http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/temes/museus/el_sistema_de_museus_de_catalunya/ [Consulta: 31 agost 2015]. La darrera i més ambiciosa temptativa ha estat el Pla de museus 2030, que després d'un ampli estudi estableix les bases per a un projecte que es vol assolir en els propers anys.

en un projecte comú i la manera de tractar la identitat i la societat catalanes i la seva diversitat cultural. La primera va ser la que va motivar més crítiques, ja que es reclamava la continuïtat del Museu d'Arqueologia per la seva llarga tradició històrica i per la importància de la disciplina. Resulta paradoxal, en aquest sentit, que el col·lectiu d'arqueòlegs catalans iniciés una forta campanya en defensa del seu museu però que, en canvi, entre els professionals de l'antropologia la proposta d'un museu etnològic pràcticament no suscités cap defensa. El 2008, poc després de la publicació del nou Pla de museus, i tot i que aquest definia molt poc el projecte del futur museu unificat, es va impulsar un manifest, signat per més de 1.300 persones (entre les quals un bon nombre d'arqueòlegs i professors d'universitat). El manifest al·ludia al passat del museu com a necessari en un país "normal".¹⁴ D'altres crítiques, tot i mostrar l'acord amb la creació d'un museu de ciències socials, discrepaven en la configuració d'aquest museu i insistien únicament en qüestions de caràcter museològic i científic, tot opinant que havien d'integrar-se en aquest museu el d'Història, el d'Etnologia i el de la Ciència i la Tècnica, però que calia respectar "els dos vaixells insígnia que ens van deixar com a llegat els nostres avantpassats encara tan propers: el Museu d'Art i el Museu d'Arqueologia" (Prats, 2007: 175).

Els debats sobre com mostrar la identitat van ser importants, encara que menys intensos.¹⁵ El projecte ampliava el Museu d'Història de Catalunya, creat per divulgar la identitat catalana, i encara que es parlava poc de la idea d'*identitat* en el text del projecte, el director general de Patrimoni, en la seva compareixença parlamentària, el qualificava com un museu "que ens serveixi per parlar del passat, per parlar del present i per parlar del futur. Volem que sigui un museu que ens serveixi com a eina integradora dels nous col·lectius que viuen a Catalunya".¹⁶ Es tractava, en certa manera, de crear un "museu postnacional" (Alcalde, Boya i Roigé, 2011), d'una forma diferent de parlar d'un nou model d'identitat, de manera molt similar a les que han sorgit en projectes semblants en altres països. Com en aquests museus,

el projecte era de caràcter interdisciplinari, basat en exposicions temporals més que permanents (per superar les dificultats d'abordar una síntesi que caigui en el reduccionisme) i en una reformulació del tema de les identitats en una visió més genèrica i no lineal per mostrar la manera en què els contactes, les tradicions i els canvis es tradueixen en la construcció de noves identitats en el context d'una societat globalitzada.

El darrer Pla de museus, del 2017, parla d'un "Museu Nacional d'Història de Catalunya" a partir de la suma del Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) i del Museu d'Història de Catalunya (MHC), sense mencionar la seva vessant etnològica, però en canvi la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya tindria vinculació amb aquest museu. És només una proposta, que caldrà definir en els propers anys, i caldrà veure el possible caire etnològic d'aquest museu, tenint en compte que en gran part dels museus de societat més recents i innovadors la mirada etnològica és predominant (Musée d'Histoire du Canada, MUCEM de Marsella, Musée des Confluences a Lyon, etc.) i que els museus d'història clàssica, per contra, estant transformant-se.

Tenint en compte el fort caràcter identitari d'aquest tipus de museus, sembla estrany que no s'hagi creat un museu etnològic de caràcter nacional. Les raons són diverses, però al nostre entendre podem considerar tres factors explicatius: l'escàs interès de la disciplina antropològica catalana per la museologia (la manca de pressió del col·lectiu, mentre que en altres casos, com el de l'arqueologia, sí que s'ha reivindicat fortament l'existència d'un museu específic), les dificultats explicatives de la identitat en un museu i el fet que el projecte d'identitat catalana no s'hagi centrat tant en el patrimoni com en altres conceptes d'identitat. Que el govern opti per mantenir un museu d'història o un museu d'arqueologia és certament una opció defensable políticament i fins i tot acadèmicament, però l'oblit d'un museu de societat significa la desaparició d'un interessant projecte que podria tenir una repercussió social molt més important i se situaria en la línia dels museus més innovadors.

14

"S.O.S. Museu d'Arqueologia de Catalunya", 2008. www.petitiononline.com/sosmac/ [Consulta: 30 març 2010].

15

"Gestació del museo Catalonia". El País, 22 de gener de 2008. http://elpais.com/diario/2008/01/22/catalunya/1200967665_850215.html.

16

"Compareixença de Josep Maria Carreté i Nadal, director general del Patrimoni Cultural". *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya*, 9 de juliol de 2008, Sèrie C, núm. 362, p. 24.

Els museus sobre altres cultures

Una altra paradoxa dels museus etnològics catalans és l'escàs desenvolupament dels museus dedicats a altres cultures. A excepció del Museu Etnològic de Barcelona, del recentment obert com a Museu de les Cultures del Món i d'algunes petites col·leccions com el Museu Etnogràfic Andino-amazònic dels Caputxins de Sarrià,¹⁷ són molt pocs els museus que tracten d'altres cultures. L'escàs desenvolupament d'aquests museus, de manera similar al que passa a tot l'Estat espanyol (Ortíz, 1995), es deu en gran part al fet que Espanya fos una potència colonial en declivi en el moment de la creació dels grans museus etnològics a finals del XIX i al poc desenvolupament de la disciplina antropològica fins als anys setanta (Romero de Tejada, 2004). És simptomàtic, en el mateix sentit, que no hi hagi tampoc gaires projectes de museus que fomentin el diàleg intercultural, quan és un dels temes que més preocupa la societat catalana.

Durant molts anys, el Museu Etnològic de Barcelona, al qual ja ens hem referit, ha complert en solitari aquesta missió. Durant la primera dècada del 2000, el museu va iniciar una nova línia d'exposició estable, que tractava des de les cultures tradicionals fins a la interculturalitat, així com la comunicació oberta en un espai de diàleg i de reconeixement entre cultures. Es va prestar una especial atenció al món obrer industrial català i a d'altres comunitats o grups socials, com els gitanos, els jueus, els americans o els africans, i es van realitzar nombroses activitats relacionades amb diversos col·lectius en el context d'uns anys de forta immigració. Malgrat la seva bona orientació i el seu programa, la manca de mitjans, una manca d'interès polític per part de les autoritats municipals i una ubicació força inaccessible van determinar un impacte reduït. Així i tot, el museu va aconseguir una certa influència social i una interconnexió amb col·lectius socials diferents.

El 2011, el museu es va tancar amb l'objectiu d'una profunda reforma de l'edifici i amb la idea de millorar considerablement la seva exposició. El projecte, però, es va modificar

perquè el nou Ajuntament elegit el 2010 va plantejar la creació d'un nou Museu de les Cultures del Món (2015), que va acollir les peces de més valor del MEB. El 2012, el Museu d'Art Precolombí Barbier Muller va tancar les portes per manca d'acord entre el propietari de la col·lecció i l'Ajuntament sobre l'adquisició de la col·lecció, prestada a la ciutat des del 1997. El tancament va deixar un espai buit, just davant del Museu Picasso i en una de les zones més turístiques de la ciutat, de manera que es va decidir aprofitar aquest espai per acollir part de la col·lecció de l'Etnològic i la col·lecció particular Folch, cedida a la ciutat per un període de vint anys.

Inspirant-se en altres museus que exposen els objectes etnològics com a obres d'art, el projecte museològic es va fer partint d'un disseny asèptic i ordenant la col·lecció per continents, països, religions o zones culturals, sense tenir en compte la funcionalitat dels objectes. El museu exposa les col·leccions per a la seva contemplació estètica, amb peces aïllades de les condicions materials, socials i històriques en què van ser produïdes, amb poques al·lusions al colonialisme i al postcolonialisme i a una concepció àmplia de la cultura. Moltes de les crítiques abocades al Museu Quai Branly són aplicables en aquest cas (Price, 2007), amb l'agreujant que es tracta d'una col·lecció molt més reduïda i amb menor contingut narratiu. Es va perdre l'oportunitat de crear un museu modern, de reflexió multicultural, en la línia dels que s'anomenen precisament *museus de cultures del món*, com el Tropenmuseum d'Amsterdam, el de les Cultures del Món de Göteborg o el de Colònia (Van Geert, 2014). Més que un museu dedicat al diàleg intercultural, es basa en uns criteris de selecció estètica dels objectes i es planteja com un museu que pretén “la preservació, la presentació i la difusió del patrimoni artístic i cultural de diferents cultures d'Àfrica, Àsia, Amèrica i Oceania. Mostra la diversitat cultural a través de l'experiència artística dels pobles des d'una perspectiva pluridisciplinària i la seva voluntat és esdevenir una plataforma de difusió i projecció social del patrimoni i el coneixement d'altres cultures del món”.¹⁸ El projecte parteix d'una visió artística de

17

Aquest museu actualment només és visitable en hores concertades. La seva creació està relacionada amb les tasques missionals, ja des de principis del segle XX (de Manresa, 1997).

18

“Museu de les cultures del món”. Ara, 4-2-2015. http://www.ara.cat/barcelona/Museu-cultures-del-mon_0_1297670469.html.

l'objecte etnològic sense considerar el paper del colonialisme cap a aquests continents ni el context cultural de producció d'aquestes obres. Davant les crítiques, els responsables del museu van argumentar que es tracta essencialment d'un museu d'art. Tal com va explicar el comissari i director de Cultura de l'Ajuntament en aquell moment, "volem reconèixer que hi ha art, i que sempre hi ha hagut art a Àsia, Amèrica, Oceania i Àfrica, que no hi ha arts amb nivells diferents, sinó que l'art és un concepte universal de la humanitat", mentre que el tinent d'alcalde de Cultura Jaume Ciurana sostenia que "és un museu d'art, però que té un interès especial en ubicar les peces d'art en el seu context històric, geogràfic, social i simbòlic".¹⁹

Però, així i tot, les autoritats pretenien assenyalar el caràcter de diàleg cultural del museu. Per a l'alcalde de Barcelona en aquell moment, Xavier Trias, "el Museu de Cultures del Món s'emmarca en la clara voluntat de relacionar Barcelona amb els altres con-

tinents i cultures llunyanes, perquè aquesta ciutat ha estat sempre, i ho continua sent, una ciutat d'acollida, que dialoga i que està oberta a les aportacions i influències culturals més diverses".²⁰ La seva obertura va desencadenar un bon nombre de crítiques, entre les quals destaca un manifest titulat "Barcelona i els museus com pessebres", subscrit per vuitanta professionals de l'antropologia, en què titllaven el nou museu de reduccionista pel fet de "pretendre essencialment rescatar la visió estètica dels objectes pertanyents a altres societats, reproduint la vella consigna que l'acte de contemplació ha de ser independent de les condicions de la seva producció i apropiació per evitar potser que informacions inoportunes contaminin el judici pur i sensible dels espectadors".²¹ El Museu, d'altra banda, no ha aconseguit tampoc un èxit de públic, tal com es podia intuir per la seva ubicació i pel seu projecte. Tot i que durant els seus dos primers mesos d'obertura (febrer i març del 2015), amb entrada gratuïta, va aconseguir 50.208 visitants,²² des de llavors

19

"Museu de les cultures del món". Ara, 4-2-2015. http://www.ara.cat/barcelona/Museu-cultures-del-mon_0_1297670469.html.

20

"Museu de les cultures del món". Ara, 4-2-2015. http://www.ara.cat/barcelona/Museu-cultures-del-mon_0_1297670469.html.

21

GRECS, "Els museus com a pessebres". <http://observatoriconflicteurba.org/2014/12/15/barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres/>.

22

"Més de 50.000 persones han visitat ja el Museu de Cultures del Món". ACN, 8-4-2015. <http://www.ccma.cat/324/mes-de-50-000-persones-han-visitat-ja-el-museu-de-cultures-del-mon/noticia/2655503/>.

Museu de les Cultures del Món. Exposició de les obres fetes en funció de la seva perspectiva estètica.

XAVIER ROIGÉ VENTURA



el seu nombre ha anat decreixent, fins al punt que el nombre de visitants actual està força allunyat²³ de les expectatives inicials del museu, tenint en compte la seva inversió i la seva cèntrica ubicació, però en aquest moment qualsevol anàlisi resulta prematura.

Amb el canvi municipal el 2015, la direcció de l'MCM i del MEB es van unificar i es va endegar una nova línia d'exposicions temporals, en la qual destacava una exposició sobre colonialisme espanyol a l'Àfrica (Iukunde). Tot i que hi ha hagut projectes diferents, i que una comissió d'experts va determinar la necessitat de redefinir el museu, de moment no hi ha hagut un projecte concret i no s'ha acabat de definir la seva relació amb el MEB. Aquest, reobert també el 2015 després de quatre anys d'obres, aplega una exposició més centrada en Catalunya, però manté un bon nombre d'activitats i d'exposicions itinerants en la línia anterior. Segons el seu director, la nova exposició és “un exemple de museologia social”, entenent “el museu

no com un lloc on s'exposen peces que la ciutadania contempla, sinó com un espai on podem reflexionar sobre nosaltres mateixos”.²⁴

Reptes i debats per al futur

De l'evolució dels museus etnològics a Catalunya, de la seva situació i dels debats que hem presentat s'obren diversos interrogants sobre el futur dels museus etnològics. Són molts els reptes que els museus etnològics hauran d'esquivar, però els podem sintetitzar en cinc.

1. Sens dubte, el finançament és el repte més difícil. La qüestió és complexa perquè està ofegant les possibilitats de funcionament quotidià, les condicions laborals i les possibilitats de renovació, i està comportant un canvi dels models de finançament i dels objectius dels museus.²⁵ Però, tal com assenyala Bergeron (2009: 66), la crisi també està obligant els museus a replantejar-se la seva missió, el desenvolupament de les seves col·leccions i les seves estratègies

23

“En mitad del Born y solo 160 visitas al día”. *El Periódico*, 24 d'agost de 2015. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/mitad-del-born-solo-160-visitas-dia-4450297>. “El museo estrella de Trias no tiene visitantes”. 02B, 17 de maig de 2015. <http://www.02b.com/es/noticias/2015/05/el-museo-estrella-de-xavier-trias-no-tiene-visitantes-12706.php>.

24

“El Museu Etnològic reobrirà les portes el 4 d'octubre”. *Nació digital*, 6 de juliol de 2015. <http://www.naciodigital.cat/noticia/90484/museu/etnologic/reobrir/portes/octubre>.

25

El Pla de museus del 2017 preveu un creixement de la despesa dedicada a cultura en els pressupostos de la Generalitat de Catalunya. Segons els diferents escenaris, preveu un increment des de 39,7 (2015) a 42,4 i 48,8 milions d'euros (2017, p. 188-189).



Exposició al Museu de les Cultures del Món sobre Barcelona i el colonialisme. Amb aquesta exposició el museu va voler inaugurar una línia expositiva diferent.

XAVIER ROIGÉ VENTURA

de comunicació. I com també suggereix aquest autor (2012: 80), hem de ser optimistes perquè, tot i que el finançament dels museus per part dels diferents organismes governamentals sembla, més que mai, amenaçada, hem de convèncer aquests organismes de la necessitat que els museus perdurin pel seu paper cultural i social, per la seva contribució als grans aspectes d'una cultura compartida i oberta en una societat informada. Si els museus etnològics aconseguixen readaptar els seus discursos, seran capaços d'oferir moltes respostes als grans reptes de la societat contemporània. És cert que els polítics esperen que els recursos propis, més enllà dels aportats per les institucions públiques, siguin cada vegada més importants amb l'objectiu d'alleujar les responsabilitats dels governs, i que això condicionarà l'evolució dels museus. Però, així i tot, els museus etnològics han de ser capaços de convèncer les autoritats que la inversió en museus pot ser útil en períodes de crisi, perquè els museus poden contribuir a l'estabilitat social. Parafraçant l'obra de l'economista Schumacher (*Small is beautiful*), Bergeron (2012: 82) considera la necessitat de tenir en compte en els museus les accions a escala humana considerant l'economia des del punt de vista del desenvolupament sostenible. L'arrelament d'aquests museus no es basa en una lògica econòmica, sinó en una lògica comunitària i social, de manera que els petits museus tenen un paper important en l'economia regional.

2. Però, més enllà dels reptes financers –que amenacen la continuïtat dels museus o els obliguen a reformular-se–, els museus etnològics catalans tenen davant seu altres reptes no menys complexos. La febre de museus, que ha comportat la creació d'un gran nombre de museus, obligarà a una reorganització de difícil digestió. No es tracta tant de tancar museus com de rendibilitzar recursos, de treballar en xarxes realment eficaces per a les qüestions tècniques, de compartir personal i de superar l'aïllament local. Això sembla simple, però és summament complex. Cal també una acció decisiva de revaloració dels museus locals, política a la qual

sembla orientar-se el nou Pla de museus del 2017. Els esforços organitzatius han de ser importants. Calen mitjans tècnics per a la funció de conservació i de recerca i cal considerar els museus en un sentit més ampli per convertir-los en gestors del patrimoni local.

3. No hi ha dubte que els museus es troben actualment en un període de grans mutacions. La noció de *patrimoni* s'ha convertit en polisèmica i les noves formes de patrimoni s'han multiplicat. D'una banda, estan proliferant altres tipus de patrimoni al marge dels museus, com el patrimoni immaterial, cada vegada més important. Els museus etnològics haurien de convertir-se en els gestors del patrimoni immaterial local, ja que són els organismes que millor poden fer-ho. D'altra banda, els objectes, tot i que continuaran tenint el seu paper important, deixaran de tenir el paper preponderant. Les noves reserves són cada vegada més digitals i la noció d'autenticitat no té avui dia el mateix significat que va tenir fa unes dècades (Bergeron, 2012: 84). La creació de museus digitals és una assignatura pendent dels museus en una cultura en què el llibre, la premsa o la música ja circulen predominantment per internet i les xarxes socials. Les noves tecnologies, encara poc utilitzades, permetran als museus la creació de noves formes de difusió de les seves col·leccions i exposicions.
4. Un altre gran repte de la museologia etnològica catalana és la creació d'un museu nacional d'etnologia. La riquesa dels museus locals compleix bé la seva missió, però cal un organisme que sigui capaç de dirigir i coordinar els seus esforços i, sobretot, de prestigiar el paper dels museus antropològics. Ni la crisi econòmica, ni els interessos socials ni polítics semblen ajudar en aquest objectiu, que, com hem vist, no ha passat de declaracions d'intencions. Caldrà veure com s'articula aquesta necessitat en la proposta del darrer Pla de museus del 2017 de crear un Museu d'Història i Arqueologia.
5. Més enllà del finançament, els ràpids canvis socials que experimenta la socie-

tat catalana estan incidint també en els museus etnològics, molts dels quals són producte o herència teòrica de la renovació museològica dels vuitanta. Sense abandonar els temes clàssics, és necessària la incorporació de temes actuals (com la immigració, la diversitat cultural, les relacions entre cultures, els nacionalismes, els conflictes, les transformacions familiars, el turisme, els espais urbans o els nous rituals, les reflexions sobre el procés independentista i els nous moviments socials, per citar només alguns exemples). El Museu de la Immigració de Catalunya, a Sant Adrià de Besòs, és un bon exemple de noves línies a seguir. L'avantatge del patrimoni etnològic davant d'altres formes de patrimoni consisteix en què pot tractar temes contemporanis que són al centre de les preocupacions socials. Lògicament, aquests temes són en molts casos conflictius i generen debats socials, però resulten imprescindibles per a l'expansió futura dels museus etnològics.

Els reptes són enormes. Com arribar als nous moviments socials? Quin paper han de tenir els museus en el futur polític de la societat catalana? La crisi, com és sabut, ha implicat la creació de reivindicacions socials com l'habitatge, el multiculturalisme, l'atur o els moviments sobiranistes a Catalunya. Podran els museus fer-se còmplices d'aquests moviments o atraure'ls? Estan preparats per tractar aquests temes i esdevenir un lloc de debat social? Els museus etnològics, per les temàtiques que tracten, s'haurien de fixar aquestes qüestions com a prioritàries, però fins al moment aquestes qüestions es plantegen només com a declaració de principis. Sotmesos a una forta pressió per l'exigència d'aconseguir nous recursos, els museus han de participar de forma important en un procés que tracti de combinar el valor social i econòmic del patrimoni. ■

BIBLIOGRAFIA

Alcalde, G.; Boya, J.; Roigé, X. (2011) *Museums of Today: The New Museums of Society*. Girona: Documenta Universitaria.

Alcalde, G.; Rueda, M. (2012) "Ecomuseology and local museums in Catalonia (Spain). Influences and coincidences during the 1975-1985 period". A: Lira, S.; Amoeda, R.; Pinhero, C.; Davis, P.; Stefano, M.; Corsane, G. (eds.) *Ecomuseums 2012*, p. 1-8. Barcelon: Green Lines Institute.

Andreu, A. (2007) "Más allá del museo. Las actividades económicas del patrimonio: de los parques naturales a las fiestas temáticas". A: Arrieta, I. (ed.) *Patrimonios culturales y museos*, p. 61-88. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

Bergeron, Y. (2009) "Los museos y la crisis. Tendencias en los museos norteamericanos", *Museos*, es, 3, p. 59-67.

Bergeron, Y. (2014) "Les liaisons dangereuses ou les relations troubles entre le politique et les musées canadiens". *Thema. La revue des Musées de la civilisation*, 1, p. 127-153.

Crochet, A. (2013) "La collection Barbier-Mueller, une vente test". *Le Quotidien de l'Art*, 18 de març de 2013, http://lequotidiendelart.com/quotidien_articles_detail.php?idarticle=2235 [consulta: 30 octubre 2017].

Davallon, J. (2002) "Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine?". A: Gonseth, M.-O.; Hainard, J.; Kaeher, R. (dirs.) *Le musée canibale*, p. 169-187. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.

Desvallées, A. (1995) "Les musées d'ethnographie ont-ils encore un sens?". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 1, p. 51-84.

Desvallées, A.; Mairesse, F. (2002) *L'écomusée: rêve ou réalité*. Lyon: Presses Universitaires.

Fernández de Paz, E. (2008) "El futuro Museo Nacional de Etnografía. Una balanza descompensada entre ciencia y política". A: Roige, X., Fernández de Paz, E.; Arrieta, I. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos*, p. 147-162. Sant Sebastià: Ankulegi Antropologia Elkarte.

Generalitat de Catalunya (2017) *Pla de museus de Catalunya. Museus 2030*. Barcelona: Departament de Cultura.

Geniola, A. (2014) "El nacionalismo regionalizado y la región franquista: dogma universal, particularismo espiritual, erudición folclórica (1939-1959)". A: Archiles, F.; Sanz, I. (coords.) *Naciones y estado: la cuestión española*, p. 189-224. València: Universitat de València.

Gob, A. (2007) *Des musées au-dessus de tout soupçon*. Paris: Armand Colin.

Grefe, X. (2003) *La valorisation économique du patrimoine*. Paris: Gallimard.

Iniesta, M. (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès.

Jean, Y. (1997) "Analyse comparative des deux modèles explicatifs des évolutions des espaces ruraux français". *Annales de Géographie*, 106 (59), p. 631-646.

Juan i Nebot, A. (1998) "Ramon Violant, etnògraf, entre el Museu de Ripoll i el del Poble Espanyol". *Revista de Girona*, 186, p. 46-52.

Mazé, C.; Poulard, F.; Ventura, C. (dirs.) (2013) *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

Moutinho, M. (1986) "Mouvement international pour une nouvelle muséologie". *L'Homme*, 26, p. 129-129.

Montañés, J. Á. (2012) "Museus com bolets". *El País*, 13 de desembre de 2012, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/12/12/quadern/1355349226_411885.html [Consulta: 30 octubre 2017].

Ortiz, C. (1995) "Els museus d'ultramar i colonials a Espanya". *Revista d'etnologia de Catalunya*, 7, p. 20-29.

Ortiz, C. (1997) "Folklore y franquismo". A: **Huetas, R.; Ortiz, C.** (eds.) *Ciencia y fascismo*, p. 161-180. Madrid: Ediciones Doce Calles.

Pomian, K. (1990) "Musée et patrimoine". A: **Judy, H-P.** (ed.) *Patrimoines en folie*, p. 177-198. Paris: Éditions de la Msh.

Prats, Ll. (1995) "Què és el patrimoni etnològic?". A: **Calvo, L.; Mañà, J.** (eds.) *De l'ahir i de l'avui. El patrimoni etnològic de Catalunya*, p. 18-25. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Prats, Ll. (2007) "La gestió del Patrimoni Etnològic en el Pla de Mu-

seus de Catalunya (2007-2010)". *Mnemòsine: Revista catalana de museologia*, 4, p. 167-175.

Prats, Ll. (2014) "El caràcter magmàtic del patrimoni etnològic". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39, p. 152-159.

Price, S. (2007) *Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press.

Rasse, P. (2000) "Processus de mondialisation et médiation des identités locales". A: **Gelara, M.** (ed.) *Médiation des cultures*, p. 39-50. Lilla: Presses Universitaires.

Rivière, G. H. [et al.] (1989) *La muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie: textes et témoignages*. Paris: Dunod.

Roigé, X. (2014) "Los Museos de la Ciencia en España: entre la Divulgación Científica, el Consumo Cultural y la Creación de Nuevos Referentes Sociales". *The Journal of Deliberative Mechanisms in Science*, 3 (1), p. 49-72.

Roigé, X. (2015) "Los museos etnológicos en Cataluña. Perspectivas, retos y debates". *Revista Andaluza de Antropología*, 9, <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/roige.pdf> [Consulta: 30 octubre 2017].

Roigé, X.; Arrieta, I. (2010) "Construcción de identidades en los museos de Cataluña y el País Vasco: entre lo local, nacional y global". *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8 (8), p. 539-555.

Roigé, X.; Arrieta, I. (2014) "¿Una sociedad congelada?: la representación de la sociedad rural en los museos". *Arxius de Sociologia*, 30, p. 73-86.

Roigé, X.; Arrieta, I.; Abella, J. (2012) "The development of ecomuseums in Spain. Between crisis and redefinition". A: **Lira, S.; Amoeda, R.; Pinhero, C.; Davis, P.; Stefano, M.; Corsane, G.** (dirs.) *Ecomuseums 2012*, p. 351-360. Barcelos: Green Lines Institute.

Roigé, X.; Frigolé, J. (eds.) (2010) *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, Museums and Rural Heritage*. Girona: Documenta.

Romero de Tejada, P. (2004) "Las exposiciones temporales en el Museo Nacional de Antropología". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 10, p. 193-210.

Rueda, J. M. (1992) "El Museu Etnològic del Montseny". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 1, p. 115-119.

Rueda, J. M. (2007) "Els orígens i evolució dels museus etnogràfics a Catalunya". *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia*, 4, p. 121-139.

Serra de Manresa, F. V. (1997) "Aproximació històrica al Museu Etnogràfic Andinoamazònic dels Caputxins de Catalunya". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 10, p. 148-149.

Serra, M. de Lluç (2010) "Etnologia i museologia: els museus etnològics als anys quaranta". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 37, p. 142-144.

Van Geert, F. (2014) *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*. Barcelona: Universitat de Barcelona, tesi doctoral. <http://hdl.handle.net/10803/286827> [Consulta: 30 novembre 2017].

Ventosa, S. (1994) "El rol dels museus etnogràfics en la societat actual". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 6, p. 54-61.



Asunción García Zanón

MUSEU VALENCIÀ
D'ETNOLOGIA

Conservadora del
Museu Valencià
d'Etnologia. Els

darrers anys ha treballat en multitud de projectes en l'àmbit dels museus locals etnològics valencians. Actualment codirigix la renovació del Museo Etnológico de Alpuente. Llicenciada en Geografia i Història per la Universitat de València.



Francesc Tamarit Llop

MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA

Director del Museu Valencià
d'Etnologia. Té una llarga
experiència en la producció
d'exposicions i en la gestió

cultural. Com a director del Museu Valencià d'Etnologia ha estat el principal impulsor de la Xarxa de Museus Locals Etnològics. Llicenciat en Filosofia i Ciències de l'Educació per la Universitat de València i màster en Museologia per la Universitat Politècnica de València.



Joan Seguí Seguí

MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA

Conservador del Museu
Valencià d'Etnologia.
Actualment treballa
en la producció
d'exposicions del

Museu Valencià d'Etnologia i en particular en la renovació de les seues sales permanents. Llicenciat en Geografia i Història per la Universitat de València i doctor en Filosofia per la University of Leicester (UK).

El paper dels museus locals al segle XXI i els reptes de la crisi econòmica: museus locals d'etnologia al País Valencià

Introducció

Al País Valencià, com a arreu de l'Estat espanyol, el nombre de museus relacionats amb la cultura popular local o regional s'ha incrementat molt des de l'inici de la democràcia (Fernández de Paz, 2015: 7). Una bona mesura d'aquest fet el dona l'estudi que feren Cruz, Domènech i Llamas al voltant dels museus amb col·leccions relacionades amb l'etnografia al País Valencià, publicat a la *Revista Valenciana d'Etnologia* el 2005. En aquest treball s'hi descriu que aquest tipus de museus estan representats en 140 dels 542 municipis valencians i en totes les comarques excepte en una (2006: 27). L'estudi no estava centrat només en els museus etnogràfics d'àmbit local, sinó que s'hi tractaven tots, també els de les ciutats com ara València o Castelló, però evidencia la forta vinculació entre les categories "museus locals" i "museus etnogràfics". Els museus que custodien col·leccions

etnogràfiques tenen una presència significativa en poblacions xicotetes (de menys de 10.000 habitants), on són, insistim, l'any 2005, el 38,8% del cens museístic. En contraposició, les quatre ciutats valencianes amb més de 100.000 habitants (València, Elx, Castelló i Alacant) només aporten un 18% de museus a aquest cens (ídem, 2006: 27). Així les coses, l'escenari dels museus locals valencians és, per damunt d'altres opcions, un escenari dominat pel museu etnogràfic.

En aquest treball pretenem aportar dues coses: en primer lloc, algunes dades sobre l'efecte que la recent crisi econòmica¹ ha tingut sobre una mostra dels museus locals d'etnologia valencians. En segon lloc, un seguit de reflexions –fonamentades en la nostra pròpia experiència des del Museu Valencià d'Etnologia– entorn dels canvis en els plans del discurs, la museografia i els reptes de futur que aquests museus estan experimentant. A manera de frontissa, la perspectiva de la gestió ens serveix en la part central del treball per dedicar espai a la descripció de la nova

¹

Generalment situada entre 2008-2011 (Sevilla, 2017).

Paraules clau: museus locals, País Valencià, crisi, xarxes de museus

Palabras clave: museos locales, País Valenciano, crisis, redes de museos

Keywords: local museums, Valencian Community, recession, Museum Networks

Xarxa de Museus Etnològics impulsada des de la Diputació de València, un instrument de col·laboració important al si del nostre món del museu local.

Crisi? Quina crisi?

No hi ha dubte que la recent crisi econòmica ha resultat molt onerosa materialment per a multitud d'institucions relacionades amb la cultura i el patrimoni, tant en l'àmbit públic com en el privat (vegeu, per exemple, van der Weiden, 2011: 18; Moldoveau i Ion-Franc, 2011; Howerey, 2013). Com no podia ser d'altra manera, al País València el camp de la cultura s'ha vist també molt afectat (Hernández *et al.*, 2014: 244-248). Molts dels museus de referència varen patir retallades importants als seus pressupostos, en ocasions molt significatives (Aimeur, 2013), més si cal després dels anys de la política de "grandes eventos" impulsada pels governs autonòmics del PP ja des de mitjan anys noranta del segle passat i que es pot dir que va perdurar fins al 2013 (Hernández *et al.*, 2014: 91-92).

El que ací ens interessa plantejar, però, és l'efecte de la crisi en l'àmbit concret dels museus etnogràfics locals valencians. Amb l'objectiu d'aportar algunes dades en aquest sentit, els autors varen llançar una breu enquesta a una vintena de museus d'arreu del país. A l'enquesta, plantejada

fonamentalment per obtenir dades quantitatives de l'impacte en el pressupost i la programació dels museus, es preguntaven xifres en referència a tres períodes concrets. Aquests períodes són: "precrisi: anys 2000-2005"; "crisi: 2008-2011" i "l'actualitat: 2016-2017". Malauradament, a l'hora de redactar aquest text només nou museus locals han aportat les dades, un nombre insuficient per extraure'n conclusions molt fermes però que, si més no, permet avançar alguna tendència.

En síntesi, les dades són les següents: dels nou casos revisats, només dos patiren una reducció de pressupost durant el període de crisi —el Museu de la Rajoleria de Paiporta (-40%) i el Museo Municipal de Requena (-80%)—, mentre que quatre augmentaren la seua assignació econòmica i tres no varen veure alterat el seu pressupost. Cal assenyalar que dels quatre que augmentaren la seua assignació, el Museu Municipal d'Alzira (que té increments superiors al 100%) i el Museu de Ceràmica de l'Alcora (amb increments al voltant del 80%) estan immersos en projectes de renovació/actualització importants. Per contra del que es podria pensar, les dades de programació no apareixen totalment vinculades a les del pressupost. Les col·laboracions externes fan que en situacions de descens es pugui produir un cert manteniment de la programació i,

Els museus dedicats a la cultura popular representen la tipologia de museu local més estesa al País València. Les darreres dècades, aquests museus valencians han incrementat el seu nombre significativament i han impulsat projectes de renovació. Localitzats en poblacions menudes, el context socioeconòmic els afecta de forma diversa. Així, mentre que la darrera crisi econòmica sembla haver-los respectat en gran mesura, els profunds canvis en l'estructura i la composició de la població a què es deuen els planteja reptes de futur difícils. En la gestió i la confrontació d'eixos reptes es perfilen com a clau les col·laboracions institucionals, però també un canvi profund en els paràmetres que els donen valor com a institucions patrimonials.

Los museos dedicados a la cultura popular representan la tipología de museo local más extendida en el País Valenciano. En las últimas décadas, estos museos valencianos han incrementado su número de forma significativa y han impulsado proyectos de renovación. Localizados en poblaciones de pequeño tamaño, el contexto socioeconómico los afecta de forma diversa. Así, mientras que la última crisis económica parece haberlos respetado en buena medida, los profundos cambios en la estructura y la composición de la población a la que se deben les plantea retos de futuro difíciles. En la gestión de esos retos se perfilan como clave las colaboraciones institucionales, pero también un cambio profundo en los parámetros que les dan valor como instituciones patrimoniales.

Museums dedicated to popular culture represent the most widespread type of local museum in the Valencian Community. In recent decades these Valencian museums have increased their numbers significantly while spearheading several renovation projects. Located in small towns, they are affected by socio-economic contexts in a variety of ways. And so, while the latest recession seems to have left them largely unscathed, the profound structural and compositional changes of the communities to which they belong poses tough challenges for the future. Collaboration between institutions is crucial to managing and tackling these challenges, as well as a profound change in the standards that value them as cultural heritage institutions.

per altra banda, augments significatius no necessàriament es resolen en més activitat, donat que responen a situacions més aviat puntuals (millores a l'edifici) que cal analitzar individualment.

Apuntem els raonaments següents:

Primer: l'efecte negatiu del període de crisi als museus locals d'etnologia al territori valencià ha estat molt contingut. A les reduccions més o menys significatives en termes pressupostaris que alguns museus han patit s'hi contraposen altres casos de millora, si més no en l'àmbit pressupostari.

Segon: amb les dades a la mà, resulta clar que projectes amb una inversió econòmica important per als governs locals, com ara la renovació del Museu de Ceràmica de l'Alcora o el llançament del Museu d'Alzira, no s'aturen en absolut per la crisi. Interpretem que, en bona mesura, els compromisos polítics de les institucions locals que hi ha al darrere dels projectes de museu tendeixen a man-

tenir-se fermes. Però no només tiren endavant projectes amb compromís polític lligat a una expectativa d'inauguració i, per tant, de "medalla política"; en casos com el del Museu Comarcal de l'Horta Sud Josep Ferrís March o el del Museu Arqueològic i Etnogràfic de Xàbia, tots dos consolidats a les seves comunitats però sense cap projecte de renovació significatiu, els anys de crisi no mostren cap alteració pressupostària significativa i, en tot cas, un augment respecte al període de precrisi.

Tercer: a partir del punt anterior, podríem dir que al País Valencià estem davant d'un bon moment des de la perspectiva del suport que la ciutadania i el segment polític donen a aquestes institucions en l'àmbit local. Els museus interessen. Si fem cas de les dades aportades per Cruz, Domènech i Llamas el 2005, aquest moment s'està allargant des de mitjan anys noranta del segle passat (2006: 28). De fet, més que d'un bon moment, hauríem de parlar d'una tendència sostinguda

**Museu de la Rajoleria.
Paiporta.**

MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA



els darrers vint anys i que no dona mostres de minvar a hores d'ara.

Quart: és molt clar que l'efecte de la crisi sobre l'activitat dels museus ha sigut més complex que el que es puga deduir dels canvis en el pressupost. Variacions o estabilitat en pressupost i programació no se solapen necessàriament. Caldria valorar la incidència, per exemple, en el nombre de visites escolars, generalment més reduït durant la crisi, per la incidència del factor de col·laboració institucional —o no institucional— que s'haja pogut activar o, fins i tot, per l'augment de la pressió de caire polític per deixar de fer determinades despeses percebudes com difícils de justificar en un moment de crisi econòmica generalitzada.

Finalment, i ja fora del referent de l'enquesta, cal dir que al nostre país hi ha hagut també algun cas en què la crisi ha colpejat d'una manera duríssima algun museu local. Hi ha hagut un parell de casos significatius. El Museu de la Taronja de Burriana, a Castelló, n'és un bon exemple. Obert el febrer del 1995 al poble taronger de Burriana, el museu se sustentava en un patronat del qual formaven part la Generalitat Valenciana, l'Ajuntament de Burriana, la Diputació de Castelló i les fundacions Bancaixa i Canyada Blanch. Les primeres dificultats econòmiques sorgeixen l'any 2010 i no deixaran d'acumular-se fins que el 2012 el deute fa que el museu haja de tancar les seues portes (Martí, 2017). La voluntat de l'Ajuntament per reobrir-lo sembla ferma, però de moment no s'ha fet el pas (Martí, 2014). Una crisi similar va afectar uns dels museus pioners en l'àmbit de la cultura popular al País Valencià, el Centre de Cultura Tradicional Museu Escolar de Pusol (a Elx, Alacant). Aquest museu va suspendre la seua activitat entre maig del 2016 i febrer del 2017. El museu es mantenia econòmicament amb aportacions de l'Ajuntament d'Elx, un patronat d'empresaris locals i un grup de socis individuals. A inicis del 2016, les dificultats econòmiques forcen a posar en marxa un ERO, que deixa el museu sense treballadors i que, sense arribar al tancament total, posa el museu en estat de coma un bon grapat de mesos. En resposta a aquesta

situació, diversos col·lectius organitzaren una arplega de signatures i un procés de mobilització de col·lectius locals, que ha aconseguit finalment donar una nova espenta al projecte i reobrir-lo amb èxit i, fins i tot, amb una major implicació per part d'agents socials i institucions (Museu Escolar de Pusol, 2017).

Les formes de gestió, un camp amb cert moviment

La Llei de patrimoni valencià distingeix a l'hora de reconèixer els museus institucionalment entre "Museus" i "Col·leccions museogràfiques". Mentre que el reconeixement com a *museu* obliga a tindre un o més tècnics vinculats de forma permanent al museu, la figura de *col·lecció museogràfica* només obliga a tindre un horari d'obertura, però no a mantenir un tècnic al front del museu de forma permanent (López Beltran, 1999). Tal com assenyalen Cruz, Domènech i Llamas, per qüestions òbvies de disponibilitat de mitjans, els museus reconeguts són menys nombrosos en ciutats xicotetes i pobles que les col·leccions museogràfiques (2006: 25). Institucionalment, la majoria de museus i col·leccions locals són de titularitat municipal i la seua gestió està vinculada a funcionaris o a persones contractades de forma més o menys permanent per l'Administració. Hi ha també un bon grapat de museus que depenen d'associacions (el Casal Sant Jordi-Museu de la Festa d'Alcoi o el Museu Fester d'Ontinyent, per exemple), mentre que alguns estan vinculats a una empresa (el Museo del Chocolate de la Vila Joiosa és de Chocolates Valor) o fins i tot a l'Església. En aquests casos hi ha també personal contractat, però el pes del treball voluntari augmenta molt. Fins ací, cap novetat.

Els darrers anys, però, es pot observar el sorgiment de formes de gestió públicoprivada que paga la pena mencionar. Parlem en concret del cas del Museu Valencià de la Mel (MuVaMel), un museu que va obrir les portes el novembre del 2013 a Montroi (Ribera Alta), un poble amb una forta tradició melera. El projecte el va impulsar l'Ajuntament de Montroi amb certa col·la-



boració per part de la Generalitat i la Diputació, i naixia al caliu de la fira de la mel (FIVAMEL), que el municipi organitza des de fa més de vint anys (Blay, 2013). Els fons del projecte europeu Ruralter permeteren la construcció de l'edifici (que es va projectar també com a nova seu municipal), però l'equip de govern de l'Ajuntament prompte va constatar que no es podria fer càrrec de la gestió i de la programació del museu. Davant d'aquesta situació, es va plantejar la possibilitat de treure a concurs públic la posada en marxa i el manteniment del museu amb la idea que fos una empresa la que desenvolupés el pla de continguts del museu i se'n fera responsable de la gestió. Una comissió de seguiment de l'Ajuntament vetllaria perquè es compliren les condicions del contracte, mentre que un patronat (format per empreses apícoles locals i altres actors del món apícola de Montroi) faria les funcions de conseller del museu (Galletero, 2012: 15-17). El cas del MuVaMel és certament singular al món dels museus locals d'etnologia al País Valencià, però sembla un model amb futur, donat que allibera els municipis de la càrrega de la gestió directa. Caldrà veure'n l'evolució.

La Xarxa de Museus Etnològics de la Diputació de València

Les fórmules de gestió compartida de recursos al món dels museus no són en absolut noves. Els anys noranta visqueren una forta expansió d'aquestes fórmules, que, vistes de prop, presentaven –i presenten– una varietat àmplia de nivells d'organització i objectius (Grau, 2006: 23-24). La idea de treballar de forma col·laborativa és sempre tècnicament útil i adequada i, alhora, políticament lluidora i atractiva.

La Diputació de València, de la mà del Museu Valencià d'Etnologia, ha posat en marxa a inicis del 2017 la Xarxa de Museus Etnològics Locals. El projecte formalitza una realitat: la forta implicació del museu de la diputació (localitzat a la ciutat de València) amb els museus etnològics locals. L'abast de la xarxa és en principi provincial, però a hores d'ara es busquen fórmules per poder donar suport a museus de tot el país amb interès per formar-ne part. Aquesta vinculació ha estat part de la vida institucional del museu des dels seus inicis, però pren una força especial als anys noranta, quan la Diputació crea el que fou un precedent de l'esperit de col·laboració en xarxa (Gregori, 2006). Des d'aquell moment, el Museu Valencià d'Etnologia

Museu de la Festa. Algemesi.
MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA

ha mantingut un departament de projectes externs, que ha centrat la seua tasca a canalitzar les demandes de caire tècnic i econòmic que des dels museus locals es feien a la Diputació de València.² Part important d'aquesta col·laboració ha sigut la consolidació d'un circuit d'exposicions itinerants ofertes pel museu i que ha permès moure nombroses produccions pels museus locals.³ Els darrers anys, el Museu Valencià d'Etnologia ha afegit la vessant formativa a l'organització d'una jornada en la qual s'apleguen els tècnics dels museus locals per tractar temes vinculats amb els seus reptes professionals.

Al decret de creació de la Xarxa de Museus Etnològics Locals es llisten els següents objectius:

- Crear un espai de comunicació entre els responsables dels museus etnològics locals i el Museu Valencià d'Etnologia que facilite la ruptura de l'aïllament que sovint existeix entre aquests professionals.
- Propiciar l'intercanvi d'experiències i de bones pràctiques, així com de propostes de formació i reciclatge professional, que contribuïska a millorar les competències professionals del personal d'estos museus.
- Fomentar la cooperació entre els museus etnològics, de manera que es puguen optimitzar els recursos disponibles mitjançant polítiques d'intercanvi, coproducció d'exposicions, creació de circuits d'exhibició, etc.
- Millorar els sistemes de difusió i comunicació creant espais compartits on es puguen difondre les diferents activitats de forma conjunta.

En el mateix decret es detalla també un catàleg inicial de servicis que, s'aclareix, anirà ampliant-se en la mesura que el museus que integren la Xarxa ho sol·liciten. Així, es proposen les següents activitats:

Formació

- Jornades de museus locals, amb caràcter anual.
- Seminaris tècnics i de gestió. En aquells aspectes que es determinen per part de

la xarxa com a més necessaris. El format habitual serà el de la presentació d'una ponència per part d'un especialista en la matèria i un debat obert per posar damunt la taula l'experiència de cada museu sobre el tema.

Assessorament

- En estudis i projectes museològics o museogràfics, en adequació d'espais expositius, en reformes de museus, en projectes educatius, en màrqueting i comunicació...

Cooperació

- Inventari i catalogació de les col·leccions dels museus.
- Magatzem de préstec d'aquells materials d'ús comú en els museus.
- Projectes de cooperació entre diferents museus (coproducció d'exposicions, difusió d'activitats—els museus parlen els uns dels altres—, publicitat conjunta, etc.).
- Exposicions itinerants. Les del Museu Valencià d'Etnologia i altres produïdes per museus locals.
- Presentació dels museus locals en la seu del Museu Valencià d'Etnologia.
- Coordinació per a fer determinats esdeveniments conjuntament, com ara el Dia Internacional dels Museus.
- Establir, per part de la Diputació, un sistema de subvencions que permeti que els museus locals realitzin activitats expositives, educatives, de difusió...
- Edició de catàlegs de les exposicions permanents dels museus associats.
- Fer propostes d'interacció del patrimoni, material i immaterial, amb altres àmbits, com ara la gastronomia o els paratges naturals, creant rutes comarcals que ajuden a crear xicotetes fonts de desenvolupament econòmic local potenciant un turisme sostenible i de qualitat.

Tal com ha assenyalat Van Geert (2017), el treball en xarxa i les opcions derivades han estat una estratègia clau de subsistència i millora de molts museus locals enfront de la crisi. La Xarxa de Museus Etnològics pretén ser igualment un recurs de conso-

2

La Diputació realitza funcions de suport als ajuntament de la província de forma prioritària. De fet, la Diputació de València s'autodefinix com "Ajuntament d'Ajuntaments".

3

L'any 2017, el programa d'exposicions itinerants del Museu Valencià d'Etnologia té programades un total de trenta-nou itineràncies, que visitaran més de vint museus locals.

lidació per als museus locals valencians. Durant el seu primer any de funcionament la xarxa ha rebut una consignació pressupostària de 70.000 €. Un total de trenta museus s'hi han adherit i opten a les ajudes econòmiques adscrites a eixe pressupost. Per al 2018, la petició que ha fet el Museu Valencià d'Etnologia (que és qui gestiona de facto la Xarxa) en l'avantprojecte de pressupostos és de 125.000 €. Es desprèn que es tracta, doncs, d'una realitat en expansió, que canalitzarà ajudes econòmiques des de la Diputació als museus etnogràfics locals per permetre'ls desenvolupar projectes concrets en altres condicions fora del seu abast.

Quant al funcionament, el plantejament de la Xarxa vol ser molt horitzontal i obert a la participació i la presa de decisions dels seus membres, sense cap estructura formal més enllà del requisit d'un acord plenari per poder adherir-s'hi. La consolidació d'un bon grapat de museus etnològics al País Valencià fa pensar que una proposta com la Xarxa resultarà, de fet, útil des de la perspectiva del quefer diari dels museus locals. L'increment gradual de les acci-

ons de formació, per exemple, dona idea d'una maduració al panorama museístic local, en tant que l'interès dels tècnics es mou des de les urgències per fer i obrir el museu cap a la millora i la consolidació d'una manera de treballar cada cop més professional en el projecte.

I de forment?

Fins ací, hem donat alguna dada concreta dels efectes de la crisi en, almenys, un grup de museus locals etnològics al País Valencià. Igualment hem apuntat alguna novetat en els mecanismes de gestió que hi ha a l'escenari valencià d'aquests museus. Fem ara un repàs pel forment, per allò que alguns d'aquests museus estan contant o volen contar, i pel context que està ja exigint-los un seguit de canvis necessaris per a mantindre vigent la seua legitimitat com a institucions culturals.

En general, la necessitat de renovació dels discursos dels museus locals d'etnografia és un clam constant a la literatura acadèmica des de fa ja uns anys (Roigé i Arrieta, 2014; Roigé, 2015; Fernández de Paz, 2015).

Museu de la Llosa de Ranes.
L'espai de les associacions.
MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA



L'ombra de la nova generació de museus de societat és ben allargada. A hores d'ara, però, resulta igualment clar que no hi ha encara un moviment de canvi profund en els discursos d'aquestes tipologies de museu, encara que a poc a poc s'obrin noves vies (Van Geert, 2017). El País Valencià no és una excepció i els museus etnològics locals encara mantenen majoritàriament aquesta tònica discursiva molt centrada en una idea fixa de la societat tradicional preindustrial. Però, novament, alguna cosa es mou.

Renovar sense parar

Fixem primer un poc el context. A l'àmbit del País Valencià, els museus locals són encara instruments perfectament vàlids per a què la comunitat pugui reafirmar-se —puga a lluir-se—; són vàlids per a què vingui gent al poble i també, cal dir-ho, en el marc d'alguna estratègia política per ajudar a fixar o guanyar algun vot. Totes estes qualitats troben en el moment de les inauguracions el seu epicentre. Passat el moment de la creació del museu, s'obri amb el pas del temps l'oportunitat de la renovació. Cadascuna, cada acció inaugural, representa una embranzida que torna a foca-

litzar la institució museu (els seus significats, les seues utilitats, el seu cost) a l'entorn local que li és propi. Aquest procés, òbviament, genera una oportunitat. Una oportunitat que ho és des de l'angle de la política local però, per al que ací més ens interessa, ho és molt en particular des de l'angle tècnic.

Al Museu Valencià d'Etnologia hem pogut participar activament els darrers anys en algunes oportunitats de renovació en museus locals. Vegem-ne dues de les més recents. L'una és la Llosa de Ranes, un poble d'uns quatre mil habitants ubicat al costat de la ciutat de Xàtiva; l'altre és Alpont, un poble que no arriba als set-cents habitants localitzat a la comarca dels Serrans, una zona muntanyenca de l'interior. Ambdós ajuntaments han plantejat la necessitat de canviar radicalment les exposicions permanents dels seus museus locals, les quals no eren gaire res més que la presentació d'una acumulació d'objectes donats i replegats pels veïns i les veïnes o per algun col·leccionista local.

Les propostes llançades pel Museu Valencià d'Etnologia han passat per l'elaboració

**Museu de la Llosa de Ranes.
Nou muntatge expositiu.**
MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA



d'una museografia més moderna, dinàmica i participativa que concrete un discurs més actual. Se'ls ha proposat la reflexió enfront de la contemplació i el diàleg entre passat i present enfront de les mirades evocadores i nostàlgiques. En concret, a la Llosa de Ranes s'han destacat un conjunt d'elements i fets que d'alguna manera reflecteixen la identitat de la comunitat. Així, per exemple, es presenten el barri de París, conegut amb aquest nom perquè els seus habitants varen emigrar majoritàriament a França per tal de poder comprar-se una casa en una promoció d'habitatges de protecció oficial dels anys seixanta; o la cooperativa agrícola, impulsada pel retor del poble per tal d'oferir als llauradors una alternativa enfront dels cacics locals; o l'ermita de Santa Anna, com a espai simbòlic de les veïnes i els veïns del poble, ja que va ser un exemple de la mobilització popular d'oposició als projectes de destruir-la i que des de fa trenta anys s'ha convertit en destinació d'una multitudinària romeria. Per últim, s'ha reservat un espai per a parlar de les associacions locals, començant per la banda de música, de la qual s'han recuperat els primers instruments i altres materials.

Per la seua banda, el museu d'Alpont està instal·lat en un edifici singular: un antic forn comunal d'origen medieval. Aprofitant aquesta avinentesa, s'està preparant una nova exposició amb un discurs basat a mostrar tots aquells aspectes locals relacionats amb els usos, les pràctiques i els béns comunals, la qual cosa ens ha obligat a fer una nova selecció d'objectes, buscar-ne de nous i, el que és més important, donar-los un nou significat. Ara la tragella ja no és un instrument per a anivellar els camps, sinó que és l'exemple d'un objecte comunal que compartien tots els llauradors d'una de les aldees. L'era no és sols el lloc on es fa la batuda dels cereals, sinó que també és un espai en què diverses famílies comparteixen la propietat i el treball. Amb açò, a banda d'explicar unes formes peculiars d'organització de la vida social i d'explotació dels recursos en allò que solem nomenar *societat tradicional*, podem posar en relació aquestes pràctiques amb noves formes que s'estan produint en la societat contem-

porània, tals com l'intercanvi de treball i de productes, l'economia de col·laboració o la propietat compartida.

Certament, els casos de la Casa del Pou a la Llosa de Ranes i del Museo Etnológico de Alpuente no representen cap revolució, però mostren algun moviment o, almenys, la predisposició per part d'actors polítics i ciutadans per a acceptar canvis. No és poca cosa. Als discursos institucionals han aparegut paraules com *participació* o *multiculturalitat*, que ara conviuen amb les ja habituals *memòria* i *patrimoni* (la nostra memòria i el nostre patrimoni), reivindicats. Tal com remarquen Herrero i Domènech en referència al projecte de la Casa del Pou, "hem pretès fer del Museu de la Casa del Pou (...) un museu sostenible, durador, participatiu i de tots" (2016: 14).

Però, cap on anem?

Als anys setanta i principis dels huitanta, els primers museus locals valencians trobaven la seua raó primera de ser a salvar —el poc que poguera quedar de— la cultura pròpia. *Salvar* volia dir guardar-ho al museu i mostrar-ne i contar-ne una part i, més rarament, fer alguna recerca. Avançats els huitanta i ja en els noranta, va ser el desig d'oferir alguna cosa de valor als turistes el que va estar present en el suport inicial que ciutadans i institucions donaren als projectes de museus locals. Totes dues forces s'han mantingut i ara conviuen al relat que legitima els projectes d'aquests museus. A la contraportada del catàleg de la renovada Casa del Pou a la Llosa de Ranes es pot llegir: "*El museu és una creació dels lloers i les lloeres, fet amb testimonis del seu passat més íntim, amb objectes i fotografies que es guardaven al calaix més amagat i que configuren la memòria de les seues vides. Allò que era personal ara passa a ser de tots, creant un patrimoni comú que posen a disposició de totes aquelles persones que vulguen conèixer el nostre passat com a poble*" (La Casa del Pou, 2017).

Per una banda, sembla clar que els museus locals necessiten renovar la seua legitimitat amb una periodicitat potser més intensa que altres tipus d'institucions localitzades en espais urbans més grans o, si més no, amb col·



leccions percebudes com a patrimonialment més valuoses per la ciutadania. Així, doncs, si les col·leccions no són suficients; si, a més, tampoc estan en uns edificis emblemàtics, i no són d'accés fàcil perquè estan fora dels centres urbans de referència, què queda? Què legítima? Tangorra (2012: 143) dona alguna idea quan subratlla que per a aquest tipus d'institucions la sostenibilitat passa per aprendre a valorar la gent que forma la seua comunitat (veïns, visitants, usuaris...) com a recurs central. La mateixa idea la remarca Arrieta quan diu que només la "retroalimentació contínua entre la comunitat i el museu permetrà la continuïtat de la infraestructura cultural" (2013: 31). Així, doncs, la centralitat als museus d'àmbit local ja no estaria en les col·leccions (si són moltes o poques o més o menys valuoses), ni òbviament tampoc en l'àmbit tècnic i institucional (tots dos facilitadors). La centralitat es troba en l'èxit aconseguit a l'hora de vincular la comunitat. Vincular vol dir donar valor als coneixements i a les habilitats de les persones, no només per donar valor patrimonial a la col·lecció, sinó també per patrimonialitzar eixes matei-

xes persones. Vincular vol dir generar les condicions per a què l'espai físic del museu siga un escenari d'intercanvi d'eixos coneixements (entre generacions, entre persones de diferent procedència...). En paraules de Tim Ingold, és un espai de conversa, on es conserven col·leccions però on, molt en particular, es té "cura" de les persones (2016). És en aquest context i des d'aquesta perspectiva que els museus locals poden prendre tota la seua força i solidificar la seua legitimitat amb més avantatges, si cal, que els museus dels grans centres urbans.

Ara bé, quin és el context en què els museus locals valencians hauran de desenvolupar eixa potencialitat que les comunitats a les quals es vinculen els ofereixen? En un treball publicat ja fa quasi deu anys, el 2008, pel Center for the Future of Museums (CFM), depenent de l'American Association of Museums, s'hi suggereix que el futur dels museus (no només els d'àmbit local) haurà de tindre en compte una sèrie de canvis socioeconòmics importants. La llista és ben familiar: envelliment general la població (els

Museu de la Pobla de Vallbona.
MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA

visitants envelleixen), augment gradual de la població d'origen migrat (la població és diversa i multicultural), creixement exponencial de les dones amb educació superior en comparació amb els homes (més dones visitant i gestionant museus), inestabilitat en el mercat energètic i crisis econòmiques cícliques (la sostenibilitat guanya terreny com a estratègia), interconnectivitat i accés massiu a la informació via internet (ús de la informació) o increment de la desigualtat social i econòmica (destrucció de la classe mitjana i l'efecte en l'estat del benestar).

Cadascun d'aquests vectors és ja una realitat a l'entorn dels museus locals valencians, que caldrà mesurar i treballar per a donar-li una resposta. Així, per exemple, el 2007 ja hi havia per al total del País Valencià un 16,5% de població immigrada (diversos autors, 2007: 14-15). Mentre que alguns col·lectius, com ara els sud-americans, es concentraven sobretot a les grans ciutats, altres, com els romanesos, els búlgars o els magrebins, tenien una forta presència en ciutats mitjanes i xicotetes, l'àmbit natural dels museus locals d'etnologia a què ens referim ací. Aquests, però, no els reflectixen en absolut; la seua cultura i les seues circumstàncies socials i econòmiques no apareixen ni en els relats de les seues exposicions ni en les activitats de les seues programacions. Igualment, l'envelliment de la població té un impacte molt fort en els pobles i les ciutats mitjanes i menudes (Ídem, 2007: 7), on s'ubiquen els museus locals. L'envelliment és un factor a tindre en compte en referència no només a aspectes discursius, sinó també museogràfics (millora de l'accessibilitat...); més que turistes, als museus hi anirà gent gran, molta més.

Conclusió

Els museus locals etnològics al País Valencià semblen haver sobreviscut relativament bé a la darrera crisi econòmica. Les raons són segurament molt diverses i caldria fer-ne una anàlisi molt detallada cas per cas, però una forta implicació per part dels actors polítics i les comunitats locals han estat clau. Tancar un museu és encara poc menys que un pecat polític i un fracàs difícil d'assumir per al poble i, per contra, obrir-ne un de nou o renovar el que ja es té és un projecte encara rendible políticament i socialment. Aquestes circumstàncies favorables no signifiquen, però, que els museus locals ho tinguen fàcil. La més dura de les crisis que els afecten és sobreviure de cara al futur com a espais on es mostra alguna cosa més que les nostres tradicions, que, amb sort, entretindran algun turista despistat (Roigé, Fernández i Arrieta, 2008). Els seus reptes de futur passen sens dubte per adaptar-se a les versions en el seu àmbit local de les transformacions socials i econòmiques que es viuen hui per tot arreu. La clau ha d'estar no tant a esforçar-se per semblar un bon museu amb bones col·leccions i exposicions constantment renovades. Així ho entendríem en un àmbit urbà i és difícil en la majoria dels casos de l'àmbit local. El reptes del museu local són, alhora, els seus avantatges: la proximitat, les xarxes socials pròximes, la confiança, el *face to face* i el compromís, i, per tant, l'accés privilegiat a les persones i als seus coneixements. De la gestió acurada d'aquestes circumstàncies s'hauria de derivar la seua legitimitat futura. ■

BIBLIOGRAFIA

- Aimeur, C.** (2013) "La Generalitat Valenciana da el golpe de gracia al IVAM: ERE y reducción del 10% de presupuesto". *Valencia Plaza*: <<http://epoca1.valencia-plaza.com/ver/105970/ivam-re-cortes-presupuesto-2014.html>> [Consulta: setembre 2017].
- Arrieta, I.** (2013) "Museos y comunidades: una retroalimentación necesaria". *I Jornades de Museus Etnològics Locals: De l'Objecte a l'Exposició*. Museu Valencià d'Etnologia. València. <<https://issuu.com/museuvalenciaetnologia/docs/jornadasdemuseosetnologicoslocales>> [Consulta: setembre 2017].
- Blay, J.** (2013) "Montroi ultima la apertura del Museo Valenciano de la Miel". *El País*. <https://elpais.com/ccaa/2013/10/29/valencia/1383067135_049613.html> [Consulta: setembre 2017].
- CFM.** (2008) *Museums and Society 2034: Trends and Potential Futures*. American Association of Museums. <<http://www.aam-us.org/docs/center-for-the-future-of-museums/museumssociety2034.pdf>> [Consulta: setembre 2017].
- Cruz, J.; Doménech, C.; Llamas E.** (2006) "Vitrines Valencianes. Aproximació als museus valencians d'etnologia". *Revista Valenciana d'Etnologia*, 1, p. 21-33.
- Fernández de Paz, E.** (2015) "Museos de antropología, antropología en los museos. La representación de las culturas en los museos de antropología en España". *Revista Andaluza de Antropología*, 9, p. 1-15.
- Galletero, C.** (2013) "Historia del Museo Valenciano de la Miel de Montroi". *I Jornades de Museus Etnològics Locals: De l'Objecte a l'Exposició*. Museu Valencià d'Etnologia. <https://issuu.com/museuvalenciaetnologia/docs/jornadasdemuseosetnologicoslocales>. [Consulta: setembre 2017].
- Grau, L.** (2006) "Redes de museos: un ensayo de supervivencia". *Revista Museo*, 11, p. 17-28.
- Gregori, J.** (2006) "La nueva Xarxa de museus de la Diputació de València. Su génesis y sus decisiones organizativas". *Revista Museo*, 11, p. 145-150.
- Hernández, G. M.; Albert, M.; Gómez, E.; Requena, M.** (2014) *La Cultura Como Trinchera*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Howery, C.** (2013) "The Effects of the Economic Crisis on Archaeology in Greece". *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies*, 1(3), p. 249-250.
- Ingold, T.** (2016) "L'antropologia segons Tim Ingold". Blog Museu Etnològic de Barcelona. <<http://ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic/blog/2016/09/15/lantropologia-segons-tim-ingold/#more-211>>. [Consulta: setembre 2017].
- Moldoveanu, M.; Ioan-Franc, V.** (2011) "The impact of the economic crisis on culture". *Review of General Management*, 14(2), p. 15-35.
- Martí, J.** (2014) "Burriana reobrirà el Museu de la Taronja però sin asumir la deuda". *Mediterráneo* <http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/comarcas/burriana-reobrir-museu-taronja-sin-asumir-deuda_865257.htm>. [Consulta: setembre 2017].
- Martí, J.** (2017) El Museu de la Taronja ya lleva cinco años cerrado. *La Plana al Día*. <<http://www.laplanaaldia.com/burriana/noticias/160410/el-museu-de-la-taronja-ya-lleva-cinco-anos-cerrado>>. [Consulta: setembre 2017].
- Museu escolar agrícola de pusol** (2017) "La Junta Directiva del Proyecto Pusol trabaja en la constitución de la Fundación". Web del Centro de Cultura Tradicional Museo de Pusol. <<http://www.museopusol.com/es/nota-prensa/?id=19>>. [Consulta: setembre 2017].
- Roigé, X.; Fernández, E.; Arrieta, I.** (2008). "El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate". *El futuro de los museos etnológicos. XI Congreso Nacional de Antropología*. *Ankulegi*, p. 9-34.
- Roigé, X.; Arrieta, I.** (2014) "¿Una sociedad congelada?: la representación de la sociedad rural en los museos". *Arxius de Sociologia*, 30, p. 73-86.
- Roigé, X.** (2015) "Los museos etnológicos en Cataluña. Perspectivas, retos y debates". *Revista Andaluza de Antropología*, 9, p. 76-104.
- Sevilla, J.** (2017) "La Crisis Económica ha Terminado". *El Mundo*. <<http://www.elmundo.es/economia/2017/06/11/593a901f268e3eb55f8b4572.html>>. [Consulta: setembre del 2017].
- López Beltrán, C.** (1999) *La Ley Valenciana de Patrimonio Cultural*. València: Tirant Monografías núm. 116.
- Tangorra Matelic, C.** (2012) "New Roles for Small Museums". *The Small Museum Toolkit, book 4: Reaching and Responding to the Audience*, p. 141-162. Lanham: Altamira Press.
- Diversos autors (2007) "La población de Valencia". *Cuadernos Fundación BBVA*, 29. <https://w3.grupobbva.com/TLFU/dat/poblacion_29_valencia.pdf>. [Consulta: setembre 2017].
- Van Der Weiden, W.** (2011) "Money, money, money". A: EUROPEAN MUSEUM ACADEMY, *Proceedings of the Kenneh Hudson Seminars 2009-2010*, p. 17-24. Pisa: European Museum Academy.
- Van Geert, F.** (2017) "Els museus locals i els reptes de la crisi econòmica. La situació a Catalunya i a l'Occitània Francesa". *VI Jornades de Museus Locals, Potries*. <https://issuu.com/museuvalenciaetnologia/docs/power_fabien_van_geert.pptx_75de1186c2675b>. [Consulta: setembre 2017].


Francisco Copado Carralero

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ

Diplomat en Tècnic d'Activitats Turístiques, Universitat de les Illes Balears. Graduat en Història de l'Art, Universitat de les Illes Balears. Màster en Gestió del Patrimoni Cultural i Museologia, Universitat de Barcelona. Actualment és director de la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma.

Evolució i situació actual dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques de Mallorca

Introducció

Conèixer la realitat museística d'un lloc, la seva gestió actual i les motivacions que van donar lloc a l'obertura o la creació de nous museus ens ajuda a entendre la realitat social d'aquest lloc. La museologia ha evolucionat significativament des de la seva concepció inicial, que assenyalava els museus com a centres d'erudició i magatzem d'obres d'art,

fins a l'actualitat. Mallorca es caracteritza per disposar d'una xarxa de museus i col·leccions museogràfiques sense que s'estableixin amb prou feines relacions ni sinergies de gestió conjunta entre aquests. Aquestes deficiències també es donen als museus locals i a les col·leccions etnogràfiques. La societat mallorquina ha viscut al marge de l'increment del nombre de museus que es va produir a finals dels anys noranta i s'ha centrat molt més en el motor principal de l'economia balear: el turisme. Aquest fet ha provocat que les relacions identitàries i de vinculació entre

Paraules clau: Museus locals, col·leccions etnogràfiques, Mallorca, identitat, territori

Palabras clave: Museos locales, colecciones etnográficas, Mallorca, identidad, territorio

Key words: Local museums, ethnographic collections, Majorca, Mallorca, identity, region

Es vol conèixer la realitat museística de quinze museus locals i col·leccions etnogràfiques de Mallorca partint de la importància dels conceptes de *museologia, territori, identitat i museu*. Es tracta d'establir els motius pels quals es van crear, ja que no existeixen de forma aïllada, sinó que es connecten amb la societat i el territori físic on s'ubiquen i formen les identitats d'aquestes comunitats. Per fer-ho, s'analitza la situació actual des de la perspectiva de la rellevància, la complexitat i els reptes que han d'assumir i es qüestiona el paper d'aquests museus en el segle XXI.

Conocer la realidad museística de quince museos locales y colecciones etnográficas de Mallorca partiendo de la importancia de los conceptos de museología y territorio e identidad y museo. Se trata de establecer los motivos por los cuales fueron creados, pues no existen de forma aislada, sino que se conectan con la sociedad y el territorio físico donde se ubican y conforman las identidades de dichas comunidades. Para ello se analiza la situación actual bajo la perspectiva de la relevancia, la complejidad y los retos que tienen que asumir, cuestionándose el papel de estos museos en el siglo XXI.

Understanding the real situation of fifteen local museums and ethnographic collections in Majorca based on the importance of the museology, region, identity, and museum concepts. We look at the reasons behind their creation, because they do not exist in isolation, but are connected with the society and physical territory where the identities of these communities are located and formed. To do this we analyse the current situation from the perspective of importance, complexity, and the challenges they face, questioning the role of these museums in the 21st century.

museus locals i societat siguin febles o, en alguns casos, inexistents.

En obrir-se a la societat, l'aparició de la nova museologia, cap al 1970, va comportar, entre altres aspectes, la proliferació de museus locals, institucions museístiques o equipaments culturals en centenars de ciutats i països. Aquesta realitat va continuar seguint l'auge de la bonança econòmica de finals dels anys noranta fins aproximadament l'any 2008, el de l'inici de la gran crisi econòmica mundial. Cada ciutat, cada poble, cada regió i cada estat volia disposar d'un ingent nombre de centres que, utilitzats amb finalitats diferents, servien per dinamitzar un entorn econòmic empobrit, per dotar d'un equipament cultural el lloc amb la intenció d'acostar la cultura a les classes més desfavorides, per afermar la identitat nacional (local, regional, etc.) o com a instrument per transmetre idees o pensaments polítics, un aspecte comú en la majoria dels casos.

A partir del 1975, gràcies a la transició democràtica i a la creació de l'estat de les autonomies, podem començar a parlar de l'aparició de polítiques patrimonials i museístiques efectives. Va caldre establir a l'Estat el nou tauler i les noves regles del joc en l'aspecte museístic, així com delimitar el paper de l'Estat i de les autonomies pel que fa a les competències en aquesta matèria. L'Estat va apostar pels grans museus nacionals –principalment ubicats a Madrid– i les comunitats autònomes van apostar per la creació de museus de dimensions més petites que reforçaven la identitat local. Des del 1990 fins al 2008 es va produir una veritable eclosió de museus, qualificada de *bombolla museística*, que la crisi econòmica mundial va paralitzar, tot provocant un canvi de paradigma. Es va passar a cercar noves estratègies de gestió efectives que servissin perquè els museus i els equipaments culturals i expositius creats fins a l'inici de la crisi resistissin davant la manca de recursos econòmics i davant les noves polítiques museològiques, basades en les retallades pressupostàries. Avui dia, damunt la taula hi ha el debat sobre quin ha de ser el paper dels museus en el segle XXI en una societat neoliberal, en què prevalen el

valor econòmic i la rendibilitat per damunt dels valors socials i comunitaris, i en què els museus locals necessiten més que mai la seva imbricació amb la societat per a la seva continuïtat.

Museologia i territori. Relació entre museus locals i territori

Els museus locals no existeixen de forma aïllada respecte al que passa al món, sinó que es connecten amb la societat i amb el territori físic on s'ubiquen. De manera general, la relació entre museus i territori s'explica a través de la nova museologia, un corrent teòric de pensament sobre el museu que va néixer de les consignes revolucionàries de la democratització de la cultura després dels moviments socials del 1968. En aquest context es va produir un debat general sobre com havia de ser el museu a partir de llavors. Els museus van quedar marcats per una nova generació i per unes idees noves que van irrompre en el panorama europeu. Així, l'estiu del 1971, l'Assemblea General de l'ICOM va ampliar la definició de *museu* i va afirmar la importància política del museu dins les polítiques culturals, científiques i socials dels estats moderns. El maig del 1972, després d'una intervenció de Jorge Enrique Hardoy durant la Taula Rodona de Santiago de Xile sobre la funció dels museus a l'Amèrica Llatina, l'ICOM va adoptar una resolució en què apareixia la noció de *museu integral*. Els reptes del món modern, i en particular els plantejats per les grans metròpolis del continent, exigien que els museus afrontessin íntegrament els problemes de la societat i que els museòlegs adoptessin una actitud d'actors participants en aquesta nova realitat. El 1972 es va establir a França un nou museu a la comunitat urbana de Le Creusot-Montceau basat en les nocions de *territori* –davant la concepció vuitcentista del museu/edifici–, *comunitat* –davant la de *grups de visitants*– i *globalitat del patrimoni* –davant la de *col·leccions*–. Durant deu anys es va convertir en un punt de referència per als joves museòlegs de tot el món (Prats, 2007).

Per consegüent, els museus s'emplacen en un territori i, al seu torn, es relacionen amb



una comunitat al llarg del temps. Els museus amb una llarga tradició i diversos segles a l'esquena han passat per diferents etapes i s'han hagut d'adaptar a canvis socials esdevinguts al llarg de la història, ja que, en definitiva, els museus són el reflex de la societat en la qual s'ubiquen.

L'inici d'aquest binomi de museu i territori el va establir Rivièrre a través de la seva concepció d'*ecomuseu*. Segons el museòleg francès, un *ecomuseu* és un instrument ideat, fabricat i explotat conjuntament per un poder i una població, entenent per *poder* els experts, les facilitats i els recursos que aquest aporta, i per *població* les aspiracions, els coneixements i les facultats d'aproximació d'aquesta.

Actualment, els museus han virat des d'una posició enciclopèdica, disciplinària i d'acumulació d'objectes i riqueses vers una disposició de servei públic a la comunitat, al

territori; el públic ja no és un mer visitant del museu, sinó que forma part dels objectius i dels plans de gestió d'aquest (Alonso, 1999). El museu ha superat la concepció antiquada de magatzem d'obres per passar a transmetre idees i establir relacions d'igual a igual dins la comunitat.

Avui dia no concebem un museu sense la seva integració en el territori al qual pertany, ja que els vincles amb les comunitats en què s'estableixen són, en certa mesura, garantia de la seva continuïtat i de la seva valoració dins les diferents ofertes culturals d'un lloc concret. El valor principal del museu local radica en la seva integració en el territori al qual pertany i en les relacions que estableix dins la comunitat, unes relacions en què la seva posició no se centra en l'erudició, sinó en la interacció equitativa. Els museus locals i les col·leccions etnogràfiques tenen veu i són reflex del seu entorn més immediat.

Interior del museu del paper a Basilea, Suïssa. Activitat amb públic local (2017).

FRANCISCO COPADO CARRALERO

Quin és el grau d'integració dels museus locals i de les col·leccions etnogràfiques de Mallorca en el territori i en les comunitats del seu entorn? Tal com assenyalava Low (1930: 30), no hem d'oblidar que "els museus tenen el poder de fer veure a la gent la veritat, el poder de fer que la gent reconegui la importància de l'individu com a membre d'una societat. La funció actual radica, en molts casos, en la supervivència i la valoració positiva d'un museu".

Passat i futur s'entrecreuen i aquests museus es converteixen en un espai en el qual les comunitats poden desenvolupar els valors que les identifiquen com a tals (Duncan, 2007). Els museus locals i, sobretot, els museus etnològics són catalitzadors de les formes del passat i del present. En un mateix lloc convergeixen ambdós temps davant la mirada del visitant. Els objectes exhibits pertanyen a un passat més o menys allunyat en el temps i el seu grau d'identificació es

definirà en funció de la proximitat amb què aquests objectes siguin vistos per part de les comunitats del territori on s'emplaça el museu.

Finalment, podem indicar, segons estableix Jean-Claude Duclos (esmentat en Prats, 1997: 91), que "els museus *de societat* són museus *per a la societat*, per a les persones que la componen, i han d'estar al servei dels problemes col·lectius i no dels interessos del mercat, de les administracions o dels museus mateixos". Una afirmació que comparteixo totalment i que no sempre ha ocorregut en el panorama museístic mallorquí.

Identitat i museus

Tal com hem assenyalat anteriorment, el territori i la comunitat en què s'ubiquen els museus es relacionen entre si, per bé que els museus locals també formen les identitats d'aquestes comunitats. Aquesta nova relació, que en el passat no es tenia en compte i que

Interior del museu Sèvres
Cité de la Céramique
(2017).

FRANCISCO COPADO CARRALERO



avui dia, a través de diferents autors, és de vital importància, es considera essencial per entendre la realitat museística actual. Tal com estableix Roigé (2010: 157), “en l’era de la globalització i de l’accés a la informació i a les noves formes de comunicació per part de la societat, paradoxalment es produeixen crisis d’identitat nacionals i els museus continuen sent uns elements centrals en la creació i la reflexió de les imatges sobre la identitat”. Aquest mateix autor continua i assenyala que el patrimoni cultural actua com a suport per a l’expressió i la construcció d’identitats (Roigé i Arrieta, 2010). D’aquesta manera, els museus juguen un paper decisiu en la recomposició de les identitats locals, nacionals i regionals mitjançant l’apropiació i la valoració del patrimoni.¹

I el museu no només ajuda a crear identitats, sinó que les explica. Tal com estableix Prats (1997: 34), “el museu explica identitats, però el problema resideix principalment en el seu discurs museològic i en com explica la identitat, ja que l’apropiació i l’ús del patrimoni als museus mai és neutre”. L’autor ens recorda també que els museus actuen com a agents de revaloració de determinats elements patrimonials, i això pot significar que s’utilitzi el patrimoni amb finalitats partidistes o oportunistes, amb la qual cosa s’allunya de la voluntat de creació identitària o de vinculació amb la població i el territori.

Tanmateix, no podem obviar la relació que s’estableix gairebé de forma simultània entre identitat i poder i que afecta les polítiques museístiques del nostre país. Autors com Roigé i Arrieta (2010) assenyalen que el Govern central espanyol ha tractat de reconstruir una nova noció de l’Estat que ha portat, pel que fa al patrimoni, a la creació dels grans museus nacionals. Per dur a terme aquesta tasca, s’han desenvolupat projectes que s’han anat construint partint de la transformació de Madrid en una gran capital cultural i en aparador internacional. D’altra banda, les polítiques culturals de les diferents comunitats autònomes han anat construint també grans institucions museístiques amb un doble objectiu: en primer

lloc, la creació de discursos d’identitats que mostrin l’especificitat de cada zona valent-se de l’art, la història i l’etnologia i, després, la projecció de les grans ciutats com a destinacions turístiques culturals mitjançant la creació de grans institucions culturals.

Holo, per la seva banda (2002: 206), assenyala que els museus regionals van jugar un paper predominant a la perifèria espanyola, fent costat a la cultura local en un intent de definir i configurar novament el seu passat i el seu present. En definitiva, els museus espanyols es van convertir en centres indirectes, però efectius, d’educació i els líders polítics, tant en l’àmbit regional com nacional, van prendre consciència que eren punts de trobada de gent de tot tipus. Algunes institucions van gaudir d’un pressupost significatiu, mentre que altres van quedar al marge d’aquesta possibilitat pel fet de no encaixar dins el clima polític imperant. Per a consternació dels museòlegs professionals, no semblava haver-hi un esquema racional a l’hora d’establir el diferent grau de suport amb què podien comptar els diferents museus. Els que tenien una missió que coincidia amb les metes polítiques i socials del partit polític que es trobava en cada moment en el poder, o aquells que es consideraven aptes per atreure les audiències més àmplies, eren els que rebien la major part dels diners i tenien més possibilitats de promoció i desenvolupament a curt i mitjà termini.

Museus locals i col·leccions etnogràfiques a Mallorca

Mallorca és la més gran de les illes que componen l’arxipèlag de les Balears i se situa geogràficament al Mediterrani, en un enclavament significatiu atesa la seva connexió amb la península i amb altres països tant per via marítima—tan important durant molts segles— com aèria—avui dia—. Té una superfície de 3.640,11 quilòmetres quadrats i més de cinc-cents cinquanta quilòmetres de costa. Històricament, l’illa ha estat poblada per diferents civilitzacions, que hi han deixat les seves aportacions en cada cas, estratificant coneixements, tradicions, aspectes socials, culturals i artístics, etc. al llarg dels segles.

1

A Mallorca, aquest binomi identitat-museu s’ha produït en museus com el Museu Regional d’Artà, creat el 1927, vinculat a diferents institucions i personatges importants de la població d’Artà que han constituït, en certa mesura, la identitat del poble; el Museu d’Història de la Ciutat, ubicat al castell de Bellver i creat el 1931; el Museu de Sóller, creat el 1958, o el Museu d’Història de Manacor, creat el 1985.

Gràfica de museus locals, museus etnològics i col·leccions etnogràfiques

MUSEUS Y COL·LECCIONS MUSEOGRÀFIQUES	ANY CREACIÓ	TITULARITAT	GESTIÓ	TIPOLOGIA
Museu Arxiduc Lluís Salvador (Son Marroig)	1927	Privada	Privada - Persona física	Casa-Museu
Museu de Sóller	1958	Pública	Privada - Associació	Etnografia i Antropologia
Casa Museu de Fra Juníper Serra	1959	Privada	Privada - Associació	Casa-Museu
Museu Cosme Bauçà	1962	Privada	Privada - Fundació	Casa-Museu
Museu Etnològic de Muro	1965	Pública	Pública - Autònoma	Etnografia i Antropologia
Col·lecció de la Porciúncula	1968	Privada	Privada - Eclesiàstica	Etnografia i Antropologia
Museu de Pollença	1975	Pública	Pública - Municipal	Art Contemporani
Casa Museu Llorenç Villalonga	1999	Pública	Privada - Fundació	Casa-Museu
Museu i Fundació Dionís Bennàssar	1999	Privada	Privada - Fundació	Casa-Museu
Museu Arqueològic de Son Fornés	2001	Pública	Pública - Municipal	Arqueològic
Fundació cultural Coll Barolet	2005	Privada	Mixta - Diversos organismes	Casa-Museu
Fundació Robert Graves	2006	Privada	Privada - Fundació	Casa-Museu
Casa Museu Pare Ginard	2007	Pública	Privada - Fundació	Casa-Museu
Museu del Calçat d'Inca	2010	Pública	Pública - Municipal	Etnografia i Antropologia
Museu del Fang	2010	Pública	Pública - Municipal	Etnografia i Antropologia

REALITZACIÓ DE FRANCISCO COPADO CARRALERO, 2017

Tot això ha influït en major o menor mesura en el panorama museístic actual.

El nombre actual de museus existents a l'illa difereix segons la font utilitzada i l'organisme que facilita la informació. Així, doncs, institucionalment, les dades que facilita el Consell Insular de Mallorca, que és la institució que té les competències en matèria de gestió de museus, són diferents de les que facilita el Govern balear i diferents també de les que dona el Ministeri d'Educació, Cultura i Esport a l'informe estadístic bianual de museus i col·leccions museogràfiques. Per al Consell Insular de Mallorca, el directori el formen cinquanta-tres museus i col·leccions museogràfiques, per bé que aquest article se centra en els museus locals, els museus etnològics i les col·leccions etnogràfiques que existeixen actualment, que són quinze en total, de titularitat tant pública com privada, amb les tipologies de museus arqueològics, d'art contemporani, cases museu i etnogràfics/antropològics. La gràfica següent els presenta ordenats segons el seu any de creació.

Evolució històrica

Històricament, podem situar l'origen del primer museu amb intenció d'acollir una secció etnogràfica en l'utòpic Museu Balear de l'arxiduc Lluís Salvador. Lluís Salvador d'Habsburg-Lorena (1847-1915) va arribar a Mallorca l'any 1867 i va adquirir una sèrie de propietats al terme municipal de Vallde-mossa, on va instal·lar el Museu Balear. El seu objectiu era crear un museu a l'illa igual que ho havia intentat el cardenal Despuig, però no ho va aconseguir i tot va quedar en una mera intenció. En qualsevol cas, es va elaborar un projecte en què s'assenyava, entre altres aspectes, la tipologia del museu: un museu agrícola i industrial que mostraria la cultura material balear. Va ser el primer intent de museu en la col·lecció del qual hagués tingut un paper important la part etnològica. Es conserva un esborrany de carta, adreçada a tots els productors i els industrials de les Balears, en què l'arxiduc manifestava clarament les seves intencions. A més, en aquest document es tractaven diversos aspectes, com el concepte de *públic*, l'emplaçament, l'exposició permanent i l'ex-

posició temporal, així com aspectes relacionats amb la dinamització del museu. Tenia en compte igualment el sistema d'ingrés dels objectes, el transport de les peces i, finalment, la direcció del museu. Tots aquests aspectes fan pensar que l'arxiduc posseïa un perfecte coneixement sobre el funcionament de la institució museística (Albertí, 2008).

A continuació, i ja a finals del segle XIX, es crea la Societat Arqueològica Lul·liana (d'ara endavant, SAL), concretament l'any 1880, en el context de la Renaixença i com a resposta al seu esperit de mirada cap al passat. Aquesta és una entitat clau per entendre els orígens dels museus mallorquins. Els membres fundadors van fixar els tres objectius principals que l'entitat seguiria durant la seva trajectòria: recuperar i estudiar la figura de Ramon Llull, protegir i promoure el coneixement del patrimoni de l'illa i recollir patrimoni moble per crear un museu a Mallorca.² És important destacar l'estreta col·laboració i la vinculació de la SAL amb l'Església. Fruit d'aquesta relació, l'any 1916 es va signar un acord per compartir els seus fons amb el nou Museu Diocesà, creat el 1916 pel bisbe Pere Campins. La col·laboració va ser molt estreta i la SAL va aportar a aquest nou museu de titularitat eclesiàstica una gran quantitat de peces i objectes que, avui dia, encara s'exposen a les seves sales. La relació entre ambdues institucions museístiques va tenir continuïtat fins al 1930, data en què es van separar les col·leccions i els fons que compartien. El 1932, el museu tenia més de dues mil peces, que constituïen una de les col·leccions més importants per al coneixement del passat artístic de Mallorca. A partir del 1945, entre els membres de la SAL es va accentuar la necessitat de crear un museu en les condicions i amb les garanties necessàries, i l'any 1961, per acord plenari, la SAL va oferir les seves col·leccions a l'Estat i va facilitar, així, la creació del Museu de Mallorca. La secció específica d'etnologia es va instal·lar al Museu Etnològic de Muro, inaugurat el 1965.

El Museu de Mallorca és un museu de titularitat estatal creat per real decret el 2 de novembre de 1961. S'hi conserven fons

arqueològics, de belles arts, etnogràfics, industrials, bibliogràfics i documentals i és una institució dispersa, ja que té tres seus: a) Palma, on s'ubiquen les seccions d'arqueologia i de belles arts i els fons bibliogràfics i documentals, a més dels serveis administratius; b) Muro, on trobem la secció etnològica, i c) Alcúdia, on es presenta la secció d'arqueologia romana, més coneguda com el Museu Monogràfic de Pollentia, per la seva vinculació amb les restes d'aquesta ciutat romana, que no va ser inaugurat fins al 1987. El Museu de Mallorca és un museu de síntesi, ja que va aglutinar diferents col·leccions, algunes de les quals importantíssimes, com els fons de la Societat Arqueològica Lul·liana, cedits en dipòsit, i va suposar, al seu torn, la integració d'altres museus, com el Museu Provincial de Belles Arts o la col·lecció arqueològica de l'Ajuntament de Palma.

Alguns anys abans, el 1958, es va crear el Museu de Sóller a la planta baixa de la modesta casa de Ca'n Mo, on actualment es troba una petita col·lecció etnogràfica: una representació d'una autèntica cuina mallorquina amb la típica campana sobre la xemeneia i nombrosos estris de cuina. El pati té un pou i està cobert amb exuberants buguenví·lees, llums de vaixell i una àncora antiga. A la primera planta hi ha un menjador, moblat com en les èpoques anteriors. Un pis més amunt trobem el dormitori amb una estufa braser, un llit pompós i alguns ventalls antics i joies de les dames de llavors. A més de la roba tradicional i festiva, instruments musicals i quadres antics, també s'hi poden veure unes quantes àmfores romanes.

El Museu de Pollença, creat el 1975 i els orígens del qual es remunten al Saló Estival de Pintura, actualment convertit en el Certamen Internacional d'Arts Plàstiques, que se celebra en aquesta localitat des dels anys seixanta del segle passat, és un exemple excel·lent de museu local amb llarga tradició i arrelament a la localitat on s'ubica. El nom de Pollença apareix lligat al món de la pintura des dels primers anys del segle XX, quan van arribar-hi des de París artistes com Anglada Camarasa i Tito Cittadini, entre altres, i el

2

En els estatuts de fundació de la SAL podem llegir el següent: "1. Promoure i secundar totes les idees que tendeixin a honrar la memòria del seu patró l'immortal Ramon Llull; 2n. Recollir, custodiar i restaurar els objectes artístics i arqueològics o les seves restes, especialment els de caràcter religiós (...) per formar un museu que es titularà Arqueològic Lul·lià; 3r. Visitar els monuments que existeixen a les Balears per examinar-ne l'estat, estudiar el seu mèrit i proposar i gestionar la seva conservació, restauració o terminació, segons els casos, pels mitjans que es creguin més oportuns i convenients" (Tugores, 2010: 71).

seu renom internacional va atreure altres artistes com Mir, de Creeft o Atilio Boveri. La influència d'aquests artistes es va materialitzar en els anys seixanta amb la creació de l'esmentat Saló Estival de Pintura, que amb trenta-quatre edicions ha constituït els fons del Museu de Pollença.

A partir del 1990 es va produir un canvi en el panorama museístic insular fruit de la proliferació de museus. La transició democràtica ja estava consolidada i els diferents poders polítics havien assumit com a tals la identificació i l'ús dels museus per al desenvolupament de polítiques culturals en els seus camps d'actuació respectius. A més, aquest augment del nombre de museus a l'illa va estar provocat per una bonança econòmica i un desig de modernització de la societat. La creació d'un museu, sobretot si era local, suposava una ruptura amb el passat i, alhora, refermava el valor identitari de la comunitat i les idees de progrés que els polítics volien transmetre.

L'aparició de la nova museologia va comportar, entre altres aspectes, la proliferació de museus locals, institucions museístiques o equipaments museístics en centenars de ciutats i llocs en obrir-se a la societat. En certa mesura, aquesta tendència va continuar impulsada per la bonança econòmica de finals dels anys noranta, que va durar fins aproximadament al 2008, any en què es va iniciar la gran crisi econòmica mundial (la crisi de 1992-1993 es va reduir a un cas puntual espanyol). Cada ciutat, cada poble, cada regió i cada estat volia disposar d'un nombre ingent de centres que, utilitzats amb finalitats diferents, servien tant per dinamitzar un entorn econòmic empobrit o per dotar el lloc d'un equipament cultural amb la intenció d'acostar la cultura a les classes més desfavorides, en menor mesura, com per afermar la identitat nacional (local, regional, etc.) o per servir d'instrument per transmetre idees o pensaments polítics, en la majoria dels casos. Un exemple clar el tenim en la quantitat de museus d'art contemporani o centres artístics dedicats a aquesta disciplina que es van ubicar en centenars de ciutats espanyoles, molts dels quals encara existeixen.

Així com en les etapes anteriors el nombre de museus creats a l'illa no va ser significatiu, sobretot en relació amb els anys transcorreguts, des del 1990 podem afirmar que va existir una veritable eclosió i febre museística.

Des del 1990 va proliferar la tipologia de cases museu, que es diferencia d'un museu principalment pel fet d'estar ubicades a la llar del personatge il·lustre que es vol commemorar. El seu objectiu és donar notorietat a aquests personatges singulars, vinculats a l'illa en el seu entorn més íntim, i explicar-ne la vida i l'obra exposant tot tipus d'objectes el valor dels quals radica, en la majoria dels casos, en el seu aspecte patrimonial i etnològic simbòlic.

En qualsevol cas, existeixen dues excepcions a aquest auge de la tipologia de cases museu creades a partir dels noranta. Així, trobem el Museu de Fra Juníper Serra, ubicat a la casa natal del missioner espanyol, creat el 1959 i que presenta una col·lecció sobre la figura de Fra Juníper Serra i l'obra missionera que va dur a terme a Califòrnia, i la Fundació Museu Cosme Bauçà, que va ser creada el 1962 i que és una entitat totalment vinculada a la història i a la localitat mallorquina de Felanitx, ja que tota la seva col·lecció s'ha format a partir de donacions realitzades pels habitants del municipi. El seu origen sorgeix de la voluntat de monsenyor Cosme Bauçà, ja que llega al municipi la seva casa i part dels seus béns amb la intenció que es creïn un museu i una biblioteca. El museu s'ubica a la seva residència habitual. D'aquesta manera, i al llarg dels anys, la Fundació Museu Cosme Bauçà s'ha convertit en el principal centre difusor de la cultura mallorquina de la localitat. La seva col·lecció principal és la de la secció d'etnografia, que conté una rica mostra d'estrís de cuina, peces relacionades amb l'àmbit de l'agricultura i eines de fusteria i ferreria.

La Casa Museu de Llorenç Villalonga, coneguda com Ca'n Sabater, es va crear l'any 1999 i està ubicada en una casa típica mallorquina de Binissalem, representativa de la classe acomodada de l'illa. L'escriptor hi residia durant els mesos d'estiu i s'hi va estar durant

la Guerra Civil. El seu objectiu principal és difondre la figura, l'època i l'obra de Llorenç Villalonga, alhora que pretén ser un centre generador d'activitats relacionades amb la literatura mallorquina del segle XX i la cultura en general.

Al seu torn, la Fundació Robert Graves és una entitat pública sense ànim de lucre creada el 2003 pel Govern balear per conservar viva la memòria d'un autor universal que va escriure gran part de la seva obra a Mallorca. La Fundació va adquirir la seva casa de Deià i la va obrir al públic el 2006. La casa de Robert Graves presenta una exposició permanent. La Fundació celebra esdeveniments literaris i trobades acadèmiques sobre la seva obra. També tenim la Casa Museu Pare Ginard, del 2007, ubicada a la casa natal de l'eclésiàstic Ginard, representativa de la classe humil dels pagesos del segle XIX. Té com a objectius acollir la recerca sobre Rafel Ginard Bauçà i divulgar la seva figura, així com investigar i difondre la cultura popular mallorquina.

Finalment, pel que fa a l'evolució històrica de la majoria dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques de Mallorca, cal destacar el paper de dos museus creats recentment a l'illa: el Museu del Fang de Marratxí i el Museu del Calçat d'Inca. El primer d'aquests es va constituir el 2010 i la seva finalitat és mostrar la riquesa de tècniques, formes i funcions que les diverses cultures que han passat per Mallorca han donat a les peces de ceràmica, presents a les societats de totes les èpoques i procedències, atès que han tingut, i encara tenen, un paper fonamental en les necessitats de la humanitat. El museu centra inicialment el seu interès en la ceràmica tradicional de Mallorca, i concretament en la ceràmica de fang de Marratxí. Actualment, algunes d'aquestes peces estan en desús, han desaparegut o estan en perill de desaparèixer a causa de la substitució, en les nostres societats industrials, del fang per altres materials. Per aquest motiu, és important mostrar-les i preservar-les. El Museu del Calçat d'Inca, creat el 2010, inclou entre els seus objectius l'ampliació de la seva col·lecció amb donacions i dipòsits temporals d'eines tradicionals d'aquest ofici, que completaran l'aspecte

etnogràfic, juntament amb la recepció de calçat històric, que servirà per elaborar una base de dades de la seva confecció tant a la nostra illa com fora d'aquesta. La finalitat és subratllar la importància del calçat com a complement indispensable de la indumentària i el seu paper dins l'evolució del vestit. El calçat es distingeix com a indicador fonamental de l'home civilitzat, ja que és embolcall del peu nu, i per extensió també com a definidor de la moda, amb la qual cosa queda vinculat al món de la creació artística.

La legislació i el paper del Consell Insular de Mallorca

El Consell Insular de Mallorca és, juntament amb el Govern balear, la institució principal d'autogovern de l'illa. Va ser creat el 1978, arran de l'aprovació del Reial decret llei 18/1978, de 13 de juny, pel qual es creava el règim preautonòmic balear, i es va instituir oficialment segons l'Estatut d'autonomia de les Balears del 1983. Està regulat per la Llei de consells insulars aprovada l'any 2000 pel Parlament balear. Aquesta institució exerceix, segons les competències, un poder legislatiu (Ple del Consell) i executiu. El Ple, compost per trenta-tres diputats, s'encarrega d'aprovar les lleis i de triar el president de la institució, que al seu torn nomena el Consell Executiu.

La Llei 4/2003 estableix que els consells insulars són els responsables màxims i els articuladors de la política museística en cadascuna de les illes, mentre que el Govern exerceix les tasques de coordinació i promoció d'activitats conjuntes.³ Aquest traspàs de competències es tradueix en la posada en marxa d'un departament de patrimoni històric i en la creació de la Comissió Tècnica Insular de Museus, l'òrgan superior consultiu en matèria de museus i col·leccions en l'àmbit insular. Les seves competències, que es recullen en el Reglament de la Comissió Tècnica Insular de Museus (BOIB 66, 30/04/2005: 54), són actuar com a òrgan tècnic de consulta del Govern en matèria de museus, emetre dictàmens sobre el reconeixement de museus i col·leccions museogràfiques, crear museus nous i revocar-los o emetre dictàmens sobre normes tècniques de documentació museística.

3

Llei 4/2003, de 26 de març de 2003, de museus de les Illes Balears, en l'apartat d'exposició de motius.

Tanmateix, l'any 2002, abans de la publicació de Reglament anterior, el Consell Insular va promulgar un document que feia referència a la creació de la Xarxa de Museus de Mallorca. Aquesta xarxa es va crear un any abans de l'aprovació de la legislació autonòmica pròpia (Llei 4/2003) i va ser una demostració significativa que assenyalava la necessitat de fer un pla d'actuació conjunt en l'àmbit museístic i patrimonial a Mallorca. Va néixer amb la intenció d'afavorir l'establiment d'unes pautes d'actuació comunes, encaminades a la professionalització i la modernització dels centres que la integren, així com a la cooperació i la col·laboració entre aquests. A més, pretenia estructurar i afavorir la participació dels centres museístics en certes línies temàtiques que integren els plans específics de cadascun d'aquests en un discurs i una visió globals. Amb aquest nou plantejament museològic es volia donar coherència al discurs museístic insular, format per diferents materials, sense qüestionar-se aspectes com la titularitat o la propietat.

El 2013 es va aprovar el Reglament de reconeixement i registre de museus i col·leccions museogràfiques de Mallorca (BOIB 12, 24/01/2013: 3229-3235). La finalitat d'aquest reglament va ser la de dotar el Consell de Mallorca de la norma jurídica necessària que desplegués les competències que se li van assignar en l'article 46 de la Llei 4/2003, de 26 de març, de museus de les Illes Balears, sobre reconeixement de museus i col·leccions museogràfiques. La creació del Registre Insular de Museus i Col·leccions ha estat el primer pas de caràcter imprescindible per gestionar aquests equipaments culturals. Els procediments de reconeixement, registre i revocació són eines que permeten regular el panorama museístic insular i treballar per la qualitat en la conservació, la recerca i la difusió del patrimoni. L'àmbit d'aplicació de les disposicions del Reglament són tots els museus i les col·leccions museogràfiques de Mallorca, reconegudes o que es pretenguin reconèixer, sobre les quals tingui competència el Consell de Mallorca.

És important assenyalar que van haver de passar deu anys des de l'aprovació de la Llei

4/2003 fins al desenvolupament d'un reglament parcial l'any 2013, que únicament desenvolupa les competències de reconeixement i registre de museus i col·leccions museogràfiques a Mallorca (vegeu l'annex 2). El Registre Insular de Museus i Col·leccions no és un registre oficial, tal com establí la llei 4/2003, i és la Comissió Tècnica Insular de Museus, que es reuneix periòdicament, la que, a instàncies de part o d'ofici, intenta crear un registre dels museus existents a l'illa.⁴

Situació actual.

Rellevància, complexitats i reptes dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques

Arribats a aquest punt, podem analitzar la situació actual que presenten els museus locals i les col·leccions etnogràfiques a través de tres variables—la seva rellevància, les seves complexitats i els reptes als quals s'han d'enfrontar— per qüestionar, d'aquesta manera, el paper del museu en el segle XXI.

Rellevància

Pel que fa a la seva rellevància, els museus locals i les col·leccions etnogràfiques juguen un paper important, tal com hem assenyalat anteriorment, en la comunitat on s'ubiquen. Formen part de l'entramat cultural, social i de vinculació entre els habitants d'un lloc, que projecten el seu concepte d'unitat i pertinença a través d'aquestes institucions, més enllà de la seva gestió efectiva i la seva rellevància certa. El Museu Arqueològic de Son Fornés, ubicat a la localitat de Montuïri, al centre de l'illa, n'és un bon exemple. Aquesta població tenia un jaciment arqueològic de titularitat municipal, ubicat als afores del poble (a uns 2,5 quilòmetres al nord-oest del nucli urbà), al predi del mateix nom, i declarat Monument Històric Artístic el 1966. Tanmateix, la població vivia al marge d'aquest recurs patrimonial i no va ser fins al 1975 que es van fer les primeres excavacions al jaciment, en una campanya que va aportar informació sobre aquest, però que no va passar del pla científic en l'àmbit arqueològic i acadèmic. Amb la inauguració del museu l'any 2001, i en els anys posteriors, s'ha aconseguit que el jaciment sigui valorat i conegut per la comunitat i formi part de la societat,

4

Amb l'objectiu de fomentar la inclusió en aquest registre, ja que no era obligatòria, es van crear unes línies de subvencions entre els anys 2003 i 2010 amb l'objectiu de facilitar recursos als museus i adaptar-se a la legislació vigent (Llei 4/2003). Per tal d'accedir-hi, els museus havien d'inscriure's en el Registre Insular de Museus i Col·leccions. Aquestes ajudes estaven destinades a l'elaboració d'un pla director i un pla museològic i a millores museogràfiques a les instal·lacions. Segons ens informen des de la Secció de Museus del Consell de Mallorca, amb prou feines es van fer servir. A tall d'exemple, podem assenyalar que la convocatòria d'ajudes aprovada el 2003 estava dotada amb 116.890,38 euros. La publicació d'aquesta convocatòria es va dur a terme en el *Butlletí Oficial* de la comunitat autònoma. Accessible a: <http://boib.caib.es/pdf/2003063/mp77.pdf> [consultat el 10/09/2017].



la qual ha adquirit consciència de la importància patrimonial del bé. El museu s'ubica al poble i no al jaciment, amb afany d'estar a prop del nucli poblacional i formar part d'aquestes xarxes socials i d'imbricació amb la població a les quals ens referim. El Museu de Son Fornés va més enllà de la presentació del jaciment i les peces arqueològiques que s'hi han trobat, ja que les explica de forma didàctica, desenvolupa un ampli programa d'activitats, concerts, visites guiades temàtiques i tallers i manté tota la informació accessible a través del seu web. En definitiva, totes aquestes accions li permeten aquesta identificació amb el territori. Els habitants senten el museu, i també el jaciment antigament infravalorat, com quelcom propi i com a part de la seva identitat com a poble.

La col·lecció d'aquests museus locals i aquestes col·leccions etnogràfiques respon moltes vegades a la voluntat particular d'un personatge il·lustre de la localitat que vol perpe-

tuar la seva memòria i, alhora, llegar el seu patrimoni en major o menor mesura als seus veïns, tal com hem vist a les cases museu, tot i que en molts casos la col·lecció no respon a la rellevància del museu.

Una dada significativa a l'hora de conèixer aquesta rellevància podria ser el nombre de visitants a aquests museus. Amb això no vull dir que sigui l'únic criteri vàlid i el que hagi de prevaler, però sí que és cert que, per tal que un museu pugui complir les seves funcions, el nombre de visitants que hi acudeix és un aspecte principal. L'experiència de visita es podria considerar com un paràmetre d'anàlisi vàlid per conèixer la rellevància del museu, per bé que per mesurar de manera precisa aquesta variable qualitativa calen un coneixement específic sobre aquesta matèria i recursos econòmics per poder-ho fer, ja que en la majoria dels casos l'experiència de visita s'ha de mesurar durant un període de temps considerable per tal que la seva anàlisi

Museu Arqueològic de Son Fornés, Montuiri (2017).

FRANCISCO COPADO CARRALERO

sigui efectiva, uns aspectes que la majoria de museus locals i col·leccions etnogràfiques no posseeixen.

Tanmateix, resulta impossible saber quins són els nombres de visitants anuals que acudeixen als museus i les col·leccions insulars, atès que no hi ha cap organisme que reculli aquesta xifra i dugui a terme aquesta tasca. Per tant, tampoc hi ha dades en l'àmbit dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques. No existeixen dades oficials actualitzades anualment, ja que cap de les institucions publica aquesta informació. L'Ibstat (Institut Balear d'Estadística) es limita a recollir les dades d'assistència de públic als museus i les col·leccions en l'àmbit de les Balears, prenent les dades del Ministeri de Cultura. L'enquesta biennal d'estadístiques de museus que fa aquest organisme és l'única font per conèixer les dades de visitants, per bé que no dona detalls a escala insular, sinó que mostra els resultats de forma agregada en l'àmbit de tota la comunitat de les Illes Balears. El Consell Insular de Mallorca no sap el nombre de visitants dels museus de l'illa, ja que no hi ha cap control ni registre al respecte. El Govern balear és l'intermediari entre el Ministeri de Cultura i els museus i les col·leccions de l'illa a l'hora de distribuir i recollir les dades del qüestionari que remet el Ministeri per confeccionar l'informe biennal d'estadística de museus, però no facilita les dades ni les publica a través de l'Ibstat. És un altre dels exemples de la manca de cooperació i de coordinació de polítiques museístiques.

Conseqüentment, els responsables de gestió dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques només poden saber quina és la rellevància de la seva institució a través de l'anàlisi de les seves xifres particulars, però caldria fer comparatives amb altres museus de característiques similars per relativitzar la informació pròpia, un aspecte que actualment no es duu a terme.

Complexitats

Són diverses i responen en molts casos a problemàtiques que també passen als grans equipaments museístics de Mallorca, encara que és cert que la capacitat de reacció i la

sostenibilitat d'aquests està en consonància amb el seu volum i, per tant, és superior que la que mantenen els museus locals i les col·leccions etnogràfiques.

En primer lloc, trobem els escassos recursos humans amb què compten la majoria d'aquests museus, que en molts casos en condicionen el funcionament, l'horari d'obertura, el manteniment de les instal·lacions, la conservació i la difusió de les col·leccions, etc. L'únic museu de l'illa dedicat específicament a l'etnologia i que acull una important col·lecció etnogràfica a les seves sales és el Museu Etnològic de Muro, que pertany al Museu de Mallorca, de titularitat estatal i gestió autonòmica a través del Govern balear. Aquesta significació ens faria pensar que disposa dels recursos humans necessaris, però no és així, ja que, per començar, el museu no té equip directiu, sinó que aquesta funció recau en la direcció del Museu de Mallorca (igual que en el cas del Museu Monogràfic de Pollentia, en què es correspon amb la secció d'arqueologia romana del Museu de Mallorca), ni tampoc personal suficient per a la gestió del museu, ja que actualment només té un tècnic de museus. Aquesta situació comporta, en primer lloc, que l'horari d'obertura del museu es redueixi considerablement—cinc hores de dimarts a dissabte (de 10.00 a 15.00)—i que no pugui obrir cap tarda, a banda d'haver de romandre tancat els diumenges, dilluns i festius.

En segon lloc, els recursos econòmics amb què compten aquests museus, ja sigui a través de la seva capacitat de generació d'aquests o a través de la dotació pressupostària que reben d'organismes municipals o autonòmics, són també escassos. Igual que passa amb les dades sobre el nombre de visitants, tampoc es publiquen els comptes anuals de molts d'aquests museus, en alguns casos perquè depenen íntegrament del pressupost municipal i en altres perquè el Consell de Mallorca no facilita de manera clara i directa les aportacions econòmiques que hi fa.

Les dues complexitats anteriors estan lligades de forma inequívoca i la manca de personal i



la manca de recursos econòmics fan que totes i cadascuna de les àrees del museu es vegin afectades, cosa que fa que resulti complexa la gestió efectiva i eficient dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques.

Reptes

Els reptes principals als quals s'han d'enfrontar aquests museus són la seva continuïtat i la seva aportació dins el panorama museístic insular. Potser caldria replantejar-se la seva existència en termes de vinculació local i unir esforços, recursos i pràctiques amb altres museus de característiques similars. La unió fa la força i en els temps actuals compartir recursos és clau per a la supervivència de la institució, ja que la vinculació a una localitat no pot ser l'únic criteri que prevalgui per al manteniment d'una institució si aquesta no és capaç de generar sinergies positives de gestió i sostenibilitat en el temps, alhora que continua generant vinculació a la comunitat on s'ubica.

La Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, Pare Ginard i Blai Bonet n'és un clar exemple, ja que combina el binomi públic-privat d'una manera molt efectiva. Es tracta d'una fundació cultural de caràcter privat, encarregada de la gestió de les cases museu de Llorenç Villalonga (Binissalem), Pare Rafel Ginard (Sant Joan) i Blai Bonet (Santanyà), que es van crear de forma individual en diferents moments del temps i que, fins a la unificació, funcionaven de manera independent, malgrat la clara vinculació temàtica que les uneix. L'entitat es va constituir l'any 1999 per gestionar la casa museu Llorenç Villalonga, per bé que l'any 2006 se'n van modificar la denominació i els estatuts per acollir dins les seves competències de gestió de les altres dues cases museu.

Actualment, les tres cases museu són propietat del Consell de Mallorca, que en té cedit l'usdefruit a la Fundació. Aquesta modifica-

Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, Binissalem (2017).
FRANCISCO COPADO CARRALERO

ció ha significat la continuació d'aquests tres museus locals, ja que altrament la seva supervivència hauria estat complicada durant la crisi econòmica, tal com hem assenyalat anteriorment. La dotació econòmica de la Fundació la fa exclusivament el Consell de Mallorca i aconsegueix que es puguin dur a terme les finalitats d'aquesta tal com recullen els seus estatuts:⁵

- Promoure el foment de l'estudi i la difusió de l'obra i la personalitat literària dels tres escriptors mallorquins: Llorenç Villalonga, el Pare Ginard i Blai Bonet.
- Conservar i mantenir en estat de visita i consulta les instal·lacions museogràfiques i els fons documentals i bibliogràfics.
- Impulsar l'estudi científic i la difusió del patrimoni literari i cultural de Mallorca i, més secundàriament, el coneixement del fet literari i cultural en general.
- Ampliar, tant com sigui possible, el fons museogràfic documental i bibliogràfic de les tres cases museu, ubicades als pobles de Binissalem, Sant Joan i Santanyí.

Conclusions

En definitiva, ens trobem en un moment crucial, en el qual la crisi econòmica ha suposat un canvi de valors i de paradigma econòmic en la societat. Però, a més, també ha posat de manifest la necessitat de plantejar un debat sobre el paper dels museus en el segle XXI, ja que en molts casos ha estat molt més contraproduent no tenir un rumb precís que no les retallades econòmiques per part de les diferents administracions. (Roigé, 2015)

L'efervescència de nous museus creats a Mallorca en l'última dècada del segle XX arran de la bonança econòmica va comportar una sèrie de problemes derivats d'aquesta situació. Els nous equipaments museístics van tenir costos importants per a l'erari que, en molts casos, es van sufragar amb un endeutament comunitari superior. A més, van crear expectatives als territoris on s'ubicaven, ja que havien de suposar un major atractiu per al municipi i un pol d'atracció per al turisme, amb la consegüent aportació de més ingressos.

La crisi econòmica mundial va canviar el tauler i les regles del joc en l'àmbit museístic i la societat es va trobar amb museus i noves col·leccions museogràfiques que no es podien mantenir, ja que la seva viabilitat econòmica no era factible. Mallorca va doblar pràcticament el nombre de museus existents en dues dècades i actualment cal un replantejament del model, que, sense cap mena de dubte, passa per la reorganització.

Els reptes dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques a Mallorca en el segle XXI passen per mirar què està ocorrent a l'exterior de l'illa i utilitzar fórmules de gestió efectives i útils per a la seva aplicació. La reagrupació esmentada anteriorment és un altre dels reptes més importants que han d'enfrontar tots i cadascun dels agents implicats en la gestió museològica i patrimonial insular. També s'hauria de continuar assessorant els professionals en matèria de gestió per tal que disposin d'una major formació. Gestionar no significa fer activitats. S'hauria de deixar de fer "activisme", és a dir, un excés d'activitats, que emmascaren una gestió interna desatesa, ja que la realització d'activitats no és sinònim d'una bona gestió del museu. La gestió òptima passa per la utilització i el coneixement d'eines de gestió empresarial i fórmules de gestió museística.

A més, caldria definir els problemes existents de tots i cadascun dels museus locals i les col·leccions etnogràfiques: econòmics, materials, recursos humans, polítics, etc. Sense oblidar la urgent tasca de definició dels objectius que han de dur a terme molts d'aquests museus, atès que n'hi ha molts que actualment no els coneixen ni els han definit i que no saben què han de fer, a quin públic s'han d'adreçar ni com establir relacions de comunicació efectives entre els seus visitants i el museu. En la línia de Ramos (2007), els museus de Mallorca han de canviar el procés de comunicació amb el públic, ja que aquest ja no es pot descriure mitjançant el clàssic esquema emissor-missatge-receptor, sinó que, d'acord amb la nova semiologia, la comunicació consisteix a "fer fer", és a dir, a influir en el receptor en un context de retroalimentació. Ja no es tracta, per tant,

5

La consulta dels estatuts de la Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, Pare Ginard i Blai Bonet es pot fer a través del seu web: http://www.fundaciocasamuseu.cat/documents/estatuts_fundacio.pdf [consultat el 10/09/2017].

d'una simple transmissió de coneixements científics en un llenguatge comprensible i amè per al públic general. L'emissor ja no és només el museu i el receptor ja no és només el públic visitant. Els continguts o el missatge no pretenen ser ja merament educatius, sinó que adquireixen un clar perfil de producció mercantil simbòlica dotada d'un valor d'ús, però també d'un valor de canvi.

Finalment, caldria atorgar als museus locals i a les col·leccions etnogràfiques una organització que els permeti reclamar la participació econòmica privada, generar recursos propis, contractar personal i serveis lliurement, disposar d'autoritat en el règim disciplinari dels seus empleats o controlar la seva pròpia imatge. ■

BIBLIOGRAFIA

Albertí, M. (2008) "Las colecciones privadas del Cardenal Despuig y el Archiduque Luis Salvador de Austria en Mallorca, en los siglos XVIII y XIX, y su incidencia en el desarrollo de la institución museística isleña". *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*: CEHA. *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red* (Palma de Mallorca, 20-23 d'octubre de 2004), p. 1061-1074. Palma: Universitat de les Illes Balears.

Alonso, L. (1973) *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Itsmo.

Alonso, L. (1999) *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.

Bolaños, M. (2008) [1997] *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.

Duncan, C. (2007) [1995] *Rituales de civilización*. Murcia: Nau-sicaä.

Fernández Prado, E. (1991) *La política cultural, Qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea.

Hernández, F. (1994) *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.

Hernández, F. (2002) *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Trea.

Holo, S. (2002) *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*. Madrid: Akal.

Low, T. (2004) "What is a Museum? A: **Anderson, G.** (ed.) *Reinventing the museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, p. 30-43. Lanham: Altamira Press.

Prats, C. (1993) *Investigación museística sobre público y exposiciones: Creación de una base de datos nacional*. Madrid: Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (Programa Nacional I+D). Inèdit.

Prats, C. (2007) "Redes de museos en Cataluña: territorio de identidad". *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, 5/8, p. 19-27.

Prats, L. (2009) [1997] *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

Ramos, M. (2007) *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón: Trea.

Rivière, G. H. (1993) *La Museología: curso de museología - textos y testimonios*. Madrid: Akal.

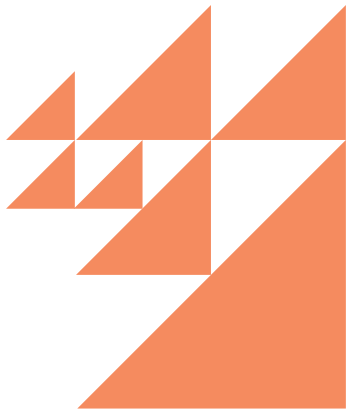
Roigé, X.; Arrieta, I. (2010) "Construcción de identidades en los mu-

seos de Cataluña y el País Vasco entre lo local, nacional y global". *Passos: Revista de turismo y patrimonio cultural*, 8/4, p. 539-553.

Roigé, X.; Boya, J.; Alcade, G. (2010) "Els nous museus de societat: redefinint models, redefinint identitats". A: **Alcaldé, G.; Boya, J.; Roigé, X.** (ed.) *Museus d'avui: els nous museus de societat* (p. 155-195). Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.

Roigé, X. (2015) *Museos, identidades territoriales y evolución de las políticas culturales en España: de la expansión a la crisis económica*. Inèdit.

Tugores, F. (2010) "La Societat Arqueològica Lul·liana i la conservació del patrimoni arquitectònic de Mallorca, 1880-1936". *Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura*, vol. 4, 1880 - 2010, p. 69-93. Palma: Societat Arqueològica Lul·liana.

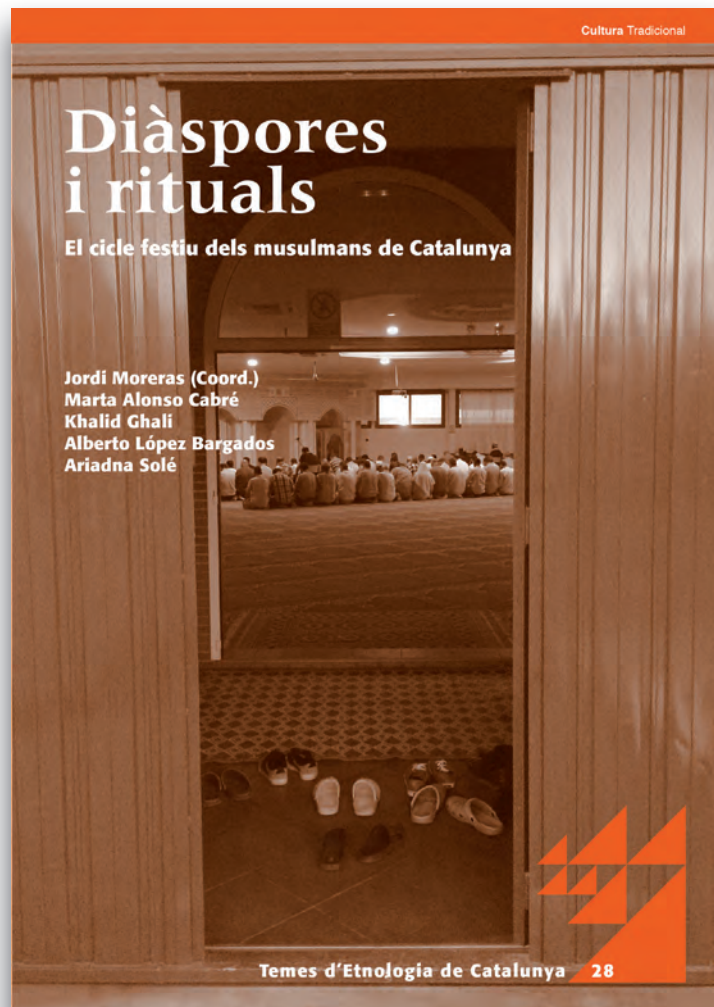


Diàspores i rituals

El cicle festiu dels musulmans de Catalunya

Temes d'etnologia de Catalunya, núm. 28.

Les comunitats musulmanes presents a Catalunya desenvolupen ritus col·lectius en un context minoritari i de diàspora. Hem resseguit el cicle anual festiu musulmà, especialment en el cas de col·lectius procedents del Marroc, Pakistan i Senegal, fixant-nos en les quatre principals celebracions (el dejuni durant el mes del ramadà, la festa del sacrifici, la commemoració del martiri d'Alí i la festa del naixement del profeta Muhàmmad), com a estratègia per poder observar com uns col·lectius heterogenis en molts sentits interactuen en contextos socials determinats mitjançant la pràctica ritual. Aquesta pràctica, viscuda des de la pertinença comunitària, s'incorpora dins d'una societat progressivament diversa.



Aquesta monografia és el resultat d'un treball d'investigació dut a terme entre els anys 2007 i 2010 en el marc de l'Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) que duu a terme el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i també ha comptat amb el suport de la Fundació CIDOB.

Novetat editorial

A la venda a les llibreries i a la Llibreria en línia de la Generalitat de Catalunya.



Iñaki Arrieta Urtizberea

UNIVERSITAT DEL PAÍS BASC

Professor del Departament de Filosofia dels Valors i Antropologia Social de la Universitat del País Basc/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Membre del grup

de recerca "Cultural and natural heritage in times of crisis: challenges, adaptations and strategies in local contexts" (CSO2015-68611-R, Ministeri d'Economia, Indústria i Competitivitat).



Iñaki Díaz Balerdi

UNIVERSITAT DEL PAÍS BASC

Professor del Departament d'Història de l'Art i la Música de la Universitat del País

Basc/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Membre del grup de recerca "Built Heritage (GPAC)" de la UPV/EHU.



Mathieu Viau-Courville

UNIVERSITAT D'EAST ANGLIA

Assessor de recerca i divulgació científica al Musée de la civilisation, Quebec, Canadà. Doctorat en

Història de l'Art per la School of World Art Studies and Museology, Universitat d'East Anglia, Regne Unit

A l'ombra del Guggenheim-Bilbao: legislació i política museística al País Basc

Els museus donen forma a la comprensió dominant d'una nació; connecten les persones individuals amb la nació com una comunitat imaginada (Anderson, 1993). Com a llocs públics de cultura i memòria, recorren a històries i records col·lectius per fomentar i renovar les identitats col·lectives i la consciència social (Bouquet, 2012: 122; Crooke, 2007: 119), i en fer-ho també es converteixen en poderosos agents de legitimació de la identitat i de promulgació de valors nacionals (Roigé, Boya, Alcalde, 2010: 168). Però, tal com deia Sharon Macdonald (2003), tot i que els museus han pretès construir i reforçar les narratives i les identitats nacionals, no sempre ho han aconseguit, en part perquè els vincles entre la identitat col·lectiva i el patrimoni cultural que es mostren als museus no es poden donar per descomptats ni la identitat que s'expressa i es construeix a través del patrimoni es pot assu-

mir com quelcom fix (Smith, 2008: 159). En realitat, els museus són productes del seu temps i de les societats cada vegada més complexes i plurals en què se'ls demana que juguin un paper cada cop més important. Els seus processos de construcció de la identitat i les seves formes museològiques de treball identitari es renoven i es reinventen constantment (Macdonald, 2003). Després de la Revolució Francesa, per exemple, els museus reflectien la nova república, exhibien patriotisme i donaven forma a un patrimoni i una identitat nacionals d'una manera molt allunyada de com ho feien les polítiques museístiques de l'Ancien Régime (Díaz Balerdi, 2008a: 109-110; Duncan, 2007: 46-47; Poulot, 2005: 61-63). Els anys seixanta, els primers ecomuseus van ser una alternativa als museus nacionals i tenien com a objectiu fomentar el desenvolupament local i regional i preservar-ne la identitat (Chaumier, 2005: 23; Duclos, Veillard, 1992: 129). Des de finals del segle xx, les comunitats

Paraules clau: Guggenheim, País Basc, identitat, política museística

Palabras clave: Guggenheim, País Vasco, identidad, política museística

Keywords: Guggenheim, Basque Country, identity, museum policy

d'origen i els activistes anticolonialistes han defensat una major reflexivitat i la inclusió de veus diverses en les narratives expositives per anar així cap a una pràctica museística més èticament responsable (Bouquet, 2012: 98; Harris, O'Hanlon, 2013: 10; Phillips, 2011; Sandell, 2006: 184; Van Geert, 2016: 28-29; Van Geert, Arrieta Urtizberea, Roigé, 2016: 354).

De manera similar, els museus són productes de les realitats econòmiques locals i nacionals i de les estratègies de gestió territorial, i des dels anys noranta la integració de models de mercat en els museus ha suscitat una gran atenció. Aquests models s'han vist com una manera de garantir la sostenibilitat financera dels museus, concretament mitjançant exposicions summament atractives de gran èxit, i, a més, els museus es converteixen així en unes organitzacions integrades en la societat, a través d'unes redistribucions curatorials més flexibles i adreçades a la comunitat per reduir la distància entre els museus i la societat (Boylan, 2011; McCall, Gray, 2013; Viau-Courville, 2016). Tal com mantingué Jean Davallon l'any 1992: "L'entrada dels museus en una lògica de mercat significa en realitat quelcom més: indica el compromís del museu per actuar com a mediador entre el públic i la mostra, és a dir, els objectes i els conjunts de coneixement, ja siguin obres

d'art, coneixements científics, peces antigues o la memòria d'un grup social concret. Significa que els museus volen produir «exposées» i desenvolupar unes eines de comunicació més eficaces per al públic" (Davallon, 1992: 12). Un bon nombre de polítiques culturals actuals han subordinat els models econòmics als museològics i la majoria de programes amb finançament públic afavoreixen aquells museus que suposadament han d'impulsar l'economia turística local (Mairesse, 2010: 105) o la promoció d'una marca territorial coherent (Aronsson, Elgenius, 2011: 16; Drouguet, 2015: 219), a més de generar externalitats positives per a l'economia i la societat. Un exemple prou conegut d'aquestes polítiques culturals per aportar valor al patrimoni és el que es coneix com l'*efecte Guggenheim-Bilbao* (Asensio, Pol, 2012: 165; Esteban, 2007: 143; Holo, 2002: 167; Mairesse, 2010: 17; Moix, 2010: 255; Pezzini, 2014: 51; Poulot, 2005: 93; Yúdice, 2002: 16), tot i que la crisi econòmica del 2008 ha posat de manifest algunes vulnerabilitats d'aquest model (Bergeron, 2012: 66-68, Chaumier, 2011: 87-88).

En aquest article analitzem els contextos social i econòmic que han contribuït a donar forma al desenvolupament dels museus al País Basc. Prestarem especial atenció a aquells creats des dels anys setanta i en relació amb

Aquest article pretén analitzar l'evolució de la creació de museus al País Basc des dels anys setanta. Per fer aquesta anàlisi, es tindran en compte dos criteris. Per una banda, el criteri de la identitat i, per l'altra, el criteri econòmic. Un cop mort el dictador Franco l'any 1975, van aparèixer amb força tot de moviments socioculturals i polítics que defensaven una identitat negada durant la dictadura. És en aquest context que apareixen els primers museus contemporanis. Més endavant, a finals del segle xx, la creació de noves institucions va obeir bàsicament a causes econòmiques. L'efecte Guggenheim va fer que moltes institucions basques donessin suport a l'obertura de nous museus al públic. Tanmateix la crisi econòmica de l'any 2008 va afectar de manera important aquesta evolució.

El objetivo de este artículo es analizar la evolución de la creación de museos en el País Vasco desde los años setenta teniendo en cuenta dos criterios. Por un lado, el criterio de identidad y, por el otro, el criterio económico. Tras la muerte del dictador Franco en 1975, surgieron con fuerza movimientos socioculturales y políticos a favor de una identidad negada durante la dictadura. Es en este contexto que se crearon los primeros museos de arte contemporáneo. Más adelante, a finales del siglo xx, las causas de la creación de nuevas instituciones fueron principalmente económicas. El efecto Guggenheim hizo que muchas instituciones vascas apoyaran la apertura de nuevos museos al público. No obstante, la crisis económica de 2008 alteró de manera significativa esta evolución.

The aim of this article is to analyze the evolution of the creation of museums in the Basque Country since the 1970s. Two criteria will be taken into account in this analysis. On the one hand, the criterion of identity and, on the other hand, the economic criterion. After the death of the dictator Franco in 1975, sociocultural and political movements emerged with force in favor of an identity denied during the Dictatorship. In this context, the first contemporary museums emerged. Later, at the end of the 20th century, the causes for the creation of new institutions were mainly economic. Because of the Guggenheim effect, many Basque institutions supported the opening of new museums to the public. However, the economic crisis of 2008 significantly altered this evolution.

els canvis legislatius i les polítiques culturals i patrimonials. Després d'un breu repàs de la història dels museus al País Basc, examinem l'impacte del retorn de la democràcia sobre els museus bascos al final de la dictadura franquista (1939-1975). Descriuim la manera en què la restauració de la democràcia al País Basc després de la dictadura centralista va generar una sèrie de polítiques culturals noves que van prioritzar les relacions íntimes amb la identitat i les cultures regionals al costat d'altres intents de reproduir el model Guggenheim-Bilbao. Finalment, també adoptem una perspectiva sociològica i econòmica per descriure alguns dels canvis financers i de gestió que la crisi del 2008 portà als museus bascos.

La formació d'una consciència cultural basca

La història dels museus al País Basc¹ és relativament curta en comparació amb la de la resta d'Europa. El seu desenvolupament coincideix amb la industrialització i amb la profunda transformació social i econòmica del país a començaments del segle xx. Van marcar el començament dels esforços concertats per configurar una consciència cultural i intel·lectual basca. En paral·lel a la creació de diaris bascos, i juntament amb el reconeixement d'escriptors, pintors, músics i altres intel·lectuals locals, els museus es van integrar en un pla més ampli impulsat per l'ideal de configurar col·lectivament una identitat i una nacionalitat basques. Aquests interessos eren evidents sobretot al Museo Municipal de Donostia-San Sebastián (actualment Museo San Telmo), inaugurat l'any 1902, on les primeres exposicions sobre arqueologia, història i belles arts es van substituir aviat per temes que posaven l'accent en el folklore i l'etnografia bascos. Durant els anys deu i vint del segle passat, i fins a principis dels trenta, es van continuar creant museus bàsicament en dos tipus d'institucions, que reflectien algunes de les característiques distintives de la societat basca de l'època. Per una banda, els nombrosos museus folklòrics i etnogràfics, com el Museo Arqueológico Vizcaya y Etnográfico Vasco (Bilbao) i el Museo Municipal de Donostia-San Sebastián, estaven tots dedicats a preservar i mostrar

la cultura i la identitat basques i a fomentar el nacionalisme basc. El seu desenvolupament també estava en consonància amb els diferents moviments de cultura popular que tenien lloc a l'Europa del moment (Rivière, 1936: 61-63). Per altra banda, i en marcat contrast, els museus de belles arts que també s'obrien al País Basc durant aquest període, especialment els de Bilbao, com el Museo de Bellas Artes i el Museo de Arte Moderno (que actualment formen el Museo de Bellas Artes), posen de manifest esforços per realçar una nova classe burgesa que volia assolir prestigi social i visibilitat europea.² Al costat d'aquests museus, durant aquest període es van inaugurar quatre altres institucions patrimonials notables: l'Aquarium (Sant Sebastià), el Museo de Armería (Eibar), el Museo de Ignacio Zuloaga (Zumaia) i el Museo de Reproducciones Artísticas (Bilbao).

La Guerra Civil espanyola (1936-1939) i la dictadura franquista que la va seguir (1939-1975) van afectar profundament el desenvolupament del patrimoni basc. Les anomenades *polítiques mínimes* (Bolaños, 1997: 374) aplicades pel Govern franquista, centralista i catòlic, pretenien consolidar una identitat castellana unificada, cosa que va fer que en molts llocs de l'Estat hi hagués una repressió i un revisionisme de bona part de les seves cultures regionals. Totes les diferències culturals—concretament la basca, la catalana i la gallega— es veien com mers regionalismes derivats de la mateixa identitat nacional (Bolaños, 1997: 378; Ortiz, Prats, 2000: 243). Pel que fa als museus, això va significar que institucions com el Museo Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco passessin a anomenar-se Museo Histórico de Vizcaya, per marginar així qualsevol referència a la identitat local i fomentar la identitat nacional (Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1996: 10). Altres institucions, com el Museo Municipal de Donostia-San Sebastián, serien escollides per la Junta per transformar-les en un “centre honorable i digne de la nova Espanya” (Arrieta Urtizberea, 2012: 41).

Durant aquests quaranta anys de dictadura, al País Basc es van inaugurar molt pocs

1

En aquest article ens centrem en la comunitat autònoma del País Basc, que inclou els territoris i les províncies d'Àlaba, Biscaia i Guipúscoa. Aquests tres territoris estan administrats pel Govern basc i cadascun forma part de la seva Diputació Foral corresponent i en depèn.

2

Cal tenir en compte que tots aquests museus es trobaven a Bilbao i Sant Sebastià, les capitals de Biscaia i Guipúscoa, respectivament. Estaven subvencionats localment pels municipis i les diputacions forals, ja que el Govern basc no es va crear fins l'any 1936. Com a conseqüència de la Guerra Civil, després de la caiguda de Bilbao, el Govern basc va romandre a l'exili fins a la mort de Franco l'any 1975.

museus, la majoria dels quals tracten sobre la religió i la història militar. Es van obrir principalment a Àlaba i els més destacats van ser els museus de belles arts, arqueologia i història d'Armería, un dels pocs territoris que no va ser declarat província traïdora pel règim franquista (Díaz Balerdi, 2007: 111). En canvi, les províncies traïdores com Biscaia o Guipúscoa van veure com les seves institucions públiques es rebaixaven a una administració i una representació mínimes. No obstant això, unes quantes locals i modestes iniciatives van donar lloc a la inauguració de museus durant la dictadura, com ara els dedicats a diversos sants, com Ignasi de Loiola (Guipúscoa) i Valentín Berriotxo (Biscaia), el Museo del Pescador de Bermeo (Biscaia), la Ferrería de Mirandaola a Legazpi (Guipúscoa) i la Casa de la Historia de Urgull a Sant Sebastià.

Democràcia i museus al País Basc

La mort de Franco l'any 1975 va significar el retorn progressiu de la democràcia a l'Estat espanyol. La nova Constitució, aprovada l'any 1978, reconeixia la diversitat cultural de l'Estat i distinció de les regions de l'Estat, algunes de les quals adquirien el seu estatus com a comunitats autònomes. El País Basc, format pel seus territoris històrics, o províncies, d'Àlaba, Biscaia i Guipúscoa, va guanyar autonomia política i administrativa a més a més de formar el seu propi govern l'any 1979. En aquest nou context, les diputacions forals van adquirir una importància especial pel que fa a la seva la seva capacitat per disposar de la recaptació i administració d'impostos. Una administració que continua avui en dia sent única a l'Estat espanyol i confereix autonomia a les diputacions forals que formen els territoris bascos, alhora que els garanteix la rellevància.

Com a comunitat autònoma, el País Basc tenia ara el control gairebé exclusiu sobre les seves polítiques culturals, inclosa la gestió del seu patrimoni cultural i dels museus, amb una intervenció mínima per part del Govern de l'Estat. Era responsable d'una petita xarxa d'uns vint museus, els quals, segons un informe del Govern basc, patien un dèficit greu de finançament, mancaven

d'organització i de personal qualificat i tenien un vincle escàs amb la població local.³ La remodelació dels museus bascos, però, no va entrar immediatament dins les prioritats del nou Govern, que durant bona part dels anys vuitanta va decidir concentrar-se en el foment de l'idioma basc –l'eusquera– i llavors, en una segona fase, en el llançament de la televisió i la ràdio públiques. La Llei del patrimoni cultural basc es va aprovar, finalment, el juliol de l'any 1990.

Tot i la manca inicial de suport per part del Govern als museus, durant els anys vuitanta es van crear com a mínim quinze museus gràcies als grans esforços i al compromís de membres de diferents comunitats basques, petites associacions culturals i, en alguns casos, també amb el suport de petits municipis. Pràcticament tots aquests museus, modestos, es van crear a les zones d'influència de les capitals basques i inicialment estaven gestionats per voluntaris. Van ser concretament el Museo de la Confitería, el Museo Zumalakarregi, el Caserío Iturraran i el Museo Ibarraundi a Guipúscoa; el Museo Etnográfico de Zalduondo, el Museo Etnográfico de Artziniega, el Museo del Poblado de la Hoya i el Museo de Ciencias Naturales a Àlaba, i finalment el Museo Simón Bolívar i el Museo de Arte e Historia de Durango a Biscaia. En general, tots oferien com a molt dos espais d'exposició dissenyats per mostrar l'etnologia, la història i l'arqueologia del País Basc, sempre amb el compromís clar de preservar i compartir la identitat basca. Després de quaranta anys de dictadura i repressió cultural, aquests esforços locals també reflectien la devoció de la població basca envers les reclamacions nacionalistes (Apalategi, 1985; Pérez Agote, 1987).

La Llei del patrimoni cultural basc del 1990 va permetre que algunes d'aquestes iniciatives locals rebessin el suport de les polítiques culturals i patrimonials basques recentment aprovades i van ser absorbides pel Sistema Nacional de Museos de Euskadi, que inicialment es va desenvolupar per fomentar la creació de museus a tots els municipis amb una població d'un mínim de deu mil habitants.

3

Informe intern 1980-1984 (sense data). Govern basc, Departament de Cultura.

El Plan Nacional de Museos del 1994 va posar encara més en relleu l'interès del Govern basc per tenir un paper central en el desenvolupament de la identitat nacional. Aquest Pla va establir els fonaments per a la creació de museus nacionals, els quals, tal com va afirmar el Govern de l'època, “la comunitat autònoma ha de tenir aquestes institucions per representar importants facetes de la nostra memòria i dels nostres coneixements col·lectius, per això el Govern Basc n'ha de formar part i ha de contribuir al seu desenvolupament”. De manera similar, el pla pretenia facilitar la coordinació del que es podria anomenar el *boom dels museus* que es va produir en aquesta època.

Inicialment es va planificar la creació o la recuperació d'onze museus nacionals en un període de deu anys després de l'aprovació del Pla, amb un pressupost total previst de 140 milions d'euros. Els museus nacionals també es van definir com a repositoris del coneixement i la memòria bascos i es van distribuir per tot el País Basc de la manera següent: Biscaia: Museo de Bellas Artes, Museo Guggenheim-Bilbao, Museo de la Ciencia y la Técnica i Museo de Ciencias Naturales. Àlaba: Museo de Bellas Artes, Museo de Arqueología i Museo Fournier del Naípe y de las Artes Gráficas. Guipúscoa: Museo de Arquitectura, Museo de Antropología Vasca, Museo Naval i Museo de Cerámica y Artes Populares. La meitat d'aquests eren museus nacionals nous que s'havien de crear, mentre que la resta eren edificis ja existents però escassament conservats que s'havien d'enderrocar o reconstruir, o bé sotmetre a reformes importants.

Tot i les ambicions del Govern i l'aprovació general, el Pla va generar molt de debat i una gran controvèrsia a totes les comunitats basques, ja que s'identificaven com a museus nacionals una franquícia estrangera –el Guggenheim-Bilbao– i un altre museu “en què l'art ‘espanyol’ ocuparia una posició central” (Díaz Balerdi 2008b: 84). El Pla també va rebre crítiques pel fet de subordinar les polítiques patrimonials a unes decisions polítiques que cercaven una distribució territorial equitativa a tot el País Basc, sense

tenir en compte les realitats i la potencial aportació d'algunes de les economies locals “en un país petit sense pràcticament tradició museística” (Mujika Goñi, 1995: 288). La qüestió de la distribució territorial equitativa va ser en aquest cas concret un derivat del sistema administratiu únic del País Basc, dissenyat per donar la mateixa veu a totes les diputacions forals que formen la comunitat autònoma.

Encara que el Govern basc fos conscient de la necessitat de modernitzar el lamentable estat de la seva xarxa de museus, també considerava que l'aplicació del Pla era igual d'important pel seu valor cultural intrínsec, que representaria un impuls per a l'economia i la societat de la regió.⁴ Els primers anys després de la recuperació de la democràcia al País Basc van estar estretament lligats a qüestions polítiques i de construcció identitària, però durant els anys noranta la cultura es va convertir ràpidament en l'ingredient fonamental del creixement econòmic. Per això, potser va ser inevitable que la subordinació de les polítiques patrimonials a les realitats polítiques externes portessin el Govern basc a signar l'acord amb la Fundació Solomon R. Guggenheim per a la construcció del seu nou museu a Bilbao. Molts creuen que aquest moment va marcar de manera important el paisatge cultural basc i va definir el que des de llavors es coneix com l'*efecte Guggenheim*, segons el qual la cultura es veu com un “valor afegit als paisatges turístics i urbans, i la política cultural com una eina al servei de la promoció d'esforços econòmics” (Zallo, 2011: 47), en concret mitjançant icones impactants com ara el Guggenheim-Bilbao i el seu potencial de comercialització.

El Pla Nacional de Museus no es va materialitzar, de la mateixa manera que mai es va arribar a complir la idea d'un museu de la ciutat per cada deu mil habitants. Aquestes polítiques s'han substituït per una nova Llei de museus, de l'any 2006, que se centra a crear un sistema nacional de museus format per una sèrie de museus bascos que encaixin en una sèrie de requisits i característiques preestablerts.

4

Garmendia, Mari Karmen, “Kultura ekipamendu handiak. Kulturaren Sailburuaren agerraldia”, Govern basc, 15 de març de 1995.

Durant els anys noranta, i mentre el Govern va treballar per aplicar el Pla Nacional de Museus, es van crear prop de trenta museus dedicats a la història i l'etnografia basques, entre els quals hi ha els museus etnogràfics de Félix Murga, Usatxi, Oyón-Oion i Iru-bidaur a Àlaba; el Museo de Euskal Herria, el Museo de las Encartaciones, el Museo del Nacionalismo Vasco, el Museo de la Paz de Gernika i l'Ecomuseo del Caserío Vasco a Biscaia, i el Museo Naval, el Museo Vasco del Ferrocarril, el Parque Cultural de Zerain, el Museo Laia del producto artesanal del País Vasco, el Museo de la Sokatira, l'Ecomuseo de Larrraul i el Museo de la Máquina-Herramienta a Guipúscoa. De tots aquests museus nous, el Guggenheim-Bilbao és el que ha tingut un impacte més gran des de la seva inauguració l'any 1997.

El Guggenheim va ser un producte d'un període entre finals dels anys vuitanta i principis dels noranta en què els líders del Partit Nacionalista Basc (el partit principal des de la democràcia, amb l'excepció dels anys 2009-2012, en què va governar el Partit Socialista d'Euskadi) van tenir la sensació que quedaven exclosos dels fasts del 1992 que s'organitzaven per tot l'Estat, en què destacaven els Jocs Olímpics de Barcelona i l'Expo de Sevilla (Zulaika, 1997: 27). En aquest context, el País Basc s'estava quedant aïllat en comparació amb altres comunitats autònomes que guanyaven visibilitat internacional a través d'esdeveniments esportius, culturals i econòmics de gran repercussió mediàtica. L'associació entre el Govern basc i la Fundació Solomon R. Guggenheim (que en aquell moment volia obrir una nova filial europea) va arribar en part com a resposta al context esmentat. Més que un projecte de museu per fomentar la imatge cultural internacional del País Basc, aquesta associació va ser per al Govern, sobretot, una empresa financera dissenyada per impulsar una nova economia a Bilbao i a la seva zona d'influència, que des dels anys vuitanta havien experimentat un declivi econòmic i demogràfic constant a causa de la desacceleració de les seves indústries de l'acer i navals. Per a la Fundació, el projecte de Bilbao també va representar una oportunitat significativa per superar algunes de les dificultats econòmiques que l'organització patia en aquell moment. La cultura, doncs, va ser tant un mitjà per potenciar la regeneració econòmica i urbana de Bilbao com una estratègia d'internacionalització; era una projecció internacional a través d'un adornament (Esteban, 2007) que, per a molts, era molt distant del País Basc i el seu patrimoni.

Malgrat tot, el Guggenheim-Bilbao es va convertir ràpidament en la icona que és avui dia, és a dir, una mostra del que el poble basc pot aconseguir, un museu desenvolupat al País Basc per i per als bascos (Esteban, 2007). El seu aclaparador èxit econòmic, arquitectònic i urbanístic s'ha estès fins al punt que actualment personifica la identitat cultural basca, que potser es descriu de la millor manera possible a través de les paraules de l'escriptor basc Lertxundi Esnal: "cor, mirall i proa" (2005: 50). Pràcticament ningú dubte de l'efecte d'aquest museu a tot el País Basc. A la secció següent explicarem que durant la primera dècada d'aquest segle es van crear més de cinquanta museus a la comunitat autònoma, cosa que representa el creixement més significatiu en la breu història museística del País Basc.

Museus bascos del segle XXI: una revisió estadística

L'efecte Guggenheim va despertar un nou interès de les administracions públiques per obrir museus nous o assumir un paper més actiu en les noves iniciatives museològiques empreses per organitzacions locals i contribuir-hi de forma dinàmica. L'objectiu de tots aquests nous projectes era implementar programes culturals i museístics capaços d'atraure un gran nombre de turistes i, en fer-ho, contribuir a impulsar el desenvolupament socioeconòmic i la imatge de la resta dels territoris bascos, una idea que també es va veure alimentada pel fet que el Guggenheim-Bilbao va superar amb escreix els quatre-cents mil visitants anuals previstos i, de mitjana, en va tenir nou-cents mil durant la seva primera dècada d'existència (Esteban 2007: 21).

Evidentment, aquestes estratègies econòmiques i les possibilitats de convertir els territoris bascos en una marca casaven perfectament amb els interessos de les administracions públiques basques. Tal com es deia en el pressupost anual de la Diputació Foral de Guipúscoa de l'any 2000, la cultura és una “font important d'ocupació [que genera] un dinamisme econòmic significatiu”.⁵ Aquell mateix any, l'informe del Departament de Cultura de la Diputació Foral de Biscaia indicava que Bilbao i els seus voltants s'havien configurat com “una de les capitals culturals d'Europa” gràcies a institucions com el Guggenheim-Bilbao, el Museo de Bellas Artes i altres centres culturals que havien destacat per posar en relleu un “aparell cultural de rellevància global”.⁶ A Àlaba, l'efecte Guggenheim es va materialitzar en la creació del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo-Artium (Díaz Balardi, 2007: 115), que va representar una inversió financera especialment important. Més de la meitat dels cinquanta museus creats durant la primera dècada d'aquest segle es va inaugurar a Guipúscoa, entre els quals hi ha el Centro de la Cultura Marítima i el Barco-Museo Mater de Pasaia, el Museo de arte Chillida-Leku d'Hernani, el Museo del Hierro Vasco de Legazpi, el Museo de Arte e Historia de Zarautz, el Centro de la Música Popular d'Oiartzun, el Museo de la Sidra Vasca d'Astigarraga, el Caserío-Museo Igartubeiti d'Ezkio, el Museo Romano

Oiasso d'Irún, la rèplica de la cova d'Ekain –Ekainberri– de Zestoa i el Centro Internacional del Títere de Tolosa, i a Sant Sebastià trobem el Museo Cemento Rezola, el Museo de la Ciencia-Eureka i el museu de l'equip de futbol de la Reial Societat.

A Biscaia es van inaugurar deu institucions, que inclouen el Museo Etnográfico d'Orozko, el Museo de la Minería del País Vasco de Gallarta, el Museo de Boinas La Encartada de Balmaseda, la Ferrería El Pobal de Muskiz, el Museo de la Industria Rialia de Portugalete, el Museo Marítimo Ría de Bilbao i el museu de l'Athletic Club de Bilbao. També és important la reforma del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que va tornar a obrir l'any 2001 després d'una gran inversió pública de més de quinze milions d'euros.

Finalment, a Àlaba es van obrir deu museus més, que inclouen el Valle Salado d'Añana, el museu del Deportivo Alavés i el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo-Artium.

Bona part de les institucions anteriors estaven finançades amb fons públics i eren el resultat d'estratègies i programes públics oficials o bé d'iniciatives locals privades o comunitàries que sol·licitaven suport governamental. També van ser importants les organitzacions donants privades, com els equips de futbol bascos (van finançar dos museus dedicats al futbol), institucions

5

Diputació Foral de Guipúscoa, *Presupuestos generales de 2000*, p. 224.

6

Diputació Foral de Biscaia, *Presupuestos generales de 2000*, p. 449.



Museo de Bellas Artes de Bilbao (2006).

IÑAKI DÍAZ BALERDI

bancàries i financeres com la Kutxa-Kutxabank (va finançar el Museo de la Ciencia - Eureka), companyies privades com FYM Heidelberg Cement Group (va finançar el Museo Cemento Rezola) i famílies privades com la de l'artista Eduardo Chillida. En tots aquests casos, els fons públics també foren significatius, sobretot per al desenvolupament dels programes i les activitats culturals de cadascun d'aquests museus. Però una anàlisi dels fons públics també posa de manifest que el desenvolupament de museus al País Basc va experimentar una caiguda com a conseqüència de la crisi econòmica del 2008, que va tenir les seves repercussions financeres més significatives i evidents a partir del 2010. Les importants retallades dels pressupostos públics van afectar considerablement els sectors cultural i dels museus i, com a conseqüència, en aquesta segona dècada del segle han obert pocs museus, amb l'excepció d'aquells projectes que ja s'havien iniciat durant la dècada anterior, com el Museo Balenciaga, el Conjunto Monumental de Igartza, el Centro de Patrimonio Cultural Mueble-Gordailua i el Txakolingunea.

La nostra anàlisi dels pressupostos de les principals administracions públiques basques pretén posar de manifest els processos d'expansió i contracció del desenvolupament de museus al llarg de les dues últimes dècades. S'han recopilat els pressupostos del Govern basc, i concretament el del seu Departament de Patrimoni Cultural, que gestiona els fons destinats a patrimoni, biblioteques, arxius i museus, i els de les seves tres diputacions forals (Àlaba, Biscaia i Guipúscoa). Aquests últims també inclouen les despeses específiques relacionades amb museus i, si estaven disponibles, els pressupostos dels departaments de Cultura de la diputació.

La taula 1 mostra l'assignació de fons públics a la cultura i als museus per part del Govern basc i per cada diputació foral. La taula 2 mostra les proporcions de pressupost total assignat.

Les taules posen de manifest una reducció del finançament de les diputacions forals

entre el 2010 i el 2016 d'un 10-15%, mentre que la del Govern va créixer un 6%. A més, les diputacions forals van assignar proporcionalment més recursos a la cultura que el Govern. Les reduccions generals del finançament van començar l'any 2010 i van continuar fins al 2016,

Taula 1. Pressupostos del Govern basc i de les diputacions forals (en milers d'euros).

	2000	2005	2010	2016
Pressupostos Generals				
Govern Basc	5.173.761	7.117.102	10.315.210	10.933.299
Araba / Álava	1.323.436	1.828.485	2.204.539	2.282.467
Bizkaia	3.989.117	5.609.266	6.827.498	7.437.778
Gipuzkoa	2.619.973	3.539.026	4.200.286	4.533.952
Pressupostos propis (pressupost gestionat per cada Diputació)				
Araba / Álava	285.604	371.995	516.545	438.194
Bizkaia	704.381	1.225.115	1.744.084	1.587.875
Gipuzkoa	507.680	685.384	938.418	813.280
Cultura				
Govern Basc	30.310	40.020	64.562	54.792
Araba / Álava	15.183	28.098	22.073	12.229
Bizkaia	24.569	42.150	36.375	33.579
Gipuzkoa	17.834	24.652	25.773	25.889
Museus				
Govern Basc	18.611	21.804	30.142	18.792
Araba / Álava	3.038	11.246	6.771	4.820
Bizkaia	7.389	14.220	14.196	15.501
Gipuzkoa	3.031	4.952	10.115	3.337

Taula 2. Despesa proporcional per a cultura i museus del Govern basc i de les diputacions forals (%).

	2000	2005	2010	2016
Cultura				
Govern Basc	0,59	0,56	0,63	0,50
Araba / Álava	5,32	7,55	4,27	2,79
Bizkaia	3,49	3,44	2,09	2,11
Gipuzkoa	3,51	3,60	2,75	3,18
Museus				
Govern Basc	0,36	0,31	0,29	0,17
Araba / Álava	1,06	3,02	1,31	1,10
Bizkaia	1,05	1,16	0,81	0,98
Gipuzkoa	0,60	0,72	1,08	0,41

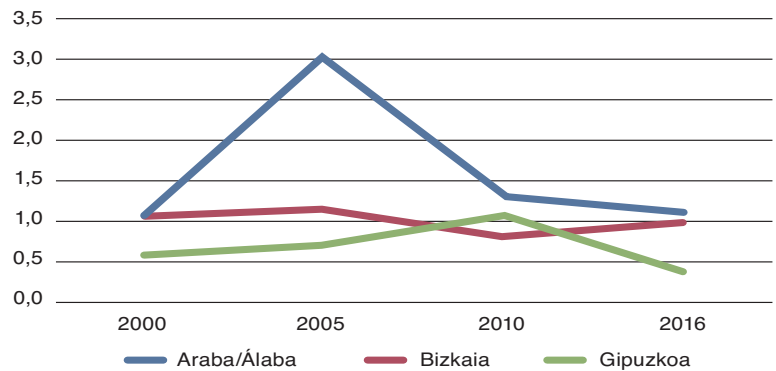
amb l'excepció de Guipúscoa, que va presentar un creixement derivat del seu nomenament com a Capital Europea de la Cultura i de les importants reformes del seu Centro Internacional de Arte Contemporáneo-Tabakalera.

Els gràfics de l'1 al 5 il·lustren l'evolució dels pressupostos generals assignats als museus des del 2000 fins al 2016 per cada diputació foral. Tot i que hi ha algunes variacions en el pressupost al llarg dels anys, també hi ha una regularitat de conjunt en les assignacions de pressupostos del 2000 al 2016. No obstant això, cal tenir en compte que el descens general en l'assignació pressupostària al Departament de Cultura del Govern, des del 0,36% el 2010 fins al 0,17% el 2016, va anar acompanyada de la inauguració de diversos museus durant aquests mateixos anys, cosa que evidentment va implicar menys fons per a cadascun dels museus.

La taula 3 mostra la despesa detallada dels museus, cosa que resulta útil per aprofundir en l'anàlisi de la gestió museística durant la crisi econòmica. La taula detalla els pressupostos per a costos de personal, el pressupost de funcionament i les transferències generals d'actius.⁷

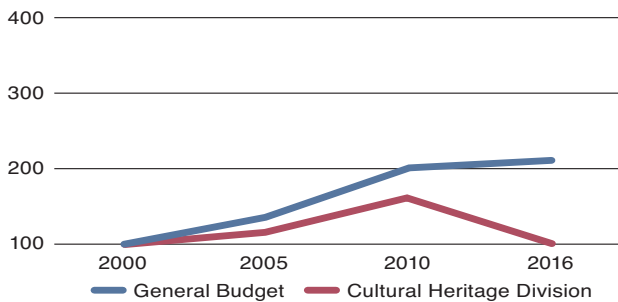
⁷ La transferència d'actius inclou a) transferències corrents, b) inversions, c) transferències de capital i d) participacions i actius.

Gràfic 1. Despesa en museus de cada diputació foral en proporció al seu pressupost (%).



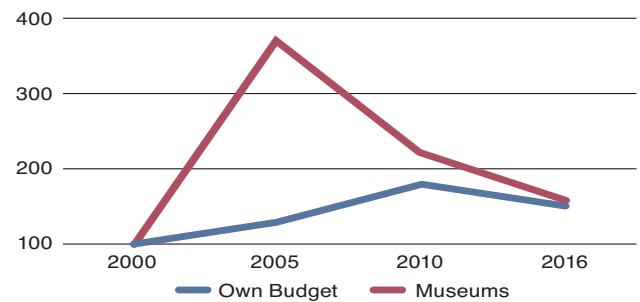
FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 2. Variacions pressupostàries - Govern basc (números d'índex).



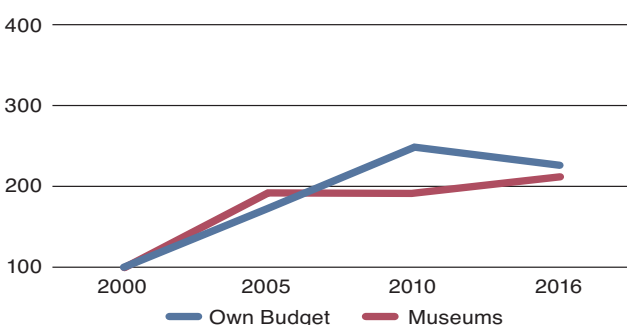
FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 3. Variacions pressupostàries - Àlaba (números d'índex).



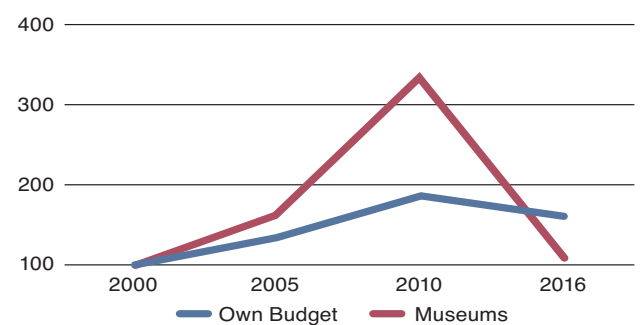
FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 4. Variacions pressupostàries - Biscaia (números d'índex).



FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 5. Variacions pressupostàries - Guipúscoa (números d'índex).



FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

La taula 3, juntament amb els gràfics 6 i 9 de més avall, mostra un increment constant dels costos de personal, cosa que coincideix amb el que ja es pot esperar, atès que el personal de tots els museus està format per funcionaris públics. Els costos operatius, però, presenten una variació més gran. Les assignacions pressupostàries als departaments de Cultura dels governs van romandre més o menys estables. A Àlaba van seguir un augment constant d'acord amb la inflació prevista, mentre que a Biscaia i Guipúscoa van presentar majors variacions, la qual cosa es pot explicar no només en termes de despeses majors/menors, sinó també com a conseqüència dels canvis en el tipus de gestió escollit per aquestes diputacions forals. Aquest últim punt no afecta el Departament de Cultura del Govern, ja que l'Administració pública no s'implica en la microgestió del seus diferents museus i només ofereix suport pressupostari.

Actualment, hi ha quatre museus a Àlaba –el Museo de Bellas Artes, el Museo de Ciencias Naturales, el Museo de Armería i el BIBAT (inaugurat l'any 2009 i que integra els antics Museo de Arqueología i Museo Fournier de Naipes)– i tres museus a Guipúscoa –el Museo Zumalakarregi, el Museo Naval i el Caserío-Museo Igartubeiti, aquest últim inaugurat l'any 2006–. Els museus d'Àlaba estan gestionats pel personal de museus de la Diputació Foral, mentre que a Guipúscoa els museus estan gestionats per una empresa externa contractada per la Diputació Foral mitjançant un procés de concurs públic.

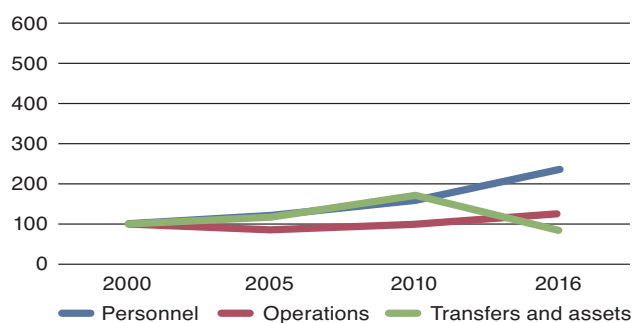
Taula 3. Assignacions pressupostàries a museus segons tipus de despesa.

	2000	2005	2010	2016
Govern Basc				
Personal	1.190.605	1.500.510	1.934.400	2.806.100
Operacions	2.563.317	2.267.713	2.615.600	3.272.000
Transferències i actius	14.857.020	18.036.164	25.591.500	12.714.100
	18.610.942	21.804.387	30.141.500	18.792.200
Araba / Àlaba				
Personal	826.548	1.079.840	1.685.823	1.677.044
Operacions	236.505	255.514	482.515	432.700
Transferències i actius	1.975.433	9.910.470	4.603.130	2.710.275
	3.038.487	11.245.824	6.771.468	4.820.019
Bizkaia				
Personal	395.967	562.197	718.261	446.992
Operacions	563.299	606.716	2.248.677	84.000
Transferències i actius	6.430.229	13.050.861	11.229.219	14.970.000
	7.389.494	14.219.774	14.196.157	15.500.992
Gipuzkoa				
Personal	367.831	448.345	569.552	603.168
Operacions	287.885	417.700	1.208.550	1.231.200
Transferències i actius	2.375.590	4.085.927	8.336.961	1.502.950
	3.031.307	4.951.972	10.115.063	3.337.318

FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

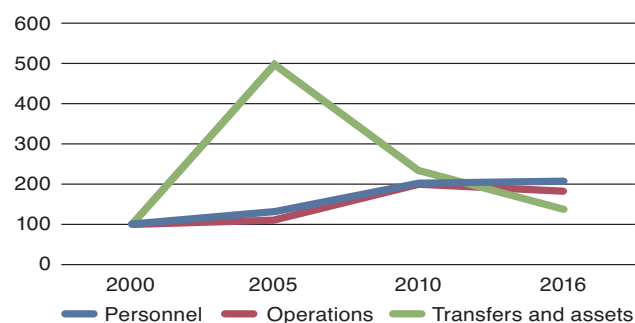
Això explica l'increment notable de les despeses operatives del 2010 –la contractació d'una nova empresa– en comparació amb els altres anys. Però aquest increment no

Gràfic 6. Variacions pressupostàries dels costos dels museus - Govern basc (números d'índex).



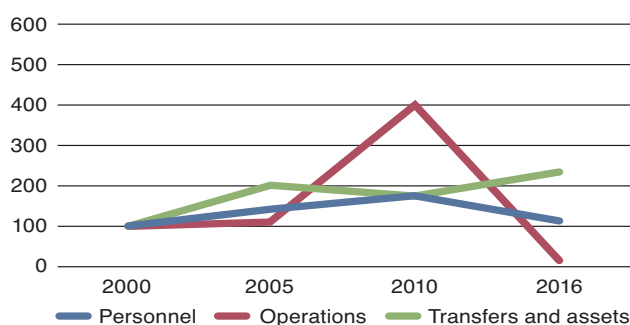
FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 7. Variacions pressupostàries dels costos dels museus - Àlaba (números d'índex).



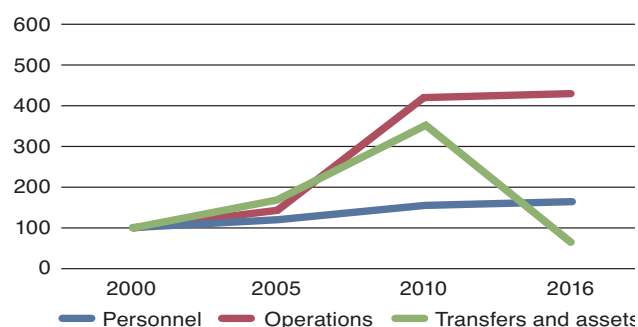
FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 8.
Variacions pressupostàries dels costos dels museus - Biscaia
(números d'índex).



FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

Gràfic 9.
Variacions pressupostàries dels costos dels museus -
Guipúscoa (números d'índex).



FONT: PRESSUPOSTOS GENERALS DEL GOVERN BASC I DE LES DIPUTACIONS

és res més que una transferència de fons des del pressupost de costos operatius al de transferències i actius, i llavors directament a la nova empresa de gestió. Biscaia també va escollir una estratègia de gestió similar i va contractar l'empresa BizkaiKOA (creada l'any 2010 per la Diputació Foral), que en aquest cas no és una empresa privada, sinó una de pública dirigida directament per la Diputació Foral, cosa que també va implicar la transferència del personal del museu i dels costos de personal associats a aquesta nova empresa. L'any 2016, els fons anuals transferits a BizkaiKOA van pujar fins als gairebé cinc milions d'euros per a la gestió del Museo de Euskal Herria, el Museo del Pescador, el Museo de Arqueología, el Museo de Boinas la Encartada, la Ferrería El Pobal i el Museo Txakoligunea, juntament amb altres centres culturals. El gràfic 8 il·lustra aquest increment en la transferència de fons i la reducció de l'assignació de la Diputació Foral per a costos de personal i operatius.

Pel que fa al pressupost del Govern, que es mostra a la taula 2 i al gràfic 6, s'observa una reducció evident en la categoria de transferència general de fons entre el 2010 i el 2016,⁸ amb una important caiguda del 40% en comparació amb els increments constants que s'havien anat produint al llarg de la primera dècada d'aquest segle. Això va afectar negativament els fons assignats al Museo de Bellas Artes de Bilbao, al Valle Salado de Salinas d'Añana o al Museo Valenciaga, els quals, en conjunt, van caure un 13%. En el cas del Centro-Museo Vasco de

Arte Contemporáneo-Artium, la reducció va ser del 25%. El Guggenheim-Bilbao també va caure un 33%, cosa que representa una reducció des de 6,7 M a 4,5 M.

Àlaba va presentar les variacions pressupostàries més importants. El gràfic 7 mostra un increment significatiu per a l'any 2005 en transferències de fons, cosa que s'explica per dos motius: els fons per garantir la creació del nou museu BIBAT i els 3,6 milions d'euros que es van transferir al Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo-Artium, que havia obert tres anys abans. Aquell any també es van crear quatre museus més, concretament el Museo de Alfarería Vasca, el Museo Etnográfico de Zalduondo, el Museo Vasco de Gastronomía i el Museo Diocesano de Arte Sacro, cosa que va representar uns cent mil euros. Cinc anys més tard, el 2010, la despesa s'havia reduït un 50%, principalment per la inauguració del BIBAT i per la reducció dels fons assignats a l'Artium (reduït fins als 1,8 milions d'euros). El finançament general i les subvencions també es van reduir en un 10%. Aquesta tendència va continuar fins a l'any 2016, amb una altra reducció del 25% per a l'Artium, juntament amb una caiguda general per a tots els museus del 25%.

El gràfic 8 mostra menys variacions en el cas de Biscaia i també revela un interès per mantenir els pressupostos operatiu i de personal en el seu conjunt, ja que mentre que els costos de personal van disminuir, les transferències a BizkaiKOA van augmentar, amb la

8

A més dels museus, els pressupostos públics també inclouen les despeses per al patrimoni cultural, biblioteques i arxius.

qual cosa es garantia l'estabilitat de personal i operativa. Un altre exemple d'aquest interès per continuar fomentant la cultura el trobem en el fet que durant els primers anys de la crisi, 2009-2010, i tot i la reducció general del 7% en el pressupost propi de la Diputació Foral, el seu Departament de Cultura va assignar 1 milió d'euros als estudis sobre el nou museu satèl·lit Guggenheim-Urdaibai al municipi de Sukarrieta. Però la recessió va acabar afectant les institucions de Biscaia, que van patir una reducció en el seu finançament, concretament el Guggenheim-Bilbao (-8%), el Museo de Bellas Artes de Bilbao (-5%) i altres amb reduccions d'un -22% de mitjana (Museo Bolibar, Museo de Arte e Historia de Durango, Museo de Arte Sacro, Museo del Nacionalismo, Museo de Pasos de Semana Santa, Museo de la Paz, Museo Vasco de la Historia de la Medicina y de las Ciencias, Museo de Berriotxoa, Museo de la Minería del País Vasco i Museo Marítimo Ría de Bilbao). Hi va haver uns quants projectes, però, que durant aquest període de crisi van rebre un finançament favorable, com ara l'empresa Bilbao Bizkaia Museoa, el finançament de la qual es va doblar des dels 600.000 euros fins als 1,2 milions per a la gestió i les reformes del Museo Vasco i el Museo de Reproducciones.

Per últim, Guipúscoa es va diferenciar de les altres diputacions forals –Àlaba i Biscaia– i va decidir no intervenir en la gestió dels seus museus més importants, que normalment haurien exigint un finançament públic considerable. Juntament amb el fet que Guipús-

coa també té menys institucions considerables al seu territori al seu territori (el seu finançament s'ha dedicat als seus dos centres d'art principals, que són Arteleku i, a partir del 2014, Tabakalera), això explica per què dedica menys fons a museus que Biscaia i Àlaba. Pel que fa a les transferències de fons a Guipúscoa, el creixement sobtat i la reducció posterior que mostra el gràfic 9 per a l'any 2010 corresponen a una inversió de 7 milions d'euros per a la construcció del nou Centro de Patrimonio Cultural Mueble-Gordailua. Tot i que l'Administració no el qualifica oficialment com un museu, el Centro custodia ara dues col·leccions importants: la de la Diputació Foral i la del Museo San Telmo. A banda d'aquesta inversió, hi va haver dues inauguracions més que van influir en el finançament i la transferència d'actius entre el 2010 i el 2016: Ekainberri (2008) –la rèplica de la cova d'Ekain– i el Museo Balenciaga (2011). La transferència principal de fons per a aquests dos projectes va pujar fins a gairebé els quatre-cents mil euros l'any 2000. Cinc anys més tard, es van assignar uns altres 2,3 milions d'euros per iniciar-ne la construcció. Els anys 2010 i 2016 es van presupostar uns fons addicionals de 666.000 i 775.000 euros, respectivament, cosa que indica un increment del

seu finançament després de la

Artium (2006).
IÑAKI DÍAZ BALERDI





BIBAT (2009).
IÑAKI DÍAZ BALERDI

inauguració. Tanmateix les transferències totals als museus de Guipúscoa es van reduir un 25% entre el 2000 i el 2016, tot i que aquesta caiguda seria menys important si es tinguessin en compte els canvis mencionats i les estratègies de gestió, que han implicat unes transferències de capital significatives.

Conclusió

La història recent del desenvolupament de museus al País Basc s'ha vist afectada princi-

palment per dos elements clau: la identitat i l'economia. Hem analitzat el seu desenvolupament centrant-nos sobretot en aquells creats a partir de la caiguda del règim dictatorial espanyol després del 1975, un fet que va significar el retorn de la democràcia. Els primers museus creats sota la nova democràcia estaven fortament motivats per la democratització i les reivindicacions per recuperar i enfortir la identitat basca. Aquestes reivindicacions es van materialitzar ràpidament en



Ekainberri (2010).
IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA

projectes de museus petits impulsats per les comunitats. Mentrestant, les institucions públiques se centraven a preservar i difondre la llengua basca (eusquera) amb la creació de deu emissores públiques noves de ràdio i televisió.

Els museus es van convertir realment en una prioritat nacional (basca) durant els anys noranta com a part d'uns programes més amplis per fomentar un canvi social i econòmic positiu als territoris bascos seguint l'exemple de l'èxit aclaparador del Guggenheim-Bilbao. Tots els museus bascos han compartit fermament el mateix leitmotiv de construcció i preservació de la identitat; ni tan sols les arrels americanes del Guggenheim van impedir que el museu es convertís en la personificació del saber fer basc: un "edifici pioner dedicat a l'art modern i contemporani, que ens permetrà entendre millor la manera en què una comunitat (la basca) va ser capaç de superar satisfactoriament una greu crisi i aprofitar la seva creativitat per reinventar un nou model, una nova ciutat i, sobretot, un nou museu" (Azúa, 2007: 79).

Després d'un període amb una economia positiva durant la primera

dècada d'aquest segle, en què les organitzacions públiques basques van mantenir generosament la seva xarxa de museus, la crisi econòmica del 2008 va afectar la política de museus del País Basc. El finançament públic va caure i els museus van evitar el tancament reduint al mínim els costos operatius i de personal, destinant pocs fons a activitats culturals o educatives i desenvolupant programes culturals atractius tant per als turistes com per als ciutadans locals.

El cas d'èxit del Guggenheim-Bilbao també projecta la seva ombra sobre altres projectes museístics del País Basc i en si mateix no es pot considerar representatiu dels museus bascos. Més enllà del seu efecte, tal com mantenen Guasch i Zulaika (2007: 18), posa de manifest la fragilitat dels models econòmics basats fonamentalment en les tendències econòmiques, és a dir, dissenyats per fomentar externalitats econòmiques, però que també soscaven el bàsic paper cultural, social i fins i tot polític dels museus. Pensant de manera global en la sostenibilitat dels museus en el seu conjunt, nosaltres creiem que cal tenir en compte la realitat sociocultural del territori i de les seves comunitats. ■

Museo Balenciaga (2012).

IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA



BIBLIOGRAFIA

- Anderson, B.** (1993) *Comunidades imaginadas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Apalategi, J.** (1985) *Los vascos, de la autonomía a la independencia*. Donostia-San Sebastián: Txertoa.
- Aronsson, P.; Elgenius, G.** (2011) «Making National Museums in Europe – A Comparative Approach». A: **Aronsson, P.; Elgenius, G.** (ed.). *National Museums in Europe 1750–2010*, p. 5-20. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Arrieta Urtizberea, I.** (2012) «Historia centenaria del Museo San Telmo». **Her&Mus**, IV(2): p. 38-48.
- Asensio, A.; Pol, E.** (2012) «Nuevas tendencias en museología: museos de identidad y museos de mentalidad». A: **Blánquez, J.** [et al.] (ed.). *Ensayos en torno al patrimonio cultural y al desarrollo sostenible en España y Chile*, p. 163-183. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Azúa, J.** (2007) «El Guggenheim Bilbao: estrategias 'cooperativas' para los nuevos espacios cultural-económicos». A: **Guasch, A. M.; Zulaika, J.** (ed.). *Aprendiendo del Guggenheim*, p. 77-99. Madrid: Akal.
- Bergeron, Y.** (2012) «¿Museos a la deriva o continentes a la deriva?: consecuencias de la crisis financiera para los museos de América del Norte». A: **Arrieta Urtizberea, I.** (ed.). *Museos y Turismo: expectativas y realidades*, p. 61-83. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Boylan, P. J.** (2011) «The Museum Profession». A: **Macdonald, S.** (ed.). *A Companion to Museum Studies*, p. 415-430. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bolaños, M.** (1997) *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.
- Bouquet, M.** (2012) *Museums: A Visual Anthropology*. Londres i Nova York: Berg.
- Chaumier, S.** (2005) «L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée». *Culture et musées*, 6: p. 21-42.
- Chaumier, S.** (2011) «La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc?». A: **Chaumier, S.** (ed.). *Expoland. Ce que le parc fait au musée. Ambivalence des forms d'exposition*, p. 65-88. París: Complicités.
- Crooke, E.** (2007) *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. Londres i Nova York: Routledge.
- Davallon, J.** (1992) «Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée». *Publics et Musées* 2: p. 10-18.
- Díaz Balerdi, I.** (2007) «Artium: cinco años y muchos más». A: *El edificio Artium eraikina*, p. 110-118. Vitoria-Gasteiz: Artium.
- Díaz Balerdi, I.** (2008a) *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*. Gijón: Trea.
- Díaz Balerdi, I.** (2008b) «Museos en la encrucijada, estructuras, redes y retos en el País Vasco». A: **Roige, X.; Fernández, E.; Arrieta, I.** (ed.). *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*, p. 69-85. Donostia-San Sebastián: Ankulegi.
- Drouguet, N.** (2015) *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. París: Armand Colin.
- Duclos, J.-C.; Veillard, J.-Y.** (1992) «Museos de etnografía y política». *Museum*, 175: p. 129-132.
- Duncan, C.** (2007) *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaä.
- Esteban, I.** (2007) *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Guasch, A. M.; Zulaika, J.** (2007) «Introducción: aprendiendo del Guggenheim Bilbao. El museo como instrumento cultural». A: **Guasch, A. M.; Zulaika, J.** (ed.). *Aprendiendo del Guggenheim*, p. 9-18. Madrid: Akal.
- Harris, C.; O'Hanlon, M.** (2013) «The future of the ethnographic museum». *Anthropology Today*, 29(1): p. 8-12.
- Holo, S. R.** (2002) *Más allá del Prado*. Madrid: Akal.
- Lertxundi Esnal, A.** (2005) «Guggenheim efektua». *Hermes*, 18: p. 50-53.
- Macdonald, S. J.** (2003) «Museums, national, postnational and transnational identities». *Museum and society*, 1(1): p. 1-16.
- Mairesse, F.** (2010) *Le musée hybride*. París: La Documentation Française.
- Mccall, V.; Gray, C.** (2014) «Museums and the 'NewMuseology': Theory, Practice and Organisational Change». *Museum Management and Curatorship*, 29(1): p. 19-35.
- Moix, L.** (2010) *Arquitectura milagrosa*. Barcelona: Anagrama.
- Mujika Goñi, A.** (1995) «Los museos etnográficos en el País Vasco». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 2: p. 283-299.
- Museo Arqueológico, Etnográfico E Histórico Vasco.** (1996) *Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco 1921-1996: breve síntesis histórica*. Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco.
- Ortiz, C.; Prats, L.** (2000) «La question du patrimoine». *Ethnologie française*, XXX: p. 241-249.
- Pérez Agote, A.** (1987) *El nacionalismo vasco a la salida del franquismo*. Madrid: Cis.
- Pezzini, I.** (2014) «Semiosis del nuevo museo». A: **Eco, U.; Pezzini, I.** (ed.). *El museo*, p. 43-68. Madrid: Casimiro.
- Phillips, R.** (2011) *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Poulot, D.** (2005) *Musée et muséologie*. París: La Découverte.
- Rivière, G.-H.** (1936) «Les musées de folklore à l'étranger et le futur musée des arts et traditions populaires». *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 7: p. 58-71.
- Roigé, X.; Boya, J.; Alcalde, G.** (2010) «Els nous museus de societat: redefinint models, redefinint identitats». A: **Alcalde, G.; Boya, J.; Roigé, X.** (ed.). *Museu d'avui. Els nous museus de societat*, p. 155-195. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- Sandell, R.** (2006) *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Londres i Nova York: Routledge.
- Smith, L.** (2008) «Heritage, Gender and Identity». A: **Graham, B.; Howard, P.** (ed.). *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, p. 159-178. Farnham: Ashgate.
- Van Geert, F.** (2016) «Museografiar el multiculturalismo». A: **Van Geert, F.; Roige, X.; Conget, L.** (ed.). *Usos políticos del patrimonio cultural*, p. 27-51. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Van Geert, F.; Arrieta Urtizberea, I.; Roigé, X.** (2016) «Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo». *Opsis*, 16(2): p. 342-360.
- Viau-Courville, M.** (2016) «Museums Without (Scholar-)Curators: Exhibition-Making in Times of Managerial Curatorship». *Museum International*, 68(3-4): p. 11–32.
- Yúdice, G.** (2002) *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R.** (2011) *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*. Madrid: Fundación alternativas.
- Zulaika, J.** (1997) *Crónica de una seducción*. Madrid: Nerea.

BATEIG SENSE AIGUA

Accions i celebracions civils a Catalunya

Rosa M. Canela i Balsebre

Estudis sobre el patrimoni

etnològic de Catalunya / 8

La investigació s'endinsa en les cerimònies de benvinguda o d'acolliment civil, anomenades popularment de bateig civil, que en els darrers anys han anat apareixent a diversos municipis catalans. Aquestes tenen un caràcter civil i laic, i els ajuntaments les contemplen dins el seu règim administratiu local com una modalitat d'integració simbòlica del nou-nat a la societat civil. Els batejos civils tenen els seus antecedents en les cerimònies laiques d'inscripció dels nou-nats al registre civil que es van celebrar des de finals del segle XIX fins a la guerra civil espanyola.

Actualment, podem establir dues tipologies de cerimònia de benvinguda civil, les individuals, a petició de les famílies, i les col·lectives per donar la benvinguda a tots els nascuts a l'any. De les primeres hi ha poca demanda i molts detractors, i de les grupals, en canvi, hi ha bona acceptació i un augment important. Sigui com sigui, el futur de



les cerimònies civils de benvinguda és del tot incert, i segurament arribaran noves opcions per celebrar-les.

Al llibre, a banda de recollir tradicions lligades al bateig catòlic, s'analitzen aquestes cerimònies laiques, la seva implantació, les escenificacions, els seus significats i els debats que creen. S'aborda, també, el tema dels padrins i la tria del nom. L'obra pretén obrir noves línies de recerca i aportar dades per l'anàlisi dels rituals contemporanis.

La recerca ha rebut el **34è premi Serra i Moret (2016)** d'assaig del Departament de Treball, Afers Socials i Famílies de la Generalitat de Catalunya i el **2n premi Temps, Espai i Forma d'assaig (2016)** de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.



Florence Pizzorni-Itié

SERVEI DE MUSEUS DE FRANÇA

Doctora en Antropologia Social i Cultural i conservadora en cap del patrimoni. Al Servei de Museus de França del Ministeri de Cultura, garanteix el seguiment científic de més de sis-cents museus de societat. També ha treballat al Museu Nacional d'Arts i Tradicions Populars de París, on ha tingut un paper determinant en la creació i l'obertura del MuCEM, el Museu de les Civilitzacions d'Europa i del Mediterrani, a Marsella.

Els museus de societat: museus del segle XXI

2017 – situació i refundacions a França

Què és un museu de societat?

El terme *museu de societat* es pot considerar un calaix de sastre, una expressió que fa referència a un concepte molt ampli, però el seu ús s'ha generalitzat. Aquest terme s'ha escollit “per agrupar els museus que comparteixen el mateix objectiu: estudiar l'evolució de la humanitat en els seus components socials i històrics i transmetre els relleus, els punts de referència, per entendre la diversitat de les cultures i de les societats. No es tracta de construir un àmbit reservat, sinó d'oferir un terreny d'aventura a la recerca de tots els investigadors en ciències humanes. Evidentment, per a una visió real de la societat són necessaris tots els components de la interdisciplinarietat i aquests impliquen també el treball dels historiadors de l'art o dels biòlegs...” (Vaillant, 1993: 16).

Els museus s'inscriuen en l'àmbit dels imaginaris socials. Els museus de societat van ser els museus

pioners després de la guerra i per entendre els reptes a què s'han d'enfrontar cal referir-se sempre “a les condicions històriques de la seva producció demanant-se constantment a quines preguntes, a quines inquietuds, a quines contradiccions de la societat donen resposta” (Martinet, 1987: 36). Pel que fa a aquestes preguntes, també cal veure de quina manera es dissenya el seu futur. Sovint s'interpreta com una situació de crisi allò que no es res més que un qüestionament per a una adaptació constant a les canviants condicions socials.

El primers museus que van entrar en la categoria de “museu de societat” van sorgir a partir del reconeixement d'un patrimoni detectat en un context popular associat a la construcció d'iden-

Paraules clau: territori, desenvolupament sostenible, patrimoni i creació, participació

Palabras clave: territorio, desarrollo sostenible, patrimonio y creación, participación

Keywords: Territory, sustainable development, heritage and creation, participation



titats entorn de petites pàtries, un fet avalat pel sentiment d'urgència per a la conservació de les empremtes d'un món que es transforma. Els canvis socials lligats a la desaparició del món rural són la clau de volta dels museus de societat de caire històric.

A finals dels anys trenta del segle passat, les disciplines d'observació de les pràctiques quotidianes accedeixen al reconeixement de les ciències humanes i s'extreuen del folklore. El Museu Nacional d'Arts i Tradicions Populars, fundat a partir del Museu de l'Home i dirigit per Georges Henri Rivière, és l'eco patrimonial de les recerques etnogràfiques temàtiques pluridisciplinàries realitzades pel CNRS i la universitat. Aplica el concepte de *museu laboratori*. Sota la influència d'una nova lectura de la museologia proposada per l'ICOM (el Consell Internacional de Museus) el 1947 i d'una societat que es modernitza, més obrera i industrial que no pas rural, els antics museus d'etnografia tradicional es renoven, com per exemple el museu de Bretanya a Rennes (obert el 1856), que entre el 1951 i el 1975 deixa de ser una galeria d'objectes d'arts populars, que semblava una imatge aturada "abans del 1830", per convertir-se en un "museu evolutiu" que inclou en les presentacions referències a la història fins a la Bretanya contemporània, tot integrant en el desenvolupament històric les condicions naturals i els aspectes etnogràfics i tècnics (Vieillard, 1989: 107).

A través dels "museu de societat" els pobles poden entendre què és allò que uneix homes i territoris i imaginar el futur a partir dels recursos del patrimoni conservat i valoritzat. Aquests museus col·loquen en el centre de la seva activitat l'home dins el seu paisatge cultural, que constitueix la prova tangible de la forma en què una comunitat ha modelat els llocs de manera evolutiva per tal de respondre a les seves necessitats. Fomenten la dinàmica cultural local i estimulen sinergies entre el turisme i l'economia, la sensibilització davant les qüestions mediambientals i la promoció d'iniciatives a favor del desenvolupament sostenible. La seva activitat està íntimament relacionada amb les qüestions que es planteja la societat contemporània i la seva transformació és l'indici d'una profunda renovació del món patrimonial. En paral·lel als museus vinculats des del seu origen a l'ordenació del territori, també es manifesten diverses tendències que s'inscriuen en tot moment en l'esperit del desenvolupament sostenible. Aquestes evolucions impliquen acreditar modalitats de museografia participativa i reconèixer nous patrimonis, com el patrimoni immaterial, atorgar un lloc més preminent a la recerca i fomentar estratègies transversals i plataformes col·laboratives de patrimoni i creació.

A través de los "museo de sociedad", los pueblos pueden entender qué es lo que une a hombres y territorios e imaginar el futuro a partir de los recursos del patrimonio conservado y valorizado. Estos museos colocan en el centro de su actividad al hombre dentro de su paisaje cultural, que constituye la prueba tangible de la forma en que una comunidad ha modelado los lugares de manera evolutiva para responder a sus necesidades. Fomentan la dinámica cultural local y estimulan sinergias entre el turismo y la economía, la sensibilización ante las cuestiones medioambientales y la promoción de iniciativas a favor del desarrollo sostenible. Su actividad está íntimamente relacionada con las cuestiones que se plantea la sociedad contemporánea y su mutación es el indicio de una profunda renovación del mundo patrimonial. En paralelo a los museos vinculados desde su origen a la ordenación del territorio, también se manifiestan varias tendencias que se inscriben en todo momento dentro del espíritu del desarrollo sostenible. Estas evoluciones implican acreditar modalidades de museografía participativa y reconocer nuevos patrimonios, como el patrimonio inmaterial, otorgar un lugar más relevante a la investigación y fomentar estrategias transversales y plataformas colaborativas de patrimonio y creación.

Society museums allow people to gain an understanding of what unites people and places or regions and to imagine the future by drawing on the resources of the heritage that is preserved and showcased. These museums place mankind at the centre of their activity in their "cultural landscape", providing tangible proof of how a community has progressively shaped places in order to meet its needs.

They promote local cultural dynamics, encourage synergies between tourism and the economy, raise awareness of environmental issues and promote initiatives for sustainable development.

Their activity is intimately related to the questions faced by modern society, and their transformation is the first sign of a profound renewal of the world of heritage. In parallel with museums linked to their region's development, various trends are appearing in the spirit of sustainable development. These changes involve approving participatory forms of museography and recognising new forms of heritage, such as intangible heritage; giving greater prominence to research; encouraging cross-disciplinary approaches and "heritage and creation" collaborative platforms.





Es desenvolupa la sensibilitat envers l'entorn, i aviat també envers l'ecologia, i l'atenció patrimonial s'adreça "al territori" quan s'organitza la xarxa de parcs naturals regionals, que englobaran entitats ecomuseístiques, inventades l'any 1966, les primeres de les quals seran l'ecomuseu de Niou a Ouessant, l'ecomuseu de la Grande Landes a Marquèze i l'ecomuseu de Le Creusot. Els dos viàtics de la modernitat dels ecomuseus són una certa idea del territori i la participació de la població en la vida de l'establiment. Cap al 1980, Georges-Henri Rivière n'enuncia els fonaments teòrics, que André Desvallées consignarà a la Carta dels ecomuseus.¹

El MINOM (Moviment per a la Nova Museologia), integrat en l'ICOM, subratlla que la transformació és consubstancial a l'ús de la interdisciplinarietat com a eina d'anàlisi. L'objectiu del museu queda clarament definit com la cerca "del coneixement global i qualitatiu de les relacions de l'home i del seu

medi". Després dels ecomuseus sorgits en el si dels parcs naturals regionals, comencen a aparèixer la segona i la tercera generacions d'ecomuseus, que són els industrials i els urbans. Aquests establiments es desenvolupen generalment sota la forma administrativa més flexible del dret francès, que és la d'associació segons la llei del 1901.

L'ICOM va enunciar en els seus estatuts del 1975 una definició general de *museu* que prefigura allò que volen ser els museus de societat: "El museu és una institució permanent al servei de la societat i del seu desenvolupament, oberta al públic i sense ànim de lucre, que investiga, adquireix, estudia, conserva, comunica i, sobretot, explora els testimonis materials de l'home amb finalitats d'estudi, educació i gaudi".

Així, doncs, des del 1981 s'ha multiplicat el nombre d'entitats museístiques noves sota un doble signe. Per una banda, la descomposició de les regions industrials (tèxtils, mine-

Diorama del Museu Jules-Baudou, Agde (departament de l'Erau, regió d'Occitània), fundat l'any 1935, en què es presenta un recorregut històric i etnogràfic de la ciutat (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT

1 Instrucció de 4 de març de 1981 del ministre de Cultura i Comunicació Jean-Philippe Lecat.

res, metal·lúrgiques) en cerca de resiliència i, per l'altra, el suport del Ministeri de Cultura en els esplendorosos anys en què el ministre era Jack Lang.

La direcció dels museus de França crea una partida pressupostària de “sector experimental: ecomuseu i cultura científica i industrial”. El reconeixement de la cultura científica, tècnica i industrial està marcat per la creació de la Ciutat de les Ciències i la Indústria de la Villette, concebuda com el pol parisenc d'una xarxa de museus industrials. En paral·lel als ecomuseus, també es desenvolupa una xarxa de centres de cultura científica, tècnica i industrial, els CCSTI². L'any 1985 s'inclou en l'inventari de riqueses artístiques de França una cèl·lula de “patrimoni industrial”.

Per tal de donar suport al desenvolupament cultural regional, un fons d'intervenció cultural interministerial programa la prefiguració de nous museus.

És interessant observar que, igual que en el cas dels primers ecomuseus, nascuts sota els auguris de la Delegació Interministerial per a l'Ordenament del Territori i l'Attractiu Regional (DATAR) en el marc dels parcs regionals, aquesta segona generació es desplega sota l'angle del desenvolupament territorial en un context deleteri. El territori i el seu futur es refermen com l'objectiu central d'aquests museus d'etnografia de nova fórmula.

No obstant això, en molts casos aquestes noves postures s'empelten en institucions existents des de finals del segle XVIII i, sobretot, durant la segona meitat del segle XIX, les col·leccions de les quals s'alimenten de les collites de les personalitats locals, impregnades dels models dominants en història i en passió regional. Es tracta dels objectes d'ús i de la producció artesanal de la pagesia, del folklore i d'elements que testimonien les activitats de producció local i que s'identifiquen amb la paraula *arts populars*. Són els fons

2

Els CCSTI es van crear en els anys vuitanta del segle passat amb unes missions properes a les dels museus: “cens dels béns mobles i immobles, mesures de protecció necessàries per a aquests béns, i en concret per a aquells que no es preveu adquirir ... es podran adquirir, conservar i presentar col·leccions i documents ... fer recerques històriques, etnològiques, sociològiques i tecnològiques ... d'aquells treballs destinats a explicar des d'una visió antropològica els objectes conservats com a testimonis, així com a afavorir per al públic la relació entre el passat i el present, haurien de portar a la realització d'una anàlisi raonada del món industrial”. (*Malécot, 1981:13, 40*). Molts d'aquests han desaparegut.



Vista d'una sala d'exposició del Museu del Tèxtil de Lavelanet (departament de l'Arieja, regió d'Occitània), institució associativa creada l'any 1986 per presentar el passat industrial de la comarca (juny del 2016).

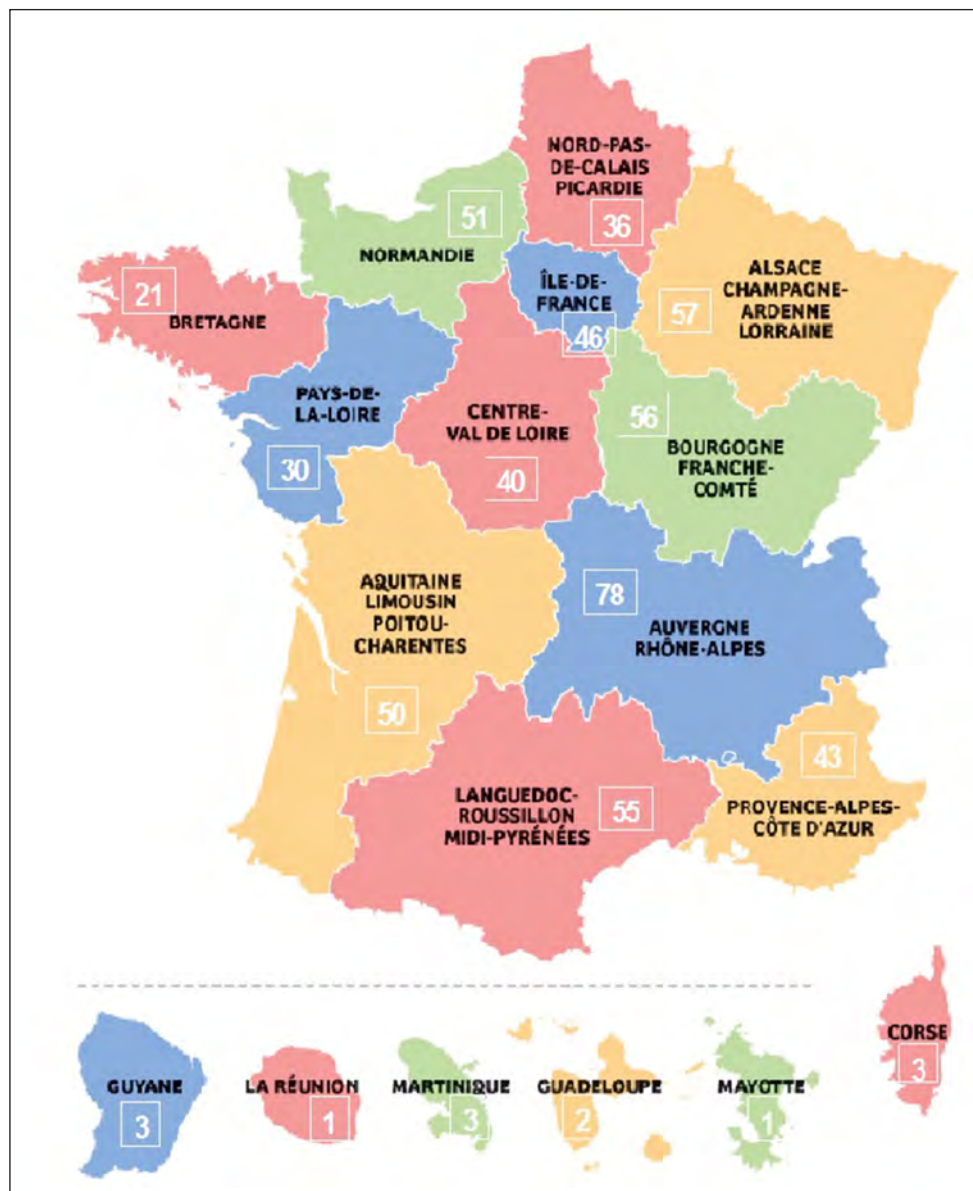
FABIEN VAN GEERT

constitutius de nombrosos museus coneguts com *d'art i d'història*. Aquest llegat forma la part més important d'una dimensió que es va convertir en voluminosa durant els anys científics de les dues últimes dècades del segle xx; l'estètica entesa com un judici sobre la bellesa formal. És una problemàtica essencial que s'ha quedat en punt mort per manca d'una eina conceptual per pensar una antropologia de l'art. Durant la segona dècada del segle XXI, en plena crisi de renaixement dels museus de societat, la qüestió d'allò sensible i del lloc de l'art entre els objectes testimoni torna com un bumerang.

L'any 1986, aquests museus es van organitzar en una Federació d'Ecomuseus, emparada per la Missió del Patrimoni Etnològic i per

la Direcció dels Museus de França, amb el suport de Crèdit Coopératif. L'any 1992 es transforma en la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat (FEMS). També s'obriran camí altres associacions professionals, que seran menys perennes (Musées, Hommes et Société; Muséologie Nouvelle...). També hi ha altres xarxes temàtiques actives, com ara l'AFMA (Associació Francesca de Museus d'Agricultura), l'AMCSTI (Associació de Museus i Centres per al Desenvolupament de la Cultura Científica, Tècnica i Industrial), ReMUT (Xarxa de Museus Tècnics)...

Llavors, mitjançant l'aplicació de la llei de 4 de gener de 2002 relativa als museus de França, els museus de societat passen a ser



El nombre de museus de societat classificats com a Museu de França per cada nova regió sorgida de la fusió territorial del 2015 (abans de la creació de les noves denominacions). 570 museus dels 1.220 que hi ha a França són museus de societat (MDS).

IMATGE DE L'AUTORA.

reconeguts dins la gran família de “Museus de França”. A les col·leccions que aquests reuneixen se’ls apliquen les mateixes regles d’inalienabilitat, de protecció i de gestió professionalitzada que a les dels seus homòlegs de belles arts.

Els estatuts dels museus de societat

Constatacions

Bona part dels museus de societat es troben sota tutela municipal (67,9%), ja que sovint els municipis han assumit la propietat i la gestió de les col·leccions reunides inicialment per una associació, actualment ja dissolta. El 16,4% són encara de dret privat (la majoria, associacions segons la llei del 1901). Els municipis de zones rurals, petits i amb dificultats, tendeixen a traspassar la responsabilitat a mancomunitats (3,1%). En aquests últims vint anys, de vegades els departaments han ajudat els municipis rurals³, ja sigui assumint la propietat de les col·leccions i la gestió de l’equipament (9,2%), o bé integrant l’acompanyament de l’acció cultural en les missions de l’etnòleg o del conservador del departament, que gaudeix del suport dels equips patrimonials de les DRAC⁴ (etnòleg i conservador). La progressiva desaparició d’aquests llocs de treball amenaça molt directament la supervivència de nombrosos museus de societat.

Originalment, els parcs naturals regionals (PNR) i els ecomuseus estaven correlacionats, però en la majoria dels casos els ecomuseus dels parcs han continuat sent entitats associatives que han conservat la propietat de les col·leccions i que comparteixen, en graus diversos, la gestió del personal i dels béns, de la qual cosa resulten situacions de responsabilitats intricades d’una gran complexitat.

Evolució: de l’associació a l’estatut públic - EPCC, GIP

Els museus de societat han nascut molt sovint d’iniciatives locals privades que funcionen amb l’estatut associatiu de la llei del 1901. Ens els anys setanta i vuitanta, als membres actius d’aquestes associacions els costa trobar un relleu i, en la majoria dels casos (82,20%),

els organismes públics territorials que subvencionaven les associacions assumeixen la propietat i la gestió directa de l’equipament. Davant les dificultats pressupostàries, es presenten nous intents de gestió. L’estatut d’EPCC (establiment públic de cooperació cultural) o de GIP (grup d’interès públic), que permet associar socis públics d’escales molt variables i socis privats, sembla una opció apreciada per als nous muntatges.

Finalment, es veuen alguns casos de delegació de servei públic a organismes privats per a l’explotació i la programació cultural. Algunes vegades, aquests muntatges administratius combinats porten a situacions d’una gran complexitat jurídica quant a responsabilitats pel que fa a les col·leccions i es crea confusió entre la propietat i la gestió d’aquestes.

La diversitat de les col·leccions

Els més habitual és que les col·leccions dels museus de societat siguin un conjunt d’objectes d’art popular regional, d’acord amb el model esquemàtic de l’antic Museu Nacional d’Arts i Tradicions Populares. Però aquesta percepció es correspon només a un moment de la constitució d’un corpus patrimonial la gestació del qual ha estat llarga i ha passat per nombrosos corrents de pensament i de modes per acabar reunint a les institucions unes tipologies d’objectes molt diferents.

Quins objectes trobem en els prop de sis-cents museus de societat que gaudeixen de la denominació de Museu de França?

La diversitat de les col·leccions està intrínsecament lligada a la història de l’aparició de l’interès per l’observació de les pràctiques quotidianes ordinàries i festives dels homes, una passió d’aficionat que es constitueix progressivament en disciplina universitària. Es tracta d’un corpus d’objectes que, extrets del seu context i organitzats al voltant d’ideologies acompanyades de moviments artístics, han anat creant patrimoni.

En un primer moment, la curiositat dels occidentals s’adreçava a l’altre, a l’estranger exòtic, cosa que justificava les col·leccions

3

Fenomen massiu a la Bretanya i a Migdia-Pirineus.

4

Les direccions generals d’afers culturals (DRAC) són serveis descentralitzats del Ministeri de Cultura a cada regió francesa.

extraeuropees que portaven de tornada els viatgers que anaven a llocs llunyans. Llavors, els erudits i els prohoms urbans es van interessar per una alteritat més social, la pagesia, en un moment en què s'anunciava la seva transformació, és a dir, la seva desaparició (folklore, observació dels usos i els costums, antropologia, etnografia). Els corrents literaris i artístics imaginaven una realitat magnificada que ofereix una personalitat a les petites pàtries que són les regions. El realisme de Millet i Courbet, que va a la recerca d'una edat d'or dels usos de la pagesia els objectes quotidians de la qual en són els vestigis, és la continuació d'un romanticisme que va intentar donar una ànima a la cerca de les arrels de la nació i dels seus ancoratges locals. L'Académie Celtique, que confereix a França una història singular paral·lela, com la té el món llatí, desvela les joies de l'expressió popular romàntica. El sistema polític i administratiu francès s'organitza en forma de democràcia electiva, alhora que es defineixen els departaments i que els consellers generals són escollits per sufragi universal (1871) i fan servir el corrent de comunicació de la folklorització, un punt de trobada popular que experimenta un èxit formidable entre les poblacions acabades d'arribar a la ciutat procedents de l'èxode rural, que es bressolen en la nostàlgia de la província original. Així és com es vulgaritzen i es multipliquen els objectes clixé patrimonials que avui dia heretem massivament: vestits, mobiliari, música i danses, llengües...

Un moviment de la mateixa mena porta a interessar-se pel patrimoni industrial quan els canvis tecnològics i econòmics desertifiquen els paisatges industrials i desestructuren els equilibris socials del territori obrers (patrimoni industrial i tècnic). Aquesta transformació social té lloc en el moment en què es desenvolupen noves formes de vincle amb allò local. Les reivindicacions identitàries regionals, ja alimentades per la dimensió patrimonial, es renoven amb un enfocament pluridisciplinari del desenvolupament territorial en què la cultura adquireix un lloc inèdit en el camp de la teràpia social i de la promoció econòmica turística identitària.

Les grans categories d'objectes a les col·leccions dels museus de societat

1- Els objectes extraeuropeus denominats *artificialiae curiositae*

Són els primers que entren en les col·leccions, pel fet que destaquen per la seva singularitat i el seu exotisme. Representen el nexa d'unió entre els gabinets de curiositats i els museus d'etnografia que apareixeran molt més tard en relació amb la constitució de les ciències humanes en disciplina científica i universitària.

2- Objectes tècnics: eines, cadenes de saber fer. A partir del segle XVII, l'interès dels observadors s'adreça vers l'enginy humà, l'empremta més cèlebre del qual és, sense cap mena de dubte, l'Enciclopèdia de Diderot i D'Alembert. Primer l'utilitat agrícola i artesanal, i llavors el material industrial i tècnic, troben el seu lloc en el context museístic.

Es recullen col·leccions vinculades al treball a la mina, a la siderúrgia, a l'electricitat i a nombroses especialitats tècniques i artesanals: vidre, ganivets, barrets, guants, esquelles, tèxtil, puntes, suro..., que s'instal·len en museus vinculats a aquestes especialitats als llocs mateixos de fabricació.

3- Les col·leccions d'identitat regional i d'art popular

En aquesta categoria trobem les col·leccions dels primers museus d'etnografia, que acolliran una nova categoria artística reconeguda sota la denominació *art popular*. Les associacions regionalistes i els defensors de l'art popular⁵ es van multiplicar a principis del segle XX, en un moment en què el consens popular s'establia entorn d'aquest patrimoni reivindicat per les nombroses associacions folklòriques urbanes i en què naixia un sòlid mercat de l'antiguitat regional. Són objectes que porten la càrrega de la ideologia identitària de les petites pàtries locals, sovint convertits en construccions estereotipades.

4- Els objectes espècimen-testimoni-document (l'enfocament científic estructural)

A finals dels anys trenta del segle passat, les disciplines d'observació de les pràctiques quotidianes passen a ser reconegudes com a

5

Entre els quals, Henri Cazalis (1840-1909) - Jean Lahor, fundador l'any 1903 de la Societat Internacional d'Art Popular i d'Higiene.

ciències humanes i s'extreuen del folklore. El Museu Nacional d'Arts i Tradicions Populares aplica el concepte de *museu laboratori*, juntament amb el Centre d'Etnologia Francesa del CNRS, i posa en marxa programes de recerca interdisciplinaris. Un marc metodològic basat en el principi de l'estudi i la recollida legítima científicament els processos d'adquisició als museus de societat, en detriment de la compra al mercat d'art i en vendes públiques. Juntament amb l'objecte mateix, el material documental que restitueix el context d'ús dels objectes adopta un lloc essencial en relació amb l'inventari museogràfic. Els ecomuseus en són els hereus en els anys vuitanta. Originalment amb un caràcter associatiu, funcionen a partir de tres grups: usuaris, finançadors i científics, cosa que caracteritza la seva acció concreta, una acció localitzada que atorga un lloc actiu i constructiu als habitants.

Sintèticament, l'objecte del museu de societat és un objecte quotidià. Les condicions de la seva adquisició el converteixen en un objecte polisèmic en el seu entorn d'ús (Bourdieu, 1979), igual que en el seu marc museístic,

a l'encreuament dels condicionaments que han prevalgut a l'hora de decidir recollir-lo, de la seva selecció per ésser exposat i de la seva trobada amb la singularitat de cada observador. Umberto Eco parla de "l'obra oberta" i diu que la missió del museu és "destacar la polisèmia oberta de l'objecte" (Eco, 1962).

Les adquisicions: procediments i resultats

La política d'adquisicions està correlacionada amb el conjunt de les característiques del museu: la seva temàtica, els seus eixos de recerca, les seves exposicions, l'observació dels públics, les seves capacitats financeres, el seu arrelament en les estratègies polítiques de la seva tutela. És un reflex de la salut de l'establiment i de la seva capacitat per pensar el seu futur.

La política d'adquisicions es defineix en funció de:

- la història i el projecte de l'establiment (s'inscriu en aquesta història o representa un trencament)

Museu Europeu de l'Art Campanari, L'Isle-Jourdain (departament del Tarn, regió d'Occitània) (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT



- un coneixement de la demanda dels públics⁶
- la voluntat de la tutela i dels representants electes
- els quals poden estar a l'espera de les propostes dels responsables culturals. El museu ha de ser un generador de propostes.

Estratègicament, els desenvolupament de l'establiment patrimonial s'ha de pensar en correlació amb altres sectors de la política local: joventut, formació, turisme, desenvolupament sostenible, món digital, oficis... I també és essencial entendre que ni la quantitat d'objectes adquirits ni el seu cost constitueixen criteris de qualitat de la política d'adquisicions d'un museu de societat.

Pel que fa a les modalitats d'adquisició dels museus de societat (més cercadors que compradors), aquests parteixen de l'aplicació de programes de recerca acompanyats de recollides d'objectes documentats que enriqueixen les col·leccions temàtiques dels establiments. Les modalitats pràctiques de recerca i recollida etnogràfiques s'han emmarcat científicament.⁷ En principi, només s'hauria de recórrer a la compra al mercat privat en el cas d'objectes excepcionals convertits en únics i prou caracteritzats com per no necessitar cap contextualització mitjançant la traçabilitat.

No obstant això, en la pràctica, es constata la desaparició progressiva de l'estudi sobre el terreny. L'escassetat del personal científic n'és una de les causes principals. Són molt pocs els responsables de museus que tenen una formació en etnografia i els etnòlegs departamentals o els consellers d'etnologia a les direccions regionals d'afers culturals són una espècie en vies de desaparició. La disciplina té dificultats perquè se li reconegui el seu caràcter tècnic i qualsevol aficionat al patrimoni local es creu amb les capacitats fer-se càrrec d'un museu d'etnografia.

Es veuen alguns casos esporàdics de compra en venda pública (cartells de propaganda turística), i encara són més escasses les com-

pres a antiquaris o galeristes. L'acceptació de donacions oportunistes es converteix en la norma. Aquestes donacions no passen gairebé mai per la comissió científica regional⁸ i, per tant, cal avaluar la seva importància de manera quantitativa, deixant de banda allò que és possible valorar a partir de les propostes d'adquisició sotmeses a l'opinió de les comissions.

Pel que fa a les adquisicions com a tals, els tipus d'objectes més habituals són les compres monogràfiques dins la temàtica; cada museu compra segons la seva especialitat, com el museu de l'automòbil de Mulhouse, el d'acordions de Tulle... Per la seva banda, els museus d'artesanía local i protoindustrial adquireixen tant seguint la tradició com en sinergia amb els desenvolupaments contemporanis de l'activitat, sovint en relació amb els instituts i els centres de formació especialitzats (museu de Mézin, dedicat al suro; museu de Bugey, dedicat a la torneria de fusta; Thiers i la ganiveteria; Calais i Caudry i les puntes; el Museu d'Art i Indústria de Saint-Étienne amb cintes, fusells i bicicletes, o Romans i el calçat dels industrials de Romans).

En línia amb les col·leccions constituïdes històricament, el valor patrimonial recurrent de les col·leccions dels museus de societat es basa en els vestits i les peces tèxtils en general. Aquesta constant implica la necessitat de mantenir una activitat de recerca en xarxa per part dels museus que han de redefinir un veritable sistema d'interpretació de les peces de roba, ja siguin tradicionals o comunes, tant per seleccionar de manera pertinent allò que convé que entri en la col·lecció com per renovar la manera de presentar-les al públic de manera intel·ligible i lliure d'idees preconcebudes.⁹

De manera transversal, algunes categories d'objectes són abundants, com les postals antigues, i els cartells publicitaris o turístics també constitueixen un dels clàssics de les col·leccions etnogràfiques recollides actualment.

També s'observen algunes tendències molt marcades que contenen el germen de les

6

Un informe del Departament de Públics de la Direcció de Patrimoni del Ministeri de Cultura del 2015 estableix que els públics familiars prefereixen els eixos històrics i científics i tècnics, i constata una demanda important sobre "els sabers", molt per davant de "la bellesa" o la "compartició".

7

Vegeu les publicacions del Museu Nacional d'Arts i Tradicions Populars (MnATP), del seu laboratori associat, el Centre d'Etnologia Francesa (CNRS), etc.

8

Organisme creat pel Ministeri de Cultura perquè exercís un control científic sobre les inscripcions en l'inventari de les adquisicions dels museus que gaudien de la denominació de Museu de França.

9

Xarxa universitària a la universitat de Mulhouse, museu d'Haguenau.



noves orientacions dels museus de societat. L'art contemporani entra en les col·leccions. En molts casos es tracta d'adquisicions oportunistes, com ara donacions un cop acaben exposicions temporals o acumulacions de representacions contemporànies de paisatges de l'entorn fetes per artistes locals; o bé es fan encàrrecs a fotògrafs documentalistes/artistes perquè captin una imatge contemporània (Ecomuseu de Saint-Cyr sur Morin, Museu de la Fotografia de Bièvres...). La creació contemporània és cada vegada més present en el camp del disseny, pensat com una prolongació possible de les col·leccions existents que s'ocupen dels objectes de la vida de cada dia, com menjar, vestir-se o habitar (museu de St. Quentin a Yvelines). Aquesta tendència acompanya la qüestió central dels museus que tenen com a vocació observar els fets socials: com conservar avui la memòria del demà? Els responsables d'establiments són conscients de tenir aquesta missió, però sovint se senten desarmats i per això apelen a la mirada de l'artista. Aquesta opció anuncia una nova ruptura semàntica de la col·lecció, que deixa de ser un conjunt d'objectes que testimonien

el vincle social, el seu últim avatar, per anar cap a l'objecte de representació, de segona mirada. Les col·leccions del segle XXI, construïdes segons aquestes pràctiques, deixaran de ser arxius del segle per convertir-se en conjunts de mirades relatives sobre la societat contemporània (Pizzorni, 2012). Aquí es pot remarcar que no són gaire diferents dels pioners dels museus regionals creats per Mistral, Perrin de Puycousin i d'altres, que van reunir unes col·leccions a finals del segle XIX i principis del XX que avui dia ens remetien a una imatge de la pagesia passada pel sedàs de la mirada burgesa del poeta o de la personalitat local.

L'objecte del museu també està marcat per les noves postures de l'antropòleg contemporani (comunitat patrimonial i coconstrucció); el responsable de museu, igual que l'antropòleg, ja no es comporta com un depredador (Icofom 2016 – El museu depredador) ni com un erudit. La iniciativa de la tria dels objectes testimoni es deixa en mans de la comunitat patrimonial (Convenció de Faro, 2005), que deixa de ser l'objecte de l'estudi i es converteix en un subjecte actiu. Aquests

Vista d'una sala del Museu Calbet, Grissoles (departament del Tarn i Garona, regió d'Occitània). S'hi veu el diàleg establert entre les col·leccions etnogràfiques del museu, creat l'any 1938, i unes instal·lacions artístiques actuals al voltant de la tradició històrica de la fabricació d'escombres del poble (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

objectes *èmics* (Pizzorni, 2012) participen en la coconstrucció del patrimoni.

Els avenços tecnològics reorienten els camps patrimonials. La contextualització és una especificitat de l'objecte del museu de societat àmpliament documentada pel patrimoni immaterial.¹⁰ Les noves tecnologies permeten donar a aquest nou camp patrimonial un lloc particular, amb caràcter de col·lecció. El fet de tenir en compte allò immaterial és quelcom essencial a l'hora de posar en marxa els museus de la Guaiana i de Mayotte, que es troben en fase de constitució de les seves col·leccions testimoni de cultures de transmissió oral. Aquests dos equipaments són, en aquest sentit, espais experimentals.

Els museus de societat són espais experimentals per a objectes que plantegen problemes de presentació, de restauració i de conservació preventiva del tot originals. La qüestió de les màquines que han de funcionar per tal que conservin el sentit i la llegibilitat per als visi-

tants (màquines agrícoles i màquines eina, màquines tèxtils, instruments de música...) és una font permanent de debats entre restauradors i mediadors. S'han formulat protocols de reparació compatibles amb les exigències de la restauració i la conservació preventives.¹¹ La conservació de les col·leccions vives, com la gallina Coucou a l'ecomuseu del país de Rennes o el xai d'Ouessant a l'ecomuseu de Niou, o de les col·leccions de plantes, és complexa. No són objecte d'indicacions relatives a la conservació controlada de les col·leccions. Després de les polèmiques sorgides durant la primera dècada d'aquest segle, les condicions d'adquisició d'objectes sobredimensionats (molins, màquines annexes a una edificació...) donen preferència a la seva conservació in situ més que al desmuntatge i el seu transport a altres llocs. Els objectes fets amb materials peribles, relativament freqüents sobretot en el conjunt dels objectes extraeuropeus, són objecte de fitxes d'inventari específiques en què es fa esment de les tècniques de fabricació a partir dels materials corresponents per tal

10

Conveni per a la protecció del patrimoni cultural immaterial. UNESCO, octubre 2003.

11

Publicacions del Centre de Recerca i Restauració dels Museus de França (C2RMF).

Interior de Cal Mateu del Museu de la Cerdanya, Sainte-Léocadie (departament dels Pirineus Orientals, regió d'Occitània). La museïtzació conserva l'esperit del lloc d'una masia agroramadera (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT



de conservar la capacitat de refer l'objecte de manera idèntica en cas d'exposició (tapalls fets de fulles de bananer, vestit de carnaval antillà...).

Finalment, hi ha camps de recerca oberts per a una museologia nova dels sentits: com constituir la memòria del gust o de les olors?

Les refundacions, les noves orientacions: la interdisciplinarietat i la transversalitat en l'ADN dels museus de societat

Els museus territorials són, a més, víctimes directes de les restriccions pressupostàries. El primer efecte toca de ple el personal científic i els responsables de l'establiment. Les tuteles, sovint de municipis modestos, tendeixen a considerar que aquest patrimoni "familiar" està en mans de bons voluntaris i que no li cal, doncs, recórrer a professionals. El voluntaris es van fent grans i des del 2003 ja ha tancat aproximadament el 15% dels museus de societat inclosos en la qualificació de Museus de França.

Les temàtiques són menys atractives?

Les transformacions socials a què assistim i en què participem fan necessària la refundació dels museus de societat. Posen en dubte els fonaments dels principis i dels mètodes que han motivat des de fa més d'un segle i mig la creació i les activitats d'aquests equipaments patrimonials. Les col·leccions s'han escollit i acumulat per explicar una història que permeti que cadascú es pugui retrobar en els seus vincles amb l'altre, tant si aquests uneixen mitjançant la valorització de les semblances com si diferencien, en un territori geogràficament identificable. Hi ha dos eixos que formen un punt de referència comunament compartit: l'espai —el territori— i el temps —la profunditat històrica—. Les identitats, tant regionals com nacional, i la narració de la tradició s'han construït sobre aquests valors des de finals del segle XIX i durant tot el segle XX.

Aquesta història ja no funciona segurament així en l'imaginari social i polític. Sense entrar en una anàlisi en profunditat, en

podem esbossar una de les raons. Es basa en l'obsolescència de la percepció de l'espai fins ara concebut com una dada immutable. El territori, marc d'una ruralitat arrelada, s'ha convertit en un camí de mobilitat i d'urbanitat. L'acceleració dels desplaçaments de les poblacions ha generat formes noves de territorialització i de construcció de comunitats d'identificació a les ciutats del món i a l'aldea global. Els *ethnoscapes* (Appadurai, 2001) i les "comunitats patrimonials" en el sentit de la Convenció de Faro (UNESCO 2005) són descriptors i prescriptors patrimonials que, més que substituir els territoris regionals, s'hi superposen. És a dir, el segle XXI viu la fi de la pagesia, del seu aferrament al territori i de la narració de la tradició, el gran mite del segle XIX. Els museus locals basats en la construcció d'una identitat regional amb uns trets actualment obsolets es veuen empesos a iniciar una introspecció per pensar la seva readaptació al context polític i social. És una pràctica endògena per a aquests establiments, l'evolució dels quals està correlacionada amb les condicions històriques del seu desenvolupament, amb les preguntes, les inquietuds i les contradiccions de la societat.

La constatació de la dislocació del vincle que connectava la identificació territorial amb l'activitat que s'hi feia val tant per a les grans indústries d'explotació dels recursos locals —mines, acer o tèxtil— com per a l'agricultura.

No hi ha dubte que cal cercar altres explicacions a la desafecció envers el patrimoni de la memòria de certs sectors. Els museus de medicina es troben en grans dificultats arreu i als museus de transports, que tant d'èxit van tenir durant els anys cinquanta del segle passat, els costa trobar un nou impuls, o bé senzillament moren. Aquest sector del patrimoni tècnic tendeix a concentrar-se en uns quants centres temàtics, com per exemple l'automòbil i el tren a Mulhouse. Els museus de bombers, presents a moltes ciutats des de finals del segle XIX per glorificar el coratge d'aquelles persones que lluitaven contra el foc i pensats per crear vocació, són avui un jaciment de col·leccions òrfenes.

Els museus de museu i els nous projectes científics i culturals

Davant la multiplicitat de cares dels museus de societat, la primera temptació és fer-ne una classificació tipològica segons la naturalesa de la col·lecció. Un repartiment d'aquesta mena indica una distribució aproximadament equivalent entre els establiments amb col·leccions polivalents (37%), els establiments del canal històric, sobretot etnogràfics, vinculats a les activitats dominants als territoris, tant si són rurals o industrials com urbans (26,5%) –entre altres, els ecomuseus–, i una tercera categoria, que reuneix els establiments especialitzats en una activitat artesanal o industrial concreta (21%). Els tancaments afecten de manera equivalent totes aquestes categories, tot i que els museus polivalents tenen més possibilitats de trobar un eix de desenvolupament en un camp més “de moda”. Les col·leccions extraeuropees són molt minoritàries (2,7%). Ja hem subratllat les angoixes dels museus de medicina (1,4%), de transports (2,7%) o d'institucions (2,10%) –bombers, correus, electricitat, presidència, mont de pietat–, entre els quals es veu un nombre inquietant

de tancaments i de col·leccions òrfenes. Els museus d'art sacre (4,03%) i els dedicats a la infància (1,5%) van més aviat bé.

No obstant això, el difícil constreïment de la diversitat de les col·leccions dels museus

Classificació dels museus per categories temàtiques.

CAT 1	Polivalent: art, història, societat, natural. ...
CAT 2	Canal històric : Ecomuseus, patrimoni etnogràfic rural-urbà-industrial i Arts i tradicionals populars
CAT 3	Especialitats : artesanies i tècniques -tèxtil-ceràmica-Ferro-imatgeria- impremta-pedra-luthier- paper- mines-ferreria- vi -vidre- sal -pesca-
CAT 4	Art sacre
CAT 5	Medecina -Hospital-Farmàcia
CAT 6	Transports diversos
CAT 7	Institucions : bombers, correus, electricitat, presidència, Mont de pietat
CAT 8	Infància : escola, jocs i joguines
CAT 9	Extra-europeu

TAULA DE L'AUTORA.

Repartiment de les categories temàtiques de museus a les noves grans regions franceses

	1-POLI-VALENT	2-CANAL HISTÒRIC	3-ESPECIALITATS	4-ART SACRE	5-MEDICINA	6-TRANSPORTS	7-INSTITUCIONS	8-INFÀNCIA	9-EXTRA-EUROPEU	TOTAL
Grand Est	22	6	21	1	2	2	2	1	0	57
Nouvelle Aquitaine	24	11	6	3	0	3	1	2	0	50
Bourgogne-Franche-Com	14	19	19	2	0	0	1	1	0	56
Bretagne	8	8	4	0	0	0	0	1	0	21
Centre-Val de Loire	18	9	7	0	0	0	1	0	3	38
Corse	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2
Île-de-France	17	6	5	3	1	2	3	1	5	43
Occitanie	19	18	9	6	0	2	0	0	1	55
Hauts De France	12	1	7	3	2	3	1	0	0	36
Normandie	16	15	13	1	1	1	1	3	0	51
Pays-de-la-Loire	12	10	7	0	0	1	0	0	0	30
PACA	16	19	4	2	0	0	0	0	2	43
Auvergne-Rhône-Alpes	27	23	17	2	2	1	2	0	4	78
DOM	5	5	0	0	0	0	0	0	0	10
Total	211	151	119	23	8	15	12	9	15	570
	37,01%	26,49%	20,87%	4,03%	1,40%	26,9%	2,10%	1,57%	2,69%	

TAULA DE L'AUTORA.

de societat es pot convertir en un punt a favor quan es tracta de repensar-ne els projectes científics, culturals i artístics. El fet d'assumir l'eclecticisme de les col·leccions fa obrir la imaginació a múltiples possibilitats. Alguns ja ho han fet, i amb un èxit sense precedents, com el Museu de l'Hospici Saint-Roch a Issoudun o el Museu Bargoin a Clermont-Ferrand.

Així, doncs, si es deixa de banda l'enfocament clàssic envers la col·lecció, es veu que la identitat d'aquests establiments culturals es caracteritza no tant per la naturalesa de les col·leccions que conserven com pels mètodes que apliquen per aportar sentit a la interfície públics/col·leccions/territoris. Són espais d'experimentació en la mesura que aquests tres paràmetres es reinterpreten constantment.

Principis evolutius de la relació amb la població

Hi ha dos pilars, que ja hem trobat en el capítol sobre les polítiques d'adquisició, que són subjacents als mètodes d'elaboració dels projectes de refundació dels museus de societat:

- La noció de *museu laboratori*, entesa de manera diversa, però que remet sempre a la voluntat d'inscriure's en unes dinàmiques d'innovació i d'experimentació.
- La noció de *coconstrucció*, heretada dels ecomuseus, que estableix com a principi l'home al centre del repte museístic. L'extensió d'aquesta exigència porta el responsable, l'erudit, a compartir la seva responsabilitat d'elaboració selectiva i discursiva amb la població afectada pel projecte cultural.¹²

Les noves orientacions

En el seu fructuós i necessari esforç de replantejament, els museus, acompanyats de manera salvadora i dinàmica per les associacions professionals i les xarxes, concedeixen prioritat a certes orientacions a partir del ric repertori d'especialitats que els ofereixen l'eclecticisme de les seves col·leccions i la polisèmia dels objectes.

- La reconquesta de la història.

El patrimoni per pensar el futur amb les històries de vida

Es constata una gran apetència dels públics per la dimensió històrica de les col·leccions. Els recorreguts museogràfics dels museus de societat han deixat sovint de banda l'enfocament cronològic. Les dificultats de cada moment impulsen els públics a preguntar-se sobre la capacitat de l'home per superar les crisis i adaptar-se als canvis. La introducció de la profunditat històrica com a prova de la capacitat de l'home per sobreviure incita els museus a arrelar-se en la història i a fer una reflexió sobre el futur i la perdurabilitat. Alguns projectes culturals es reorienten envers les característiques d'un museu d'història, mentre que altres fan cohabitar un recorregut per la història de les mentalitats i la història institucional (Museu de Bretanya als Champs Libres de Rennes). La majoria es plantegen les possibilitats de tornar a injectar historicitat als seus recorreguts etnogràfics, que s'inscriuen en una interpretació voluntàriament prospectiva. Aquesta última dimensió—que dona al patrimoni la capacitat de pensar el futur—és el trumfo que permet que els càrrecs electes s'interessin per aportar valor al seu patrimoni, clarament orientat cap al futur.

- L'home en el seu entorn.

L'eix del museu de l'home i de la natura: l'enfocament ecològic

La inquietud sobre el futur d'allò quotidià, el desenvolupament sostenible, la pobresa i l'exclusió, la qüestió de la viabilitat dels circuits curts i les conseqüències de la contaminació i l'escalfament del planeta són problemàtiques que redueixen l'escala de l'home davant l'entorn natural i li tornen a donar la seva condició d'animal entre tots els altres éssers vius del planeta.

L'interès dels públics es dirigeix cap a les condicions de vida de "d'abans", quan calia alimentar-se a partir de la producció pròpia, reduir les racions per poder tancar el cicle de les estacions, reciclar i apedaçar... Totes aquestes són estratègies relacionades amb el bricolatge ideològic i la caça furtiva cultural¹³ que permeten somniar una postura

12

Ecomuseu Le Daviaud, a les maresmes de La Vendée.

13

Per a les referències a Michel de Certeau, vegeu M. de Certeau «*pratiques quotidiennes*», a Poujol i Labourie (1979).



fora de l'obsolescència programada i del consumisme imposit. El museu troba, així, una de les possibilitats d'interpretació de les col·leccions: s'hi troben les tècniques d'allò necessari, d'allò essencial, d'allò bàsic, un principi de realitat.

- L'atractiu dels territoris: el paisatge cultural i el patrimoni en el desenvolupament econòmic local

També cal reconèixer que la societat civil encara està molt vinculada a la pertinença territorial, a la identitat local, que adopta formes d'expressions evolutives. La noció de *paisatge cultural*, enunciada a la Carta de Siena per ICOM Itàlia (ICOM Itàlia, 2014), és el preludi d'una renovació del posicionament dels museus de societat en el marc d'un treball patrimonial transversal i complementari al d'altres alçaprens patrimonials locals.

El paisatge cultural és el país que habitem i que ens envolta en la nostra vida de cada

dia amb les imatges i les representacions que l'identifiquen i el defineixen com a tal. És la suma d'allò que les grans transformacions del segle passat han aportat i han sostret als trets de caràcter inicials i de les evolucions en què participem. La identitat del paisatge està íntimament lligada a la naturalesa singular d'un patrimoni cultural extens, difús, dens, estratificat i inscrit en l'entorn.

Així, doncs, els territoris estan construïts per grans museus a cel obert, constituïts per béns dispersos a cada lloc que, ja sigui a través de la via legislativa o simplement per un sentiment comú, formen "el paisatge i el patrimoni històric i artístic de la nació".

Els museus de societat tenen un paper territorial essencial, en primer lloc per la procedència mateixa de les seves col·leccions. Contextualitzen, pel fet d'acollir-los, els béns exhumats en excavacions, els béns salvats del desmantellament d'establiments eclesiaístics,

Museu de l'Estany de Thau (departament de l'Erau, regió d'Occitània). Creat l'any 1981 amb la idea de conservar i aportar valor als instruments de la cultura pesquera local, ha integrat progressivament a les seves sales d'exposició elements de conscienciació de la fragilitat ecològica de l'estany (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT



industrials o agrícoles, els béns impossibles de conservar al lloc on s'han trobat i, finalment, els béns procedents de llegats i donacions amb l'exigència per part del donant d'una permanència al lloc. El museu es converteix en el dipositori de testimonis materials i immaterials d'un territori més o menys ampli, però sempre garant d'una proximitat física. Aquesta relació entre territori i museu incita a ampliar les missions institucionals de conservació i de difusió de les col·leccions en els seus contextos de procedència, i a fer que aquestes col·leccions també siguin responsables del paisatge del qual formen part, ja que són protagonistes actius de la seva protecció i de la seva valorització.

Implicar els museus en la gestió i el manteniment del paisatge cultural significa desenvolupar la seva vocació natural ampliant la seva responsabilitat des de les seves col·leccions fins al patrimoni i el territori. Per tal de desenvolupar aquesta vocació, cal que a tot arreu on es compleixin les condicions els

museus es converteixin no només en centres territorials de protecció activa, sinó també en centres d'interpretació del territori. Els cal ampliar la seva missió, desplegar les seves pròpies activitats en el camp obert del patrimoni cultural i del paisatge que els envolta, del qual poden assumir, en graus diversos, la responsabilitat.

La visió d'un museu dedicat gairebé exclusivament a la conservació, l'exposició i la comunicació de les seves col·leccions pròpies se substitueix per una altra, ampliada en el context en què actua i pel que fa al seu desenvolupament. Aquesta funció dels museus –sobretot si està integrada amb la dels arxius, les biblioteques, els monuments històrics, l'inventari, els museus de ciències naturals i les oficines de turisme– es converteix en un recurs extraordinari per a la protecció, el manteniment i la interpretació del paisatge, així com en un recurs per als museus mateixos; pel fet d'assumir uns deures que no es limiten a

Vitrina de la seu de l'Ecomuseu del Mont Losera, Pont-de-Monvert (departament de Losera, regió d'Occitània). Creat com a ecomuseu als anys vuitanta, la institució és avui dia el centre d'informació del parc natural de les Cevennes, freqüentat per molts turistes i senderistes (abril del 2016).

FABIEN VAN GEERT

les seves col·leccions, també se'ls anima a ampliar, aportar valor i fer créixer les seves col·leccions i el seu patrimoni de coneixements i competències. Més que de multiplicar les entitats culturals, els museus de societat tenen la vocació d'acollir –i absorbir– els centres d'interpretació de l'arquitectura i del patrimoni.

És així que es poden convertir en llocs on es defineix i s'elabora l'atractiu d'un territori; són focus des d'on s'atribueixen segells patrimonials, històrics o gastronòmics, denominacions d'origen (DO i DOP)¹⁴, marques registrades... També se subratlla la part dedicada a la transmissió de la tradició i del patrimoni, a la qual les produccions locals deuen la seva reputació econòmica.

- La temptació de la dimensió emocional. Una revitalització de l'art popular: funció fabuladora (Bergson) i poetització d'allò quotidià

La dimensió narrativa és un dels components essencials del museu. El museu no és una publicació científica en 3D, sinó que és un lloc d'intercanvi, de transmissió del saber i d'emocions en què les paraules són objectes que s'han de pronunciar i que actuen com un decorat actiu, operatiu. Un decorat que empeny la memòria, que revela el sentit. Al museu hi ha d'haver objectes extra-ordinaris per estimular una reflexió sobre allò habitual, o bé el museu ha de transformar els objectes habituals en objectes extra-ordinaris per tal que exhalin els seus sentits. Així, doncs, la museografia porta a rearticular l'objecte testimoni i l'obra artística, a contradir la dicotomia artificial entre ciència i art fomentant una poètica del patrimoni. La filosofia passa pels contes i les llegendes. L'èxit va arribar als museus gràcies a Frédéric Mistral (Museon Arlaten d'Arles) o a Hervé Di Rosa (Museu Internacional d'Arts Modestes de Sète), que van fer passar les idees pel seu talent d'artistes. Alguns museus de societat entren en la reflexió sobre un art popular renovat (vegeu el manifest de l'art modest –les arts modestes desacomplexades– MIAM), de la qual el MuCEM no està absent (taller preparatori “document bilingüe”, exposició “Picasso i les

arts populars”, “Switch – autoritat compartida”). Aquest enfocament no es desvia pas de l'àmbit antropològic de referència, sinó que concorda amb els avenços més recents de l'anàlisi antropològica de l'estètica (Gell, 1998).

El Servei de Museus de França impulsa un treball amb el Labex Arts-H2H que experimenta amb els museus voluntaris de Provença - Alps - Costa Blava. Aquest Labex explora els nous vincles entre les arts, les ciències humanes, les ciències i les tècniques, entre l'espai físic i l'espai de les dades digitals, entre les formes artístiques i la seva mediació. Els projectes que desenvolupa, tots col·laboratius i situats en un encreuament de disciplines, enfronten els corpus, les metodologies i els formats científics amb els dispositius de la creació artística. Les seves recerques estableixen el vincle entre l'art i el món, les ciències humanes i socials i les ciències experimentals amb la intenció de fer una modelització en funció de les noves configuracions creades pel món digital.

- El recurs a altres camps artístics: art contemporani, art decoratiu, moda, disseny

Tal com ja s'ha indicat a la part relativa a les polítiques d'adquisició, íntimament lligades a les orientacions dels projectes científics i culturals, alguns establiments fan deliberadament el pas cap a un concepte de museu d'art decoratiu i de moda. És un desplaçament previsible de l'interès manifestat per la fabricació de l'objecte vers l'evolució del seu aspecte formal. Les tècniques operatòries modernitzades i les eines contemporànies són digitals i poc demostratives per als públics, i els objectes produïts són cada vegada més eficaços en les seves disciplines. En el recorregut museogràfic, el manteniment i la presentació, generalment mantinguda, de màquines antigues cedeixen el lloc a la presentació de models i d'estils, la tècnica cedeix el lloc a la plàstica.

Aquests establiments mostren, però, el seu parentiu amb els museus de societat entesos com a museus de territori pel fet

14

DO Calvados atorgada al recinte del verger conservatori de l'ecomuseu de Barenton.



d'establir vincles actius amb les empreses productores locals per acabar-se convertint en un espai de *showroom* que participa en la dinàmica del paisatge econòmic i cultural local.

Joc col·lectiu

Una de les condicions bàsiques de l'èxit de la refundació dels museus de societat resideix en l'articulació de la política museística amb els projectes d'altres entitats públiques i privades. Un museu plenament responsable del paisatge cultural posa en joc tots els recursos econòmics, humans i intel·lectuals necessaris per assolir aquest objectiu. S'associarà amb els altres establiments del patrimoni, haurà d'aconseguir que els organismes territorials i de protecció competents el reconeguin, i col·laborarà amb les associacions i els organismes implicats en la defensa del paisatge. I també s'adreçarà als agents econòmics i a les estructures productives del territori i activarà els mecanismes

d'una ciutadania activa. És l'esperit de la Carta de Siena.

Aquesta proposta suposa un sistema de protecció i de valorització inèdit i innovador que superaria la divisió actual de les competències entre l'estat i les autoritats territorials; un model en condicions de garantir la protecció, la valorització i la gestió del patrimoni cultural, el qual, en un marc renovat, atribuiria al museu que repensés les seves missions d'aquesta manera abundants recursos en una lògica de desenvolupament sostenible. Els museus poden constituir, com a centres territorials d'una protecció activa del patrimoni cultural, el punt de suport per a un nou model de tutela. Assignar formalment als museus la funció de centres territorials d'una protecció activa del patrimoni cultural, en el marc d'acords i d'entesa a una altra escala territorial, entre l'estat i les regions, permet connectar la protecció, la valorització i la gestió dels béns culturals aprofitant l'àmplia xarxa de museus, però també d'arxius, de bibli-

Simulació d'un jaciment arqueològic de la nostra civilització descobert pels científics del futur, a l'entrada de l'Ecomuseu Departamental de Cuzals (departament d'Òlt, regió d'Occitània), centrat en el territori històric del Carci (juny del 2016).

FABIEN VAN GEERT

oteques o d'institucions culturals. Aquest marc, que vincula sistemes integrats, també permetria garantir la participació activa de la ciutadania en la gestió d'un patrimoni massa extens com per tenir el suport únicament dels organismes públics.

El joc col·lectiu no implica només les institucions culturals i científiques. La societat es beneficiaria del fet de coordinar els reptes culturals i els d'altres sectors de la política local: turisme, desenvolupament sostenible, joventut, formació, món digital, oficis... Per exemple –més evocada que el turisme–, l'educació ciutadana en el desenvolupament sostenible és un sector molt prometedor que els càrrecs electes tenen ben present per a la seva Agenda 21 (per exemple, el Museu de Ciències Naturals de Dijon i de Nantes_ política d'espais verds urbans; estudi de l'MnATP sobre les conseqüències del Conveni de Washington sobre els oficis que utilitzen materials regulats o prohibits...). Avançar envers l'objectiu de fer inscriure el museu com un dels actors de l'Agenda 21 de la ciutat o de la metròpoli és fer-lo sortir de la categoria unívoca del patrimoni memorial, és una manera de prendre consciència de la repercussió del patrimoni sobre la construcció del futur de la ciutat i de la ciutadania.

Aquestes descompartimentacions i aquestes col·laboracions també poden aportar solucions per a una bona gestió de la conservació i la valorització de les col·leccions museístiques. Una reflexió col·lectiva sobre un repartiment dels camps d'especialitat entre diferents museus territorials podria conduir a descompondre la noció de *referent nacional* en temàtiques específiques. Aquesta idea ja es troba en l'article 29 de la Llei núm. 2016-925, de 7 de juliol de 2016, relativa a la llibertat de la creació, a l'arquitectura i al patrimoni. *Una disposició d'aquesta mena constituiria una solució d'acollida per a les col·leccions dels museus de França òrfenes i dinamitzaria la recerca i la valorització d'aquestes especialitats patrimonials. Sense entorpir la possibilitat que els diferents museus de la xarxa temàtica puguin treballar territorialment i desenvolupar coneixements*

sobre el tema, l'existència d'un referent nacional permetria fer un seguiment sintètic i actualitzat de la qüestió, evitaria les compres múltiples i recurrents i afavoriria els intercanvis mitjançant préstecs i dipòsits. Alguns museus territorials tindrien la funció de pols de referència sobre els temes de societat i cobririen el territori francès de temàtiques generals pertinents que superarien l'escala nacional, però il·lustrades localment. De fet, alguns establiments ja assumeixen aquesta missió, però caldria precisar-ne les modalitats de funcionament per tal d'endegar un procés col·laboratiu consentit: maquinària agrícola al COMPA de Chartres, cinema d'animació al museu d'Annecy, còmic a Angulema... Podrien sorgir temàtiques noves, com ara col·leccions precolombines a Auch, llengües regionals al museu basc, insularitat al museu de Còrsega...

El joc col·lectiu també és pensar a escala europea. Hi ha molts museus territorials que han entrat en associacions amb museus europeus, ja sigui en el marc de programes de la Comissió o de xarxes transfrontereres, o bé a través de les rutes del patrimoni del Consell d'Europa. El muntatge de coproduccions europees és, evidentment, una via de desenvolupament tant dels museus de societat com de tots els museus de França.

Conclusió

Algunes vegades es parla d'una crisi dels museus de societat. Aquesta incertesa sobre el seu futur no és res més que un índex de vitalitat en una cerca de renovació. La veritable mort dels museus de societat seria la seva normalització. Continuen sent els llocs on se cerca allò en què un és únic en relació amb els altres, on es desentellen semblances i diferències. Però la història que s'explica passa, menys avui dia que abans, exclusivament pel compartiment molt ben delimitat del territori i adopta, així, una dimensió universal més complexa de copsar.

Per acompanyar la refundació dels museus de societat en el si dels museus del segle XXI, podem destacar els eixos als quals cal donar

prioritat: suport de les associacions professionals, estimulació de la participació dels museus de França en programes i iniciatives europeus, establiment de xarxes transnacionals i participació en aquestes, desenvolupament de segells, ajuda a la recerca i incitació de la inscripció dels museus en programes de recerca –Labex, Equipex–, orientació de l'elaboració de projectes científics i culturals en la direcció d'una gran participació de la població i reconeixement del patrimoni cultural immaterial com a objecte de col·lecció.

Els ingredients de la refundació dels museus es troben en la dinàmica del relat museogràfic, en la pertinença de la recerca en ciències humanes i en la vivacitat d'un projecte polític que associï els ciutadans i descompartimentï els àmbits del patrimoni i de la creació. El museu de societat es realimenta de la interdisciplinarietat i es troba a la interfície de la ciència i l'art. ■

BIBLIOGRAFIA

- **Appadurai, A.** (2001) *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. París: Payot.
- **Battesti, J.** (ed.) (2012) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de Société*. Bordeus: Le Festin (Musée Basque et de l'histoire de Bayonne / Société des Amis du Musée Basque / Fédération des écomusées et musées de société).
- **Bourdieu, P.** (1979) *La distinction, critique sociale du jugement*. París: Les Éditions de Minuit.
- **Eco, U.** (1962) *L'œuvre ouverte*. París: Point Seuil.
- **Gell, A.** (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- **Malecot, Y.** (1981) *Culture scientifique, technique et aménagement du territoire, pour un réseau de centres régionaux*. París: La Documentation française.
- **Martinet, C.** (1987) *Muséologie et ethnologie*. París: MnATP, édition de la RMN.
- **Pizzorni, F.** (2012) «Collecter le contemporain: une articulation entre recherche et patrimonialisation». A: **Battesti, J.** (ed.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, 32-45. Bordeus: Le Festin (Musée Basque et de l'histoire de Bayonne / Société des Amis du Musée Basque / Fédération des écomusées et musées de société).
- **Poujol, G.; Labourie, R.** (1979) *Les cultures populaires. Permanence et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*. Toulouse: Privat.
- **Vaillant E.** (1993) «Les musées de société en France: chronologie et définition». A: **Barroso, E.; Vaillant, E.** (ed.) *Musées et sociétés. Actes du colloque Mulhouse-Untersheim, juin 1991*, 16-38. París: Ministère de l'Éducation et de la Culture.
- **Vieillard, J-Y.** (1989) *La muséographie selon Georges-Henri Rivière*. París: Dunod.



Vincenzo Padiglione

UNIVERSITAT DE ROMA "LA SAPIENZA"

Professor d'antropologia cultural, antropologia museística i etnografia de la comunicació a la Universitat de Roma "La Sapienza". Ha impartit cursos a Espanya, Estats Units i Brasil. També ha dut a terme investigacions a la zona de la Mediterrània sobre la identitat local i el patrimoni cultural, el bandidatge, el familisme i la relació entre l'home, l'ambient i el paisatge en la caça i en el pasturatge. Ha estat responsable dels següents projectes a Itàlia: *EtnoMuseo Monti Lepini* (Roccagorga, Lt); *Museo del Brigantaggio* (Itri, Lt); *Ludus, Museo Etnografico del Giocattolo* (Sezze, Lt); en col·laboració amb F. Caruso, *Museo del Brigantaggio dell'Alto Lazio* (Cellere, Vt); a més d'*Il museo delle scritture* (Bassiano, Lt) i *Il Museo dell'Infiolata* (Genzano). És director científic de *EtnoMuseo Monti Lepini* (Roccagorga, Lt); del *Museo del Brigantaggio* (Itri, Lt) i d'*Il museo delle scritture* (Bassiano, Lt). També és director de la revista quadrimestral *AM, Antropologia museale* des de la seva fundació l'any 2001.

Memòria i inquietuds

La museografia etnogràfica disseminada a Itàlia

Construint una comunitat de pràctiques

Resulta oportú dur a terme una reflexió sobre el lèxic museístic bàsic present en la museografia etnogràfica a Itàlia. Sobre les paraules que constitueixen els fonaments de la nostra forma de treballar i que, adoptades en perspectiva, ens uneixen i ens divideixen també a nivell nacional. Sobre l'origen i, encara més, sobre l'ús d'aquests termes.

Afortunadament, aquest esforç no té en absolut la intenció d'imposar l'ordre i la neteja. La contemporaneïtat ha enriquit el nostre sector museístic amb variacions i anomalies que seria un error reduir o infravalorar. Ens ha regalat una mirada menys preocupada i més relativista sobre les múltiples realitzacions museístiques la censura de la qual constituiria una regressió (Padiglione, 1995). Certament, l'objectiu de reflexionar sobre el lèxic és, explícitament, construir una àmplia comunitat de pràctiques diverses que ofereixi arguments per a la discussió i una possible divisió d'opinions. Això permetrà, una vegada conegudes, valorar les diferències. I també posar-se d'acord sobre algunes nocions bàsiques en relació amb

serveis públics específics: Un museu sempre és diferent d'una col·lecció o d'un arxiu? Un museu etnogràfic no és el mateix que un museu històric? Un ecomuseu, de quines disciplines del saber es nodreix? I, com aquests, molts altres interrogants.

Els antropòlegs museístics som amants de la varietat inherent al nostre sector. Ens en sentim orgullosos, pel fet que la considerem un element característic i representatiu d'un patrimoni que, en la mediació, mostra al mateix temps l'empremta de la cultura observada i d'aquella observant, de contactes i interaccions culturals. Podem esperar que sempre hi hagi una demanda d'actualització de les instal·lacions i de la forma de la documentació, però no pas que augmenti la uniformitat i l'estandardització. Els nostres museus són la concreció d'històries i de contextos diversos (Clemente, 1996). Transmeten plantejaments i interpretacions del patrimoni que no sempre compten amb el vistiplau de l'acadèmia o de la comunitat internacional. I, malgrat que les modalitats expressives que els representen siguin limitades i pobres, mereixen atenció com a testimonis, a la seva manera, d'un territori, una època, unes gents i una subjectivitat particulars. A nosaltres que, per definició, ens esforcem a identificar, interpretar i destacar



les diferències culturals de què són objecte les persones, les localitats i les institucions, ens interessa incorporar aquesta sensibilitat en la forma en què ens aproximem a les diferències museístiques i participem en la construcció d'un llenguatge dens entre nosaltres i entre nosaltres i el personal dels museus (historiadors, arqueòlegs, naturalistes, però també funcionaris públics, programadors turístics...).

El lèxic museístic com a conducte de contextos històrics i culturals

Els museus són institucions nascudes per perdurar, que es debaten fatalment entre l'estabilitat i la renovació. Quan tenen èxit, no només conserven artefactes. En les seves instal·lacions, i encara més en les seves denominacions, es conserven indicis d'un passat més o menys recent. S'hi pot llegir el llegat deixat per les cultures i per la subjectivitat dels qui han reunit, custodiat i mostrat aquests objectes. Hi troba una representació fragmentada la història de la museografia i del col·leccionisme, els acadèmics amb les seves escoles i els seus conflictes, les vocacions i les vel·leïtats, les resistències i les invencions a nivell local. "Usos i costums", per exem-

ple, ens trasllada a les investigacions il·luministes; "arts i tradicions" evoca el període romàntic dels nostres estudis; l'èmfasi en "gent" assenyala una connotació identitària i ètnica present de fa temps a l'antropologia i recentment revitalitzada, etc. Els propis noms dels museus constitueixen artefactes, i sovint diuen més de la cultura observadora, del saber i de les ideologies dels conservadors, que de la cultura que mostren.

Potser per una qüestió sentimental o per simple sensibilitat històrica, entre els adeptes a aquests oficis es diu que porta mala sort canviar el nom a un museu. Com si, amb el pas del temps, la paraula i la cosa es fonguessin en una única entitat i fos impensable plantejar-se el significat d'un determinat nom. Com si, amb el temps, el museu conquerís l'estatus de subjecte i el fet d'alterar-ne la denominació atemptés contra la seva integritat. Què queda d'*Il museo del folklore e dei poeti romaneschi*, ara que l'administració municipal l'ha rebatejat (sense ni tan sols un debat previ ni un ritual) com a *Museo di Roma in Trastevere*. Quin destí espera a la seva col·lecció històrica "Escenes romanes"? (Padiglione, 2009). Potser

Paraules clau: Museologia disseminada, museu etnogràfic, antropologia museística, Itàlia

Palabras clave: Museología diseminada, museo etnográfico, antropología museística, Italia

Key words: Widespread Museology, Ethnographic Museum, Museum Anthropology, Italy

Els museus etnogràfics constitueixen la tipologia de museu més freqüent a Itàlia i transmeten plantejaments i interpretacions del patrimoni que no sempre compten amb el vistiplau dels acadèmics o de la comunitat internacional. I, malgrat que les modalitats expressives que els representen siguin limitades i pobres, mereixen atenció com a testimonis, a la seva manera, d'un territori, una època, unes gents i una subjectivitat particulars. A nosaltres, els antropòlegs, que, per definició, ens esforcem a identificar, interpretar i destacar les diferències culturals de què són objecte les persones, les localitats i les institucions, ens interessa incorporar aquesta sensibilitat relativista també en l'àmbit dels museus. Als museus etnogràfics els devem el fet d'haver aplicat i difós plantejaments interpretatius i col·laboratius que han convertit les comunitats locals en protagonistes de les seves exposicions i dels seus esforços didàctics i d'investigació.

Los museos etnográficos constituyen la tipología de museo más frecuente en Italia y transmiten planteamientos e interpretaciones del patrimonio que no siempre cuentan con la aprobación de los académicos o de la comunidad internacional. Y, a pesar de que las modalidades expresivas que los representan son limitadas y pobres, merecen atención como testimonios, a su manera, de un territorio, una época, unas gentes y una subjetividad particulares. A nosotros, los antropólogos, que, por definición, nos esforzamos en identificar, interpretar y destacar las diferencias culturales de las cuales son objeto las personas, las localidades y las instituciones, nos interesa incorporar esta sensibilidad relativista también en el ámbito de los museos. A los museos etnográficos les debemos el hecho de haber aplicado y difundido planteamientos interpretativos y colaborativos que han convertido a las comunidades locales en protagonistas de sus exposiciones y de sus esfuerzos didácticos y de investigación.

Ethnographic museums are the most popular type of museum in Italy, and often adopt approaches to and interpretations of heritage that are not wholly sanctioned by academia or the international community. Even when they are presented in a way that is humble and narrow, they are deserving of attention. This is because they are evidence of particular places, epochs, and people - and because they display a distinctive and important subjectivity. We anthropologists, who are by definition committed to discovering, translating and enhancing the cultural differences rooted within people, places and institutions, are interested in inscribing this relativistic sensibility into the context of museums. Ethnographic museums must practise and share their interpretative and collaborative approaches; those which make local communities the focus of research and didactic work.

la intenció era només eliminar un terme: *folklore*, que de fa temps resulta ambigu i indigest per a molts. Però, d'aquesta manera, s'han esborrat memòries i es pot donar peu a una transformació radical.

Els noms dels museus són declaracions sintetitzades i explícites d'objectius que, amb el pas del temps, poden esdevenir foscos, perdre el caràcter ostensiu de seducció conceptual, o d'autoevidència explícita, tan apreciats als inicis. En la seva multiplicitat i heterogeneïtat, poden crear nombrosos conflictes: posar de manifest l'existència d'una pluralitat de referents culturals, d'una inestable divisió disciplinària i de perspectiva o d'una idea de museu no unificada. Tanmateix, els múltiples i diversos noms dels museus etnogràfics a Itàlia denuncien ensems negligència acadèmica, límits de l'hegemonia científica, un provincialisme encomanadís, i eferescència i riquesa local.

L'any 2002, vaig escriure entre els textos i notes per al primer número d'AM¹:

“Els noms dels museus oscil·len entre *perspectives* (per exemple, etnogràfic) i *patrimoni local* considerat valuós en ell mateix; patrimoni que cal interpretar com a *totalitat* (vida rural, poble, gent, territori, muntanya, vall), *combinacions de formes expressives* (usos i costums) o *béns específics* (vi, carros agrícoles, lli, calçat, etc.). (...) En els llistats de cens dels museus etnogràfics i de l'agricultura recopilats per Roberto Togni, Gaetano Forni i Francesca Pisani (1997), podem observar que “Cultura rural”, “Arts i tradicions”, “Arts i oficis”, “Usos i costums” i “Etnogràfic” són les denominacions més esteses. Costa difondre termes procedents de fora del territori italià, com “Ecomuseu”. També s'observen preferències locals que reflecteixen polítiques regionals, influències acadèmiques o influències d'autors: per exemple, el *Museo Etno-antropologico* a Sicília; *Museo Etnografico*, a Sardenya; *Museo storico etnografico*, a la Llombardia; *Museo del villaggio*, a Trentino, i denominacions en llengua local a les regions frontereres. Encara més variat i sempre creixent és el panorama dels museus

dedicats ja des del nom a una temàtica: fragments de formes de vida; processos agrícoles (oli, vi, cànem, pa); aliments bàsics (sal, pa, castanya, pasta); objectes de treball i d'artesanía (carros, claus, paraigües, xeremies); hàbitat (muntanya, vall, bancal, bosc, mar, mines) o episodis històrics culturals (migracions, malària, bonificacions)” (Padiglione, 2002a).

Recomano continuar la lectura del text esmentat per a un primer examen dels elements d'heterogeneïtat i de feblesa institucional que caracteritzen els petits museus etnogràfics, així com pel reconeixement de la diversitat original de la seva “complexitat expositiva”.

En aquest cas, voldria aturar-me en les dues principals denominacions (museu etnogràfic i museu de la cultura rural), disseminades arreu de l'escenari museístic italià, en representació de la cultura local.

Museu etnogràfic (Museo Etnografico)

Etnogràfic correspon a la forma més difosa d'adjectivar i denominar els nostres museus en diverses parts del món. Ja feia referència a aquest terme la secció de l'ICME (Comitè Internacional per a Museus d'Etnografia) constituïda l'any 1946 en el marc de l'ICOM (Consell Internacional de Museus) i entorn privilegiat de debat a nivell internacional. En formaven part investigadors i comissaris de col·leccions exòtiques i occidentals, de testimonis materials i immaterials. Tots ells compartien el reconeixement de la rellevància de la perspectiva antropològica, el donar prioritat a les instal·lacions contextuais, i la propensió a qüestionar els conceptes fonamentals (art, museu, patrimoni, però també categories com matrimoni, economia...) en col·laboració amb els participants de les cultures locals.

Segons Raffaele Corso (1942: 5), la noció d'etnografia es va difondre en el període de les classificacions geogràfiques i lingüístiques, i el terme va ser encunyat pel geògraf italià Adriano Balbi en la seva obra *Atlante Etnografico del Globo* (1826). La presència

1

L'any 2002, neix la revista quadrimestral *AM, Antropologia museística*, la redacció de la qual està formada per Vincenzo Padiglione (director), Pietro Clemente, Alessandra Broccolini, Vito Lattanzi, Marco D'Aureli, Sandra Ferracuti, Katia Ballacchino i Susanna Guerini.

simultània i la varietat dels elements en un territori ja constituïa, al segle XVIII, una manera privilegiada de conjugar de forma més o menys causal clima, ambient, característiques somàtiques i caràcter moral.

En les dècades posteriors, tanmateix, es va dur a terme una obra de sistematització del camp disciplinar. En aquesta empresa, hi va contribuir sovint i de manera significativa (per Itàlia però amb evident influència francoalemanya) Giovenale Vegezzi Ruscalla. Per a aquest estudiós piemontès, “l’etnologia és una ciència de les nacions” (Vegezzi Ruscalla, 1991:77) que, per generalitzar, relaciona societats ètniques, agrupacions de caràcter físic i moral i (com va precisar pocs anys després) “en cerca i debat l’origen, el caràcter i els esdeveniments” (Vegezzi Ruscalla, 1991:81). A l’etnografia se li assigna un paper preliminar i de complement, puntualitza Sandra Puccini, “més modest respecte les ambicions cognitives de l’època, de disciplina descriptiva i ideogràfica” (Puccini, 1998:194). Tanmateix, en els decennis immediatament posteriors, la distinció entre etnografia i etnologia no s’estabilitzarà, i tindran, per exemple per a Bartolomeo Malfatti (1878) competències recíproques i, en general, també per a altres estudiosos italians i estrangers, sovint seran dos termes d’ús no diferenciats².

Tanmateix, entre nombroses incerteses (que perduraran fins a les primeres dècades del segle posterior i que conservaran l’ambigüitat de la separació entre aproximacions culturals i biosomatològiques), la història dels estudis registra una creixent associació de l’etnografia en primer lloc amb la recopilació directa de la cultura material d’un grup ètnic, i després per extensió amb la pròpia fase de recerca de camp, amb la descripció d’una àrea determinada dins d’un escenari explícitament o implícitament comparatiu, en l’intent de sintetitzar les rellevàncies objectivant la cultura en troballes. El rerefons privilegiat, el marc contextual dins del qual tenen lloc majoritàriament aquests exercicis cognitius i de recollida de mostres, està representat per les societats primitives, societats que l’antropologia evolucionista ha configurat com a

fòssils vivents, una empremta òptima per a reconstruir la història de la humanitat, per a assenyalar la distància marcada per l’ experiència del progrés viscut pels pobles civilitzats.

Va ser precisament la focalització sobre els orígens, connectada amb la rellevància de la comparació, la que va ampliar encara més el camp d’aplicació de l’etnografia, la que en va fer créixer, cap a finals del segle XIX, la potència heurística i els solapaments amb altres disciplines (Lattanzi, 2000). L’any 1876, Luigi Pigorini va fundar a Roma el *Regio Museo Preistorico Etnografico*, en el qual conflüen objectes procedents de societats primitives i exòtiques amb troballes de l’edat de pedra. Però ja l’any 1881, va voler ampliar aquesta missió i, en una carta al Ministre de les Institucions Públiques, va sol·licitar permís per a crear una secció de costums i referents de casa nostra: pagesos, pastors, muntanyesos..., ja que, dins l’òptica del temps, aquests també es podien considerar fòssils vivents al igual que els primitius.

Quan, a l’inici del segle XX (1902), Aldobrandino Mochi va iniciar a Itàlia una recollida “d’objectes manufacturats, de qualsevol tipus i categoria, utilitzats i fabricats espontàniament per les nostres poblacions menys civilitzades”, va definir aquesta col·lecció com *etnografia italiana*, en directa analogia amb l’etnografia de fora d’Europa.

“Els etnòlegs intenten recollir en els seus museus i en els seus escrits la major quantitat possible d’informació i d’objectes manufacturats procedents de poblacions llunyanes per posició geogràfica i per civilització, particularment a mida que aquests estadis de civilització tan diferents al nostre van desapareixent o es van transformant. Tanmateix, per a trobar documentació i mostres de civilitzacions molt diverses a aquella en la que vivim els europeus de les ciutats, no cal anar gaire lluny. Molt a prop nostre, dins el mateix àmbit geogràfic, sobreviu encara avui un poble que, en algunes de les seves manifestacions, es mostra encara molt similar als bàrbars i als salvatges. Em refereixo a les poblacions dels nostres camps, de les

2

El cas més tardà de Marcell Mauss i el seu *Manuale di etnografia* n’és un exemple rellevant. Tanmateix, la confusió terminològica encara impera quan Corso escriu, l’any 1942: “Malgrat els progressos de la ciència, no podem dir que estigui ben regulat l’ús dels termes que serveixen per a denominar-la. En general, els substantius etnografia i etnologia s’empren de manera indistinta, sense tenir en compte el seu significat específic; i, potser, les dues branques que responen a aquestes denominacions es confonen amb l’antropologia i es designen, a més, com a ciències antropològiques”. En una nota, especifica: “En els vells tractats es percep una gran confusió en l’ús dels termes etnologia i etnografia. Al primer se li atribueix l’estudi de les races i de les agrupacions humanes naturals; mentre que al segon, l’estudi dels pobles (Broca). Tanmateix, es dona al terme etnologia un significat no gaire diferent del de la paraula sociologia; i, al terme etnografia, un significat essencialment somatològic (Hovelacque, Martin, Papillaut, etc.)” (Corso, 1942:11).



nostres muntanyes, de tots aquells indrets on encara no ha arribat la civilitat que irradien les nostres ciutats. Des del meu punt de vista, l'estudi d'aquest poble i d'aquesta supervivència hauria d'interessar els antropòlegs tant com el dels indígenes del centre d'Àfrica o d'Austràlia. De fet, els hauria d'interessar fins i tot més, ja que es tracta d'un tema d'estudi molt més proper a nosaltres. Probablement, un objecte ens pugui explicar la història de l'ànima popular millor que moltes pàgines escrites. Si no ens afanyem a recopilar aquests productes característics de la història i del gust artístic popular, aviat ja no en trobarem cap" (Mochi, 1902:642-646).

Aquestes son les motivacions que van empènyer Mochi i Lamberto Loria a iniciar la recerca i la realització del *Museo di Etnografia Italiana* (1906). Així és com es va iniciar a Itàlia el projecte museogràfic més important a nivell de patrimoni nacional. S'organitza la *Mostra Nazionale di Etnografia italiana*, amb la intenció d'instituir la col·lecció del *Museo* i de celebrar els 50 anys de la unitat d'Itàlia. Aquest fet estableix la primera "legitimació institucional" de diferències

culturals internes significatives i importants per a la nació³. Tanmateix, el projecte defalleix precoçment i no es reprèn. Després de 1911, els objectes recollits romanen un llarg temps en els magatzems, i no és fins els anys 50 que esdevenen el *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari*, amb un gran retard i amb un patrimoni de caràcter estètic que marcarà l'ambigüitat d'aquesta institució al llarg de tota la seva existència, inclòs el moment actual.

L'esforç per documentar les diferències culturals territorials es va reduir progressivament i, en les dècades posteriors a 1911, el feixisme va intentar donar visibilitat a les cultures locals d'una forma que recordava els *quadres vivents* de les exposicions universals, però que devia molt al *format teatral*, a la presentació coreogràfica de representacions i de festes, motivada sobretot per organitzar i demostrar el consens de les masses vers el règim.

Remetem a l'extensa documentació i estudis històrics sobre la Mostra nacional de 1911 i sobre el context més general que la va originar. En aquest punt, cal destacar que, en la concepció de Mochi i Loria, la noció

Primera sala del Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, Roma, on es pot veure una reconstrucció del despatx de Pigorini (abril de 2012).

FABIEN VAN GEERT

3

"Un projecte que connecta la posada en valor romàntica dels diversos esperits populars i una altra de més positivista dels documents de les "poblacions civils" i que es reflecteix en la constitució d'objectes marcats per particularitats estètiques, per la diferenciació o la tipicitat regional, o pel fet d'ésser emprats en processos en desús. Art local, testimoni de varietat cultural, referents arqueològics d'un passat proper. I, al mateix temps, símbols d'arrels profundes i diverses, i d'una civilització comuna que supera aquestes diferències. Objectes que esdevenen testimonis de la varietat d'origens d'un poble que avui dia s'identifica amb una forma comuna" (Clemente, Candeloro, 2000:198).

d'etnografia, carregada d'urgència cognitiva i social, progressivament va perdent la identitat limitada a les societats de fora d'Europa i a la cultura material per a convertir-se en un concepte clau d'aproximació totalitzant de *survey* respecte la cultura local. “Ambdós estudiosos (Loria, Mochi, 1906) assignen a l'àmbit de l'etnografia italiana també la tasca de recollir i documentar les tradicions orals, que, fins aquell moment, pertanyien a l'àmbit del folklore i de les tradicions populars” (Puccini, 1998:195).

A Itàlia, la segona postguerra s'inicia amb el distanciament de la concòrdia interclassista del folklore d'opereta. De fet, serà el propi espectacular registre del patrimoni que es du a terme durant el feixisme el que, durant molt de temps, dificultarà la relació entre els investigadors professionals i els grups de revitalització expressiva. En essència, en els anys 50, els investigadors passen pàgina radicalment de les imatges folklòriques de postal i la seva orientació deriva cap a mostrar altres coses: documentar la dura vida quotidiana, denunciar la misèria, la capacitat de supervivència sota la protecció de simbologies i

rituals màgics o religiosos, retalls d'una història antiga, mai superada del tot, en part a causa de les endarrerides condicions de vida de la població.

Per als antropòlegs italians, al igual que per als seus col·legues estrangers, l'etnografia identifica, en aquells anys, una noció menys compromesa que altres (folklore, tradició...), un concepte *passpartout* de la professionalitat assolida que s'utilitza per a qualificar l'extensa i variada tasca de recerca i documentació: l'especificitat del treball de camp, independentment que es recullin artefactes per a museus o informació per a monografies. Mentrestant, han desaparegut de les seves connotacions les implicacions evolucionistes presents de manera explícita a la visió de tots aquells que, a l'inici del segle anterior, com Mochi i Loria, o com Pigorini abans que ells, es van interessar per l'estudi dels primitius o dels pagesos que cercaven la supervivència, fòssils vivents. De la matriu original perdura la idea que la investigació etnogràfica s'interessi per trets culturals que es mantenen en el temps o bé que els museus etnogràfics exposin objectes “tradicionals” que, si be

Vista de les exposicions actuals del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma (abril de 2012).

FABIEN VAN GEERT



perduren en l'època contemporània, han experimentat una llarga temporalitat, o bé que representen exemplars de models de perllongada permanència que només la modernitat ha fet caure en desús i deixat de banda, i que, com a conseqüència, una antropologia compromesa amb el salvament espiritual ha de rescatar.

D'aquesta manera, quan en els anys setanta comença a ser urgent i generalitzada la necessitat de museus locals, la noció d'etnografia passa de latent a activa, i esdevé clarament preferida per la comunitat acadèmica per davant d'altres expressions. La seva presència, per la veritat que aporta, serveix com a marca disciplinar: garanteix una metodologia específica de presa de mostres i una presentació contextual de les instal·lacions. Malgrat tot, sovint es tracta només d'una declaració formal a la qual no correspon una tasca efectiva d'investigació i de documentació (Padiglione, 1995). L'èxit etnogràfic es va veure impedit pel limitat compromís dels antropòlegs professionals en la realització dels museus etnogràfics, que sovint esdevien una etiqueta per a dissenyar una col·lecció d'objectes testimonials heterogenis de la cultura material relativa a una unitat territorial. El feble lligam entre investigadors professionals i museògrafs locals va provocar que, durant més de dos dècades, gran part dels petits museus etnogràfics romanguessin al marge de les innovacions i els debats que s'estaven duent a terme en la comunitat antropològica. Per exemple, difícilment es troben plasmades en els museus les teories racionalistes proposades amb èxit per Alberto Mario Cirese l'any 1967. Durant molt de temps, els museus etnogràfics van ser refractaris a incorporar aquell patrimoni cultural que Alberto M. Cirese denomina “volàtil”, “immaterial” i que es compona de saber, de pràctiques, de rituals i de narracions que corresponen a la tipologia de béns més específica i original del nostre sector.

També durant molt de temps, no es va veure reflectida en els museus l'evolució interpretativa que, a partir dels anys setanta, modifica radicalment l'escenari epistemològic i teòric

de les ciències antropològiques, centrant l'atenció en la pràctica de l'etnografia com a plantejament dialèctic i reflexiu, vector principal de la nova hermenèutica cultural. Fins els anys noranta no apareixen a Itàlia experimentacions museístiques que, en sintonia amb l'exemple d'alguns casos ara famosos (els museus etnogràfics de Neuchâtel o de Grenoble) presenten, a través de la pràctica expositiva, categories peremptòries (art, cultura...), temporalitats híbrides (el present històric o bé la invenció de la tradició), posant èmfasi en el punt de vista local i proposant una aproximació a les diferències culturals radicalment reflexiva.

El panorama actual sembla absorbir lentament aquestes innovacions i mostra canvis significatius: d'una banda, més diàleg entre els museògrafs locals i els professionals de la recerca, entre els antropòlegs dels museus i els propis museus; i, d'altra, també, l'adopció més directa de tasques de gestió i de desenvolupament de projectes per part de docents universitaris i d'investigadors etnogràfics que han triat la carrera museística. La constitució d'AM, primerament com a secció de l'AISEA (*Associazione Italiana per le Scienze EtnoAntropologiche*) i, posteriorment, com a associació autònoma, en constitueix un indicatiu convincent.

Museu de la cultura rural (Museo della Civiltà Contadina)

“Al juny de 1976, amb ocasió de la celebració estival anual de la “Stadura”, vàrem inaugurar la primera exposició permanent i la vàrem denominar, per primera vegada a Itàlia, *Museo della Civiltà Contadina*” (Gruppo della Stadura, 1985:60). Amb aquest orgull escriu Ivano Trigari, un dels principals impulsors d'aquell grup d'antics parcers (*Gruppo della Stadura*) al qual es deu la creació d'una inèdita experiència de museografia rural que va culminar amb la fundació del *Museo della Civiltà contadina* de S. Marino di Bentivoglio. L'extensa i totalment voluntària feina de recollida d'objectes de la cultura material pertanyents als àmbits del treball i domèstic, la realització d'investigacions i la creació d'arxius gràcies a una

relació igualitària amb el món acadèmic i basada en una militància cultural comuna, va impressionar molt l'opinió pública. Aviat la iniciativa va tenir un gran ressò i va esdevenir un model exemplar de reconeixement (polític i, per tant, significatiu) del paper fonamental dels treballadors de la terra en la història de la humanitat, de reconeixement de la creativitat de la cultura popular, del protagonisme del món del treball en les biografies i les relacions de producció, com a clau interpretativa per a llegir el paisatge i la història en tota la seva complexitat. Al cap de poc, es van començar a multiplicar a tota Itàlia els petits museus, els quals van néixer sobre la base de col·leccions d'objectes pobres, sense despeses d'instal·lacions i per voluntat de grups de base o d'antics agricultors que, més que molts d'altres, havien experimentat els efectes devastadors de la modernització.

Fins i tot la creació del nom va contribuir significativament a l'èxit d'aquesta tipologia: *Museo della Civiltà contadina* (Museu de la cultura rural). Un nom que aviat es va guanyar l'antipatia d'historiadors i antropòlegs simpatitzants de la iniciativa de S. Marino di Bentivoglio, com ho va ser Alberto M. Cirese, que va escriure que en temia "la càrrega mítica" i, en termes més generals, la fal·làcia d'assumir que el món rural era "totalment autònom i tancat en ell mateix", com si hagués romàs al marge dels amplis processos de circulació cultural. Els pagesos, més que estar-ne al marge, han demostrat una *forma pròpia de formar part de la història* i, per tant, per a Cirese, la denominació preferible hauria estat *museu de la condició rural* (Cirese, 1977: 20), on fossin protagonistes la tècnica, les relacions i la forma de produir, i fins i tot la nostàlgia entesa en el sentit marxista del preu pagat al progrés per la "ruptura de la continuïtat entre vida domèstica, vida laboral i vida associativa que, fins i tot en la misèria, caracteritzava la condició rural desapareguda" (Cirese, 1977: 23 i posteriors).

El problema, llavors molt evident però ara gairebé incompreensible, era que, rere el nom de *civiltà contadina*, o cultura rural, s'hi percebia l'obra de Carlo Levi, una obra

fonamental però força controvertida de la cultura d'esquerres. Es retreia el fet d'insistir en l'autonomia de la cultura popular rural, de desmembrar (com certes forces patronals de la conservació) la unitat del proletariat, establint una divisió entre els camperols i els obrers, representant els primers en imatges mítiques, ancorant-los en una forma de vida immutable en el temps, refractària a la història.

Per aquest motiu, el discurs de Levi va ser tractat amb distanciament i desconfiança per bona part dels antropòlegs⁴. Levi desplega una mirada al mateix temps simpatitzant i de denúncia envers l'endarreriment cultural, cap a les classes subordinades rurals, i ho fa amb una sensibilitat antropològica totalment inèdita a Itàlia i derivada de lectures específiques. "Carlo Levi llegia sobre antropologia i es podria afirmar que deu al seu contacte amb les pàgines de Lévi-Bruhl la seva observació atenta per a reconstruir nivells d'alteritat en la mentalitat dels camperols del sud" (Padiglione, 1997: 72).

Quan, a finals dels anys seixanta, els promotors del museu de Bentivoglio recorren a la noció "leviana" de *civiltà contadina*, cal donar-hi una connotació en sentit marxista, de formació econòmica i social, superposant la imatge d'un poble que lluita per la alliberació a la denúncia "leviana" d'un món que ha romàs exclòs del missatge d'emancipació. En un text de presentació del museu, l'historiador Carlo Poni gosa declarar que "s'ha verificat, reflexionat i aprofundit en aquest concepte, que implica la consideració de les formacions econòmiques i socials, dels sistemes de producció i de les lluites laborals per la pròpia alliberació, per una vida més digna" (Poni, 1985:120).

En poques dècades, els museus de la cultura rural es multipliquen, basats en un col·leccionisme pobre i en una museografia bàsica que s'han servit intermitentment de fonts etnogràfiques i d'història agrària (Padiglione, 1996). N'han sorgit museus sovint improbables com a servei cultural i centre de documentació i d'interpretació del territori que, tanmateix, s'han imposat com a institucions

4

Com a resultat, en els anys cinquanta i seixanta, els estudis etnogràfics al sud d'Itàlia, tot i que sovint inspirats en Levi (Padiglione, 1997), es relacionen més explícitament amb les lectures de Gramsci per a articular el discurs de classe i cultura (consulteu autors com Martino i Cirese) i per a mostrar que, en els processos de circulació, a més de l'hegemonia es consuma la resistència ("les illes d'endarreriment cultural son potser també indrets de resistència", escrivia Bosio), i que les classes subordinades intervenen de manera significativa en els processos culturals, produint, per posicionament, diferència.

d'implicació comunitària, presidides per la memòria rural dels pobles i que a poc a poc han anat constituït una idea de patrimoni: un patrimoni cultural, fruit de condicions socials compartides, de processos culturals elaborats en la distància, en l'exclusió, en la resistència.

Em sembla un moment oportú per compartir els pensaments de Pietro Clemente (1996), que, en una rehabilitació recent de la noció de cultura rural, n'ha destacat el mèrit d'ésser una reinvençió local capaç de convocar en el context museogràfic partícules d'una alteritat cultural que, en unes altres circumstàncies, es negaria.

Postil·la

El llançament del *Codice dei Beni Culturali* (llei sobre béns culturals) ha introduït una novetat força significativa: el nom del nostre sector ha canviat de “demoetnoantropològic” (tot i que aquesta denominació es continua emprant com a agrupament disciplinar a la universitat) a “etnoantropològic” (potser per la influència de l'associació italiana o de l'associació siciliana de ciències etnoantropològiques?). S'ha esmentat l'estudi en les societats denominades “superiors” dels “desnivells interns de cultura”, de la “diversitat cultural que acompanya o correspon a la diversitat social” (Cirese, 1973:13), o bé a la *demologia* (en origen, *demopsicologia*, terme introduït l'any 1911 per Giuseppe Pitré però encunyat per Vittorio Imbriani com a calc de l'alemany per a la “psicologia dels pobles”). A l'adjectiu demoetnoantropològic, encunyat per Cirese l'any 1973, se li havia assignat des de feia tres dècades una tasca gairebé inassolible. “Havia de fer visibles (fins i tot en les innovacions) signes d'identitat, la nostra història específica dels estudis. Unir, encara que fos amb un guionet pel mig, punts de vista orgullosos de la seva autonomia, participants d'ordres diferents durant molt de temps respecte les diferències culturals (demologia, etnologia i antropologia del nostre poble). Un camp complex i articulat del qual percebem millor els contorns en virtut dels nexes establerts per aquest terme malsonant” (Padiglione, 2003). S'espera que la censura soferta per

la demologia (un terme veritablement poc difós arreu) no impliqui la minva d'un programa d'investigació dels més originals que s'han establert en l'antropologia italiana seguint els passos de l'estímul que suposen les pàgines de Gramsci. S'espera també que la nova etiqueta etnoantropològica posi èmfasi en la tensió totalment inherent al nostre camp d'estudi entre pràctica d'investigació (etnografia) i afany de generalització (antropologia). Després de tot, com ens ha recordat una col·lega, Silvana Miceli, durant una conferència a Roma, “els antropòlegs no coneixen la ubicació d'*Anthropos*. Se'n fan una idea viatjant per l'*Ethne*”.

La postura textual dels acadèmics i l'espontaneïtat museogràfica

A la indisciplina del camp cultural dels petits museus etnogràfics hi ha contribuït la manca de connexió entre ells i gran part de la comunitat antropològica des de la segona postguerra fins als anys vuitanta. Es podria parlar d'un desconeixement recíproc. La lògica seguida, especialment a les instal·lacions, sovint ha perdut de vista les línies principals i més actualitzades de l'evolució de la perspectiva antropològica. Concretament, a nivell museístic, s'han aplicat les nocions d'etnografia i de tradició amb modalitats actualment en desús i rebutjades pels antropòlegs contemporanis (Padiglione, 2008: 93-105). Tanmateix, la difícil i problemàtica relació entre els antropòlegs i els petits museus etnogràfics locals durant la segona meitat del segle xx sembla tenir la seva causa també en una creixent refracció respecte les pràctiques museístiques (còmplices de la qual van ser, en els anys seixanta i setanta, les antropologies simbòliques poc propenses a tot el que poguessin semblar simplificacions de la complexitat interpretativa), que no tornaran a tenir protagonisme cultural i polític en l'antropologia fins als anys noranta.

La manca d'una mediació constant per part de la comunitat antropològica, i especialment del món acadèmic, que durant molt de temps va mostrar, llevat d'algunes excepcions, una indiferència substancial, no es pot dir que fos del tot aliena a la imatge negativa de l'opinió pública respecte els museus locals.

Podem afirmar que, durant els anys seixanta, setanta i vuitanta, el món universitari de l'antropologia va respondre a la intensa activitat visible o objectual dels museus locals d'interès demològic amb distanciament i desconfiança, o bé posicionant-se d'acord amb un codi alternatiu més adient per a ells, escollint l'escriptura textual, ja fos en pantalles, en assajos o en conferències. Només a partir dels anys noranta es van donar casos de compromís directe per part dels docents d'antropologia amb els projectes (Cirese, Bronzini, Clemente, Padiglione, Gri), amb la pràctica museogràfica, amb la direcció de museus en sintonia i en aliança amb una nova generació d'antropòlegs museogràfics professionals, que es va anar establint durant aquell període (Vito Lattanzi, Mario Turci, Giovanni Kezich, Gianfranco Molteni, Daniela Perco, Paolo Piquereddu).

Els anys seixanta i els immediatament posteriors es van caracteritzar per la difusió d'acions expressives que tenien com a referents temes i estils de la cultura popular, sense sotmetre's en absolut als dictats i als discursos de disciplines com l'antropologia cultural o la història de les tradicions populars, que justament en aquells anys estaven obtenint finalment un reconeixement acadèmic. Van ser anys d'*espontaneïtat etnogràfica*, que van donar origen als primers museus etnogràfics locals i en els quals es dialogava i contextualitzava amb altres curiosos fenòmens convergents presents en l'escena artística; en primer lloc, pel ressò que va rebre la *recuperació de la música popular* (on *popular* s'uneix, es confon i fins i tot es superposa a *folklòrica*, fent ús així d'un ric i variat repertori regional i *proletari*, assolint una nova força subversiva i rebel en l'escena política). Nombrosos grups musicals i teatrals de base van emprendre aquesta recuperació mitjançant treballs de recerca i de represa. Molts d'aquests grups van néixer arreu espontàniament durant aquell període seguint les passes de les investigacions realitzades a Itàlia pel recentment creat *Istituto Ernesto de Martino* (lligat als noms de Cesare Berzani i Franco Coggiola), i es van veure representats en el *Canzoniere italiano* i en el primer escandalós *Ci ragiono e canto* (1964) dirigit per Dario Fo (el títol

original era: *Nasco, piango, grido, ammazzo, mi faccio ammazzare, faccio all'amore, rido, mi affatico, credo, prego, non credo, crepo, ci ragiono e canto*), així com en les experiències de la *Nuova compagnia di canto popolare* i del *Circolo Gianni Bosio*.

En un paisatge caracteritzat per una plural heterogeneïtat de presències, destaca una figura que va mantenir al llarg dels anys una influència cultural tan especial que va permetre connectar fenòmens diversos focalitzats en la cultura popular. És important veure en l'escriptor i pintor Carlo Levi un iniciador i un activador de discursos locals sobre plànols diversos, cognoscitius i expressius, que tanmateix tenien com a tema central el món camperol i les seves partícules d'alteritat cultural (Padiglione, 1997: 69-74). És sabut que de Martino es va inspirar en *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) per dirigir la seva investigació sobre arguments en part similars, però enfocats des d'una perspectiva diferent.

També Rocco Scotellaro, alcalde, investigador i poeta, va ser un personatge molt proper a Levi. Les seves investigacions, que van donar a conèixer l'ús de les biografies en el camp social i antropològic, mostren com el compromís cognitiu desvetlla arrels sòlides en instàncies ètiques i polítiques, i indiquen una direcció d'investigació que va tenir més rellevància en els anys setanta, i que va contribuir a legitimar l'emergent moviment dels museus etnogràfics i de la cultura rural. També un altre plantejament convergent va contribuir a establir un clima favorable al naixement de la museografia des de les bases, i també en aquest cas Levi hi va tenir un paper rellevant. No ens referim només als escriptors que cada vegada s'acostaven més al poble, sinó també a artistes que, a partir de la postguerra, en un sorgiment que té la seva culminació en els anys setanta, emprenen una recerca expressiva centrada en el món rural: ocupació de les terres, lluites socials, emigració, alteritat rural..., tot plegat en contrast amb el món urbà vencedor en el moment actual. Temes que es troben, per exemple, en el catàleg de la mostra *Arte e mondo contadino* (a càrrec de M. de Micheli, 1980) que, significativament, es va traslla-

dar de Torí a Matera. Moltes obres copsen aquest particular nexa que enllaça realisme i populisme, nostàlgia i expectació, reparació i percepció d'una transformació que ja ha arribat, que sens dubte està present com una matriu evocadora en molts museus etnogràfics i de la cultura rural.

Per a la museografia etnogràfica, aquestes experimentacions artístiques es van materialitzar en un paper de rerefons simpàtic, més que no pas com a agents operatius, de connexió pragmàtica i programàtica. Per tant, podem considerar com a inoperant l'atenció (ja rellevant durant els anys de postguerra) que l'art contemporani va dedicar a la cultura popular i que, més enllà dels èxits gairebé assegurats de la poesia de Levi i del realisme, es va tornar a expressar en els anys seixanta amb “el teatre pobre” de Jerzy Grotowski amb “l'art pobre” d'Alberto Burri (i altres artistes), o bé amb l'atenció temàtica i estilística envers la història de matèries, objectes i paisatges rics en vivències.

La creació de béns. Epopeia i declivi de la catalogació.

Entre els anys seixanta i setanta, es va produir un acostament als museus per part de molts joves antropòlegs sortits de la universitat en massa. Aquest fet va tenir lloc quan diverses orientacions museogràfiques convergents, a França (George-Henri Rivière) i a Itàlia (Cirese), van començar a predicar el protagonisme de la recerca, i l'antropologia va començar a proposar-se elaborar instruments científics per a la catalogació de col·leccions i de museus. Fer recerca per a un museu o per a un territori significava formar-se en la disciplina de catalogació i documentació, disposar d'un terreny etnogràfic complex en termes de fonts (persones, objectes, escriptures) i de la possibilitat d'instaurar una relació en uns termes nous que contemplés la restitució i, per tant, també la posada en valor per part d'aquells que, en l'àmbit de l'etnologia o fora d'ell, continuaven essent anomenats “indígenes” o “nadius”. L'esforç per aplicar una catalogació científica es considerava, dins el marc acadèmic, una manera d'aferrar i completar l'obra de documentació una mica “salvatge” que, en aquells anys,

sovint havia estat originada i realitzada d'una manera dispersa per part d'entitats regionals i de grups de base i que, centrada en la recuperació de la cultura popular, s'alimentava d'una vibrant tensió ètica i política (Kezich, 1999: 51-55).

Val la pena destacar que, sovint, el que despertava l'interès dels acadèmics, més que no pas els museus i els seus objectes, era l'obra de creació i de validació de la documentació científica, és a dir, la constitució i salvaguarda de les fonts. I era força encertat, perquè, sens dubte, el reconeixement de l'existència d'un “bé” específic, denominat demoetnoantropològic, es deu (com en el cas d'altres béns) a l'existència d'una categoria de catalogació específica. D'aquesta manera, “*il farsi del bene demoetnoantropologico*” ha experimentat una llarga fase de gestació, un èmfasi en la documentació i l'experimentació de formes de classificació, en una relació de col·laboració sovint creativa entre el món universitari (Cirese, Gian Luigi Bravo, Enrica Delitala), les entitats estatals (fonoteques públiques) i els centres regionals, que posteriorment ha anat minvant progressivament. Les categories de classificació FKN (narrativa), FKM (música) i FKC (cerimònies), establertes pel *Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari* d'acord amb *l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione*, es van emprar experimentalment sobretot a nivell regional, i ja a finals dels anys setanta va ser possible dur a terme un primer balanç del treball desenvolupat per la museografia territorial (Biagiola et. al., 1978). Aquesta atenció per la documentació es va mantenir en les dècades successives fins a merèixer una redefinició més sistemàtica i funcional, amb la creació d'una nova categoria per al patrimoni format per objectes (2000), denominada *Béns Demoetnoantropològics Materials* (BDM), i d'una categoria complementària per al patrimoni intangible, que es va fer servir de manera intensa, especialment en el territori, denominada *Béns Demoetnoantropològics Immaterials* (BDI) i realitzada entre 2002 i 2006 (Bravo, Tucci, 2006). L'“epopeia de la catalogació”, en aquest àmbit, s'entén com la voluntat d'atribuir valor documental als béns que no en mostraven de manera evident, i

5

L'expressió “demoetnoantropològic” (DEA) la va encunyar, l'any 1991, Alberto Mario Cirese, degà i fundador, si més no a Itàlia, dels estudis sobre tradicions populars, i un dels primers docents d'antropologia cultural al 1968.

d'acreditar en el camp del patrimoni científic un nou ordre de pràctiques del coneixement com, per exemple, l'etnografia, que s'introduirà de manera rellevant, respecte les competències filològiques, sobretot amb la categoria BDI. De les primeres categories denominades FKO (objectes folklòrics), que, sobre el model de les categories històriques artístiques i arqueològiques, tenia com a referents objectes mòbils i immòbils, s'ha passat (en matèria de catalogació) a projectar i a posar en funcionament la categoria BDI.

Els museus etnogràfics van seguir una trajectòria similar, els quals, als inicis dels anys noranta, van abandonar el centrisme de la cultura material per donar cabuda al patrimoni immaterial, constituït per activitats, festes, saber i narracions. Aquestes transformacions van posar de manifest un canvi paradigmàtic en la direcció interpretativa. Es van abandonar les il·lusions positivistes, sovint actives a l'hora de voler convertir la categoria de catalogació en alguna cosa més que una simple tarja d'identificació de l'objecte contínuament subjecta a actualitzacions segons les previsibles reinterpretacions, i al mateix temps, es va experimentar una obertura envers la individualització i la classificació no només "d'objectes exemplars" (Solinas, 1989), sinó també "d'objectes sentimentals": coses el valor de les quals no consistia en ésser representatives a nivell de col·lectivitat, sinó riques en significat per a les persones individuals, que convidessin, és clar, a explorar la manera com la història de la vida de les persones s'encreua amb la història i la vida social dels objectes (Clemente, 1999). Es tracta d'una perspectiva que tindrà efectes molt significatius sobre la museografia etnogràfica local, ja que convida a completar les exposicions de cultura material amb investigacions sobre aspectes immaterials, narracions, etc., i que, per tant, evita la repetitivitat. En aquest escenari en transformació, també les recerques per als museus i per al patrimoni van canviar de direcció i de perspectiva, i van perdre la retòrica de la catalogació. Es va començar a donar acollida a pràctiques de coneixement més diversificades i a no supeditar l'eficax tasca de la documentació en el territori al model

acadèmic racional, deductiu i generalitzador que prevalia en aquell moment (Clemente, 1996). I aquesta era la situació en plens anys noranta, quan la refracció entre antropòlegs i museus locals anava camí de superar-se.

Una aparició molesta

Tullio Seppilli, actual degà dels antropòlegs universitaris i figura destacada de la història dels estudis italians, aborda el tema dels museus en un assaig que envia a la convenció *Impegni e prospettive del tamburo parlante nel contesto dei musei di società e delle loro politiche culturali*, que té lloc l'any 2003 en un museu local d'Úmbria segurament no gaire convencional (*Museo del tamburo parlante* de Montone, Perusa). L'assaig constitueix una bona excusa per a assenyalar els canvis de perspectiva en l'àmbit dels museus que l'antropologia italiana havia viscut en les anteriors dècades i que s'estaven fent evidents de forma força vistosa i conflictiva a principis dels anys 2000.

"Hi ha alguna cosa en les trobades dedicades als museus etnogràfics o a la seva variant anomenada museus del folklore i de la cultura popular que torna sempre, com una *aparició molesta*, i que caracteritza, des de finals del segle XIX, tota la història dels debats sobre el que en la actualitat s'anomena "antropologia museística" (tot i que crec que seria més precís parlar de "museografia antropològica" o potser de "museografia etnogràfica")" (Seppilli, 2005: 173).

En aquest punt, s'obre una llarga nota en la qual Seppilli mostra un front de la seva preocupació, un element de la seva inquietud, un objecte de la seva polèmica: raona sobre l'apel·latiu de la disciplina, reiterant el refús de la noció d'*antropologia museística* (que, en tot cas, es podria fer servir només per a referir-se a "l'estudi antropològic dels museus") a favor de *museografia etnogràfica*, seguint la pauta de la cinematografia antropològica, ja que es tracta d'una dimensió teòrica metodològica que abasta tots els sectors de recerca. Seppilli escriu com a acadèmic per allisonar tots aquells (en gran part, antropòlegs del món dels museus) que s'han permès de fer néixer del no-res una

nova denominació, trasbalsant jerarquies i convencions a l'encalç del postmodernisme i de la *new museology*.

Però la molesta *aparició* que evoca Seppilli fa referència a una inquietud molt més profunda i àmplia, que no es limita a problemes de terminologia i de mala filologia dins d'un grup d'agitats antropòlegs museístics. Hi ha alguna cosa de pertorbador en el propi objecte, en el seu contingut i sentit, en el treball antropològic de “museïficar” (Seppilli, 2005: 174). Cal observar l'ús del verb “museïficar” que, a diferència del ja emprat “musealitzar”, evoca fantasmes i accions violentes i definitives; evoca, com molt bé aclareix Seppilli, un “embalsament”, una congelació. Es percep un cert malestar de l'antropòleg pel fet de reduir la investigació a objecte, a cosa definitiva, de reduir la vida a museu; com una al·lèrgia, un llegat vitalista de l'antropologia envers el museu com a terreny privilegiat, com a espai de representació visible i de professionalitat impura des del punt de vista comunicatiu i científic. La museografia localista es considera un efecte de la caiguda de les produccions locals i del diluvi d'informació, els quals produeixen alienació i la consegüent demanda de “tranquil·litzadors mecanismes d'arrelament”.

Aquí es recull una mena d'interpretació emocional, defensiva, preferida per la comunitat antropològica i que recull en els museus estats emocionals més que no pas coneixements, sentiments reactius més que no pas memòries i patrimoni que cal preservar i valorar; una interpretació que, iniciada sota supervisió, com a nostàlgia del “preu pagat pel progrés”, amb Cirese (1977) esdevé predominant i lloc comú per al menysteniment, quan l'interpretant antropòleg es situa en una posició i un nivell de coneixement de superioritat, i considera els museògrafs nadius locals com a ancorats a una condició emocional, sense racionalitat ni projecte. Una lectura “primitivista”, “prelògica” que recull mecanismes tranquil·litzadors, ànsies d'arrelament, apories lògiques, perilloses formes d'apropiació en la creació dels museus per part de col·leccionistes i de petites comunitats. En el volum *Museo oggi in Italia*, Ottavio

Cavalcanti descriu la crisi d'identitat que porta les aldees rústiques a trobar “alleujament” en el “culte al passat” i en les “reliquies materials” (Cavalcanti, 1990: 28). En la introducció del volum *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane*, Valeria Cottini Petrucci atribueix l'origen dels nombrosos petits museus dispersos en pobles rurals a una inquietud deguda a la pèrdua d'identitat (d. a., 2002/2003: 7); Luigi Maria Lombardi Satriani observa en els museus etnogràfics locals, equivocacions i ingenuïtats, i acusa el positivisme d'haver desviat l'atenció demològica envers una direcció museogràfica i d'haver convertit els museus en “l'ostentació d'aquesta fe en la realitat” (d. a., 2002/2003: 19); Antonino Buttitta critica una “raó abaltida” que ha produït museus com a “gòlems culturals”, i en destaca els “límits: a) proliferació descontextualitzada d'objectes; b) processos de modificació de les funcions, de canvis del sentit no dirigits; c) consegüent alteració del coneixement sobre les realitats proposades” (Buttitta, 2002: 31). Francesco Remotti tampoc no se n'està a l'hora de dirigir una crítica explícita a la pràctica de construir museus locals culpables de “fer passar” com a patrimoni identitari “apropiacions” descarades d'alteritat cultural, esdevingudes inevitablement llunyanes pel temps passat i pels canvis ocorreguts (Remotti, 2000: VII-XXIX).

Tot i que entre nombrosos dubtes, aquesta visió psicocultural, preocupada pel caràcter defensiu i no progressiu dels museus locals, tendeix a transformar-se amb l'entrada en joc de l'antropologia museística i, concretament, de la *Società italiana per la museografia e i beni demoetnoantropologici* (SIMBDEA⁶).

De la mirada preocupada al desenvolupament del patrimoni

De la convenció durant la qual es va fundar la SIMBDEA (2001), i posteriorment de les pàgines de la revista *AM, Antropologia museale* (2002), neix una visió favorable envers els museus locals. Si bé es continua exercint certa crítica i atribuint un desmesurat “apassionament” als museus, a partir d'aquesta fase, el debat presenta un caire de

6

SIMBDEA és una associació italiana sense ànim de lucre que reuneix professionals, estudiosos i voluntaris actius en l'àmbit dels béns demoetnoantropològics, dels museus i del patrimoni cultural material i immaterial.

reconeixement cultural del tot evident en la introducció i la conclusió d'un assaig de Clemente. En aquest, es canvia de perspectiva, es planteja de manera inèdita la idea que el patrimoni museístic té una missió estratègica: ampliar les restringides formes de vida que s'imaginaven per al futur. En aquest sentit, els museus poden considerar-se “una font de possibles alternatives de civilització, més necessària quan més creix la nostra societat [...], per a imaginar formes de socialització, de relació amb la natura, de cultura, etc. que es puguin traslladar a la manera com imaginem el futur” (Clemente, 1996: 176). S'entén per què l'estudiós, en rehabilitar la noció de cultura rural, en destaca el mèrit d'ésser una reinvençió local capaç de convocar museogràficament formes d'alteritat cultural que d'altra manera es negarien (Padiglione, 2008).

L'escriptura que Clemente inaugura ja no és una escriptura de distància crítica analítica, si no de diàleg, d'investigació compartida, d'interpretació comú (vegeu també el catàleg *Il bosco delle cose. Il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, obra de P. Clemente, E. Guatelli, 1996).

Clemente parteix d'estudis sobre les fonts orals en els quals havia experimentat la coautoritat d'investigadors i informadors sobre les històries de vida, i, quan s'embarca en el sector museístic, hi introdueix instàncies participatives i col·laboratives, i desplega una comprensió disposada a adoptar una veritat producte de la devoció i el sentit de futur.

En aquest punt, sembla oportú destacar que l'èxit d'aquest punt de vista més proper i capaç de veure amb bons ulls les històries dels museus i els col·leccionistes (el cas de Guatelli és paradigmàtic) rep un fort impuls amb el naixement de la SIMBDEA. Per primera vegada, els “museïstes” d'orientació demològica i d'orientació etnològica, tradicionalment separats per un mur d'indiferència recíproca, es manifesten interessats a col·laborar, a aprendre els uns dels altres. D'aquesta manera, s'entra en una nova fase històrica testimoni del “declivi de les divisions tradicionals”, anul·lades pels escenaris socials i les dinàmiques inèdites de l'era postindustrial. També pel fet que es produeixen “noves diferències culturals dins dels països europeus”. D'aquesta manera,

Pietro Clemente al Museo Guatelli d'Ozzano Taro (regió de l'Emília-Romanya) (data desconeguda).

VINCENZO PADIGLIONE



es supera, o, si més no, s'alleugereix, aquella mirada preocupada que, canalitzada per molts antropòlegs de l'àmbit universitari, només copsava en els petits museus etnogràfics contradiccions i febleses cognitives, confusions epistemològiques i una contextualització limitada.

Després d'algunes dècades de marginació, a finals dels anys vuitanta i durant tots els anys noranta, l'àmbit museístic i patrimonial es va reconèixer com un dels sectors cabdals del debat antropològic i museològic contemporani, i va acabar per assolir una importància cada vegada més gran, no només cultural sinó també política. Les comunitats locals no semblaven disposades a deixar en mans d'estrangers la gestió pública de la seva representació, a signar xecs en blanc sense estar implicades, com a portadores de cultura, en els principals nivells de decisió sobre investigació. L'àmbit del patrimoni i dels museus, per la transparent pressió i contractualitat que mostra (a més de pel desafiament comunicatiu que suposa en un context postmodern de terrible competència), esdevé un sector en el qual el saber i les pràctiques de recerca antropològica, encaminades a plantejaments col·laboratius, han permès l'experimentació de vies inèdites de repre-

sentació i de noves fonts, internes i externes, de legitimació (Padiglione, 2008).

En el marc de la SIMBDEA, van néixer noves perspectives i pràctiques, en general enfocades a una museografia local col·laborativa i reflexiva, per donar un protagonisme renovat a l'etnografia, a la pluralitat de les veus, a les interpretacions i a les estètiques locals; per despertar la curiositat del visitant envers la relació entre l'objecte i el context, entre l'escenari i els bastidors, i per a fomentar la comparació intercultural a fi d'impedir la sacralització de les identitats locals (d. a., 1996).

L'àmbit museístic fa encara més transparents aquestes valències pragmàtiques, fins el punt d'exigir als operadors reexaminar constantment les classificacions, les categories, els plantejaments adoptats, que el temps i la força simbòlica del museu tendeixen a materialitzar, a naturalitzar, a transformar en complexos monumentals, en excel·lències al marge dels capítols de la història.

En general, la SIMBDEA i el moviment museístic dels anys noranta fan seva una visió del patrimoni com a ens capaç de recollir en les seves instal·lacions expositives la inversió en el futur dels individus i els col·lectius, la



Escenografia *Guatelli abita qui*, en el *Museo Ettore Guatelli*, a Ozzano Taro (regió de l'Emília-Romanya) (data desconeguda).

VINCENZO PADIGLIONE



Museografia del *Museo Ettore Guatelli*, a Ozzano Taro (regió de l'Emília-Romanya) (data desconeguda).

VINCENZO PADIGLIONE

rellevància del *saber fer*, l'estètica i la societat locals, que aquella mirada preocupada i crítica havia fet esdevenir invisibles. D'aquesta manera neix, de les pàgines de la revista *AM*, *Antropologia museale* i en accions de *lobby* promogudes per la SIMBDEA, el reconeixement a aquests museus: la seva increïble disseminació per tot el territori italià, amb una presència particular en àrees que no disposen d'altres museus, es pot interpretar també com una millora de la democràcia cultural. Es tracta d'una museografia fruit, simultàniament, de l'efervescència i l'apassionament locals i de la indiferència estatal, amb uns estatuts de museu sovint febles, però amb un conjunt expositiu molt ampli que inclou activitats heterogènies i tan nombroses com pugui ser possible.

En l'assaig *Vita sociale di musei locali*, Berardino Palumbo, que adopta una postura més aviat crítica, reflexiona sobre el caràcter incomplet dels museus locals com a espais públics, assumint com a objectes de la seva etnografia museus locals històrics artístics, el conflictiu concepte de poble dels quals, expressió antiga de bàndols, reflecteix de manera molt limitada la concepció moderna dels museus com a espais públics. La pregunta que Palumbo es planteja, al principi

de manera indirecta, deixa entreveure límits i crítiques que bé es poden aplicar als petits museus etnogràfics:

Què succeeix en els espais que els actors polítics defineixen com a "museus"; quines pràctiques i quina retòrica s'hi apliquen, en un context polític en el qual les relacions entre l'Estat i la comunitat local, entre els espais "públics" i "privats" (i fins i tot entre "història" i "històries d'altres", entre "documents" i "monuments") resulten indesxifrables segons les categories clàssiques de "tradició", "modernitat" i "postmodernitat"? (Palumbo, 2000: 281).

Es tracta d'estudis que, a diferència de la concepció semiòtica del museu com a metacodi, com a "no vida", reincorporen els museus en les formes de convivència, els converteixen en un indret de pertinença, un "hiperlloc" (com l'ha definit Palumbo) farcit de conflictes. Tanmateix, aquesta proximitat amb la vida social no representa un greu impediment o impuresa. Al contrari, planteja la possibilitat que el museu no representi només la cultura de les elits, sinó que pugui canalitzar també instàncies i perspectives de la comunitat que l'ha volgut, que l'acull i que s'hi veu representada.

La nova generació de museus demoetnoantropològics (DEA)⁷

Algunes de les col·leccions creades en els anys seixanta i setanta i esdevingudes museu han pogut gaudir de recursos, afermar-se i créixer, en part gràcies a l'ajuda d'entitats regionals i universitàries. Tot allò que escriu Mario Turci en relació amb els museus DEA a l'Emília-Romanya és vàlid en termes generals:

els anys vuitanta i la primera meitat dels noranta van ser anys de bloqueig i, en certa manera, de crisi de les conviccions que havien portat a la constitució de nuclis expositius en els anys anteriors. La crisi econòmica i l'afebliment del debat sobre els museus de la cultura material van dur a terme una mena de selecció entre les iniciatives existents. Les col·leccions que van trobar suport en l'administració pública van poder implementar programes de desenvolupament i, d'una manera o una altra, consolidar-se. Des de finals dels anys noranta, es registra un renaixement de l'interès pels museus etnogràfics, aquesta vegada amb la prudència imposada pels coordinadors

regionals i provincials sota l'auspici [...] de les administracions públiques (Turci, 2006: 13).

Pel que fa als continguts (temàtiques i instal·lacions), els anys noranta (i especialment el final de la dècada) representen una fase de profund canvi en el panorama museístic de caràcter DEA a Itàlia. L'any 1999 es pot considerar el punt d'inflexió de manera general (però no arbitrària). Durant aquest any, va tenir lloc la inauguració de l'*EtnoMuseo Monti Lepini* de Roccaporga, projectat per Padiglione.

Amb aquesta experiència, que inicia una nova era de la museografia etnogràfica, pren forma una manera diferent d'entendre la relació entre etnografia i museu.

A partir d'aquell moment, i sobre la base de tot el que estava passant en aquells mateixos anys més enllà de les fronteres d'Itàlia (com a exemple, el *Musée d'ethnographie* de Neuchâtel), "en el centre del recorregut expositiu i de l'atenció del visitant" s'ubica "un discurs antropològic (transmès mitjançant una seqüència organitzada de visions, dramatit-

7

Aquest paràgraf ha estat escrit en col·laboració amb Marco D'Aureli.

Retrat de l'*EtnoMuseo Monti Lepini*, a Roccaporga (regió del Laci) (1992).

VINCENZO PADIGLIONE



zacions i altres suggestius estímuls multisensorials) pensat per a representar de manera simbòlica, metafòrica, evocativa i analògica una diversitat cultural, també en els elements implícits i menys debatuts” (Padiglione, 2001: 89). D’aquesta manera, es passa de museus espontanis a museus antropològics, que es defineixen com a tals en la mesura en que, finalment, formes de vida, valors, pràctiques i sabers troben espai d’evocació i de representació al voltant dels objectes. Ja sigui gràcies a la transformació dels plantejaments o a la necessitat d’optimitzar els recursos disponibles, en aquest període s’inicia el projecte i, més tard, la realització, d’una sèrie de museus temàtics narratius i reflexius, dedicats a aspectes que havien restat una mica al marge dels museus DEA. La regió on aquest nou model s’ha afermat de manera més sòlida, també gràcies a un seriós treball sistemàtic de programació, és el Laci, on han nascut (entre 1999 o 2010, aproximadament) nombrosos i innovadors museus temàtics (dedicats al banditatge a Itri i Cellere; al joc i a les joguines a Sezze; a la festivitat de la “*infiorata*” (catifes de flors) a Genzano; a l’escriptura a Bassiano; als territoris fronterers a Sonnino), en la realització dels quals s’ha volgut donar protagonisme a aspectes del patrimoni cultural local.

En aquest mateix període, entre els objectes de la documentació museística conquereix cada vegada més espai el patrimoni immaterial, disponible mitjançant instal·lacions multimèdia, de les quals els museus tendeixen a fer un ús més i més freqüent. En aquesta fase de la història dels museus DEA, apareixen en escena alguns historiadors col·leccionistes i estudiosos locals, promotors i impulsors d’importantes iniciatives museístiques que es materialitzen particularment en els anys vuitanta. Molts d’aquests, amb el temps, han sabut forjar una relació amb la comunitat científica, activar xarxes i establir formes de participació de les comunitats en la vida de les institucions.

La crisi des del punt de vista dels petits museus etnogràfics

El quadre general que resulta de l’anàlisi de la situació en la qual es troben actualment els museus locals DEA mostra elements probablement molt preocupants.



A la introducció de l’obra *Il patrimonio museale antropologico* (2002), Giuliano Urbani (artífex del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, en el qual s’identifica i reconeix el valor dels béns DEA) puntualitza que la propietat d’aquests béns no és de l’estat, sinó de les entitats regionals i locals, de les associacions i del particulars; afegeix que no hi ha interès en la seva supervisió i que, per tant, serà difícil incorporar en aquest

Il brigante Tiburzi en el Museo del brigantaggio de Cellere (regió del Laci) (data desconeguda).

VINCENZO PADIGLIONE

context, ja definit, els antropòlegs, rediseñant els àmbits científics formats per “presències” tradicionals (historiadors de l'art, arqueòlegs o arquitectes). L'Estat sembla poder prescindir dels museus locals i de la perspectiva antropològica com a horitzó de pràctiques del coneixement capaç d'oferir al patrimoni cultural un arrelament en la comunitat nacional i local i una sensibilitat comparativa i reflexiva. Tot i l'existència d'elements nous i de major inclusió de les experiències etnogràfiques en la museografia nacional, la condició minoritària del nostre sector sembla destinada a perpetuar-se també en el futur, respecte al qual es poden observar signes creixents d'incertesa.

A causa de l'actual crisi econòmica, es manté i es percep de manera encara més intensa la cada vegada més notable desigualtat que viuen a nivell nacional els museus DEA respecte els museus arqueològics, històrics, d'art o naturals que, tot i veure's obligats a reduir la seva activitat a causa de la crisi, poden, tanmateix, comptar amb pressupostos notablement superiors i comptar amb més personal. Per a atraure a turistes i joves, molts museus han identificat la possibilitat d'implementar un element renovador, augmentant la presència en les exposicions d'instal·lacions informàtiques. Si són de bona qualitat (per exemple, les instal·lacions d'Studio azzurro), el cost de producció i de gestió d'aquests mitjans digitals resulta molt elevat i, per tant, fora de l'abast dels museus DEA.

Tanmateix, la desigualtat més evident, l'element que marca des de l'interior el sector DEA i la seva capacitat d'ésser representatiu del territori italià és el desequilibri regional: no són comparables, ni tan sols en temps de crisi, les assignacions que reben els museus etnogràfics del nord i part del centre d'Itàlia amb els minsos balanços (sovint insuficients per a la supervivència) amb què compten els museus meridionals, tret de rares excepcions aïllades. Seria just mitigar aquesta actitud lamentable, aquesta postura reivindicativa i reparadora que, atribuint la responsabilitat de les condicions de malestar social a l'Estat italià, amaga la incapacitat de moltes institucions locals del sud per a desenvolupament.

par instruments eficaços d'intervenció i de desenvolupament. És a dir, que la manca d'impuls dels museus DEA del sud del país es podria relacionar amb una certa dificultat de projectar-los i crear-los com a centres de propulsió de vida i d'activitat comunitària. Tal com suggereix Emanuele Felice a *Perché il Sud è rimasto indietro* (2014), és cert que s'observa una debilitat recurrent en les institucions regionals i provincials, en les comunitats muntanyenques meridionals, que han operat en termes *extractius* (fent derivar els recursos a favor de les *elits*) més que no pas *inclusius* (implicant amplis sectors de la població en diverses activitats econòmiques, polítiques, etc.), per a evocar una conceptualització historiogràfica potser una mica massa esquemàtica, però eficaça a l'hora de comprendre la duradora desigualtat entre el nord, el centre i el sud d'Itàlia (vegeu també D. Acemoglu i J.A. Robinson, *Perché le nazioni falliscono*, 2013). L'anàlisi de Felice arriba fins i tot a plantejar que els mals del sud s'estan reproduint i estenent també al nord:

L'estat italià s'ha afeblit talment que finalment ha esdevingut incapaç de dur a terme cap impuls modernitzador [...]. A més, les institucions econòmiques i polítiques del nord han començat a assemblar-se cada vegada més a les del *mezzogiorno*. Si la tendència continua així, en les properes dècades, la fractura entre el nord i el sud es podria tancar, però a la baixa, amb el nord cada vegada acostant-se més al sud. Però, al mateix temps, es podria crear una altra fractura, encara més profunda, entre Itàlia i els països avançats (Felice, 2014: 21).

I, malgrat tot, molts museus locals, la majoria, resisteixen. La “Ventafocs”, com sovint es denomina simbòlicament la museografia DEA, sempre ha conegut la crisi. La seva història s'explica en termes de “naixement poc afortunat” i “vida d'esforç”, una modalitat narrativa convencional estudiada per de Martino entre els bracers del sud en els anys cinquanta, producte cultural de la desigualtat i de la desgràcia. Els petits museus etnogràfics presents a la Itàlia “menor” estan habituats a la crisi: la inquietud forma part de la seva explicació, constitueix un element permanent que ha forjat i marcat la seva identitat. Com a

conseqüència, han escollit maneres de viure sostenibles a nivell social i econòmic, qualitat que haurien d'aprendre a emprar com a recurs alguns altres museus que, fins ara, s'havien beneficiat d'un sucós finançament.

Resisteixen millor que els altres? Sigui com sigui, el cert és que se'ls exigeix una continua actualització temàtica i estilística, i una capacitat encara més notable d'impulsar la recerca local i la participació de les comunitats. ■

BIBLIOGRAFIA

- D.A.** (ed.) (1995) *Identità Differenze Conflitti*. Milà: Secció d'antropologia museística de l'AISEA.
- D. A.** (eds.) (1996) *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze, Atti del convegno della Sezione di Antropologia museale dell'Aisea*. Milà: Edizione ET.
- D.A.** (2002/2003) *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane: riflessioni e prospettive*. Roma: Ministero de Béns i Activitats Culturals.
- Biagiola, S.** et al. (1978) *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Roma: De Luca.
- Bravo, G.I.; Tucci, R.** (2006) *I beni culturali demoetnoantropologici*. Roma: Carocci.
- Buttitta, A.** (2002) "Segni e musei". Dins AA.VV. (2002/2003) *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane: riflessioni e prospettive*, 31. Roma: Ministero de Béns i Activitats Culturals.
- Cavalcanti, O.** (1990) "Musei demoetnoantropologici". Dins **Minissi, F.** (ed.) *Museo oggi in Italia*, 26-33. Roma: CRS.
- Cirese, A.M.** (1973) *Cultura egemonica e culture subalterne*. Palermo: Palumbo.
- Cirese, A.M.** (1977) *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*. Torí: Einaudi.
- Clemente, P.** (1996) *Graffiti di museografia antropologia italiana*. Siena: Protagon.
- Clemente, P.** (1999) "Un fiore di pirite: introduzione ai nostri "oggetti d'affezione". Dins **Clemente, P.**; **Rossi, E.** (eds.) *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, 151-158. Roma: Carocci.
- Clemente, P.; Candeloro, I.** (2000) "I beni culturali demo-etno-anthropologici". Dins **Assini, N.; Francalacci, P.** (eds.) *Manuale dei Beni culturale*, 191-220. Milà: Cedam.
- Corso, R.** (1942) *Etnografia. Prolegomeni*. Nàpols: Pironti.
- Felice, E.** (2014) *Perchè il Sud è rimasto indietro*. Bolonya: Il Mulino.
- Gruppo Della Stadura** (1985) *Dalla Stadura al Museo. Un'esperienza alla base della nuova museografia rurale*. Bolonya – S.Marino di Bentivoglio: Unigraphis.
- ISTAT** (2013) *I Musei, le aree archeologiche e i monumenti in Italia*. <<http://www.istat.it/it/archivio/105061>> (Consulta: 26 de juny 2014).
- Kezich, G.** (1998) "Come nasce un museo". Dins **Šebesta, G.** (ed.) *In forma di museo: il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, 7-10. Sant Michele all'Adige: Museo degli usi e costumi della gente trentina.
- Kezich, G.** (1999) "Il museo selvaggio. Note per uno studio di antropologia museale". *La Ricerca folklorica*, 39: 51-55.
- Kezich, G.** (2009) "Nel Trentino, il Museo di San Michele". Dins **Kezich, G.; Eulisse, E.; Mott, A.** (eds.) *Museo degli usi e costumi della gente trentina. Nuova guida illustrata*, VII-XII. Sant Michele all'Adige: Museo degli usi e costumi della gente trentina.
- Lattanzi, V.** (2000) "Beni demo-etno-anthropologici". Dins *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. I, 171-174. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Loria, L.; Mochi, A.** (1906) *Museo di etnografia italiana in Firenze. Sulla raccolta di materiali per la etnografia italiana*. Milà: Marucelli.
- Mauss, M.** (1969) [1947] *Manuale di etnografia*. Milà: Jaca Book.
- Mochi, A.** (1902) "Per l'etnografia italiana", *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, 32: 642-646.
- Padiglione, V.** (1994) "Musei e patrimoni: esercizi a decostruire", *Antropologia museale (Annali del Museo di San Michele all'Adige)*, 7: 149-174.
- Padiglione, V.** (1995) "Per una centralità dell'etnografia nei musei", *Etnoantropologia*, 3-4: 238-247.
- Padiglione, V.** (1996) "Presentazione". Dins D. A. (eds.) *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze, Atti del convegno della Sezione di Antropologia museale dell'Aisea*, 13-26. Milà: Edizione ET.
- Padiglione, V.** (1997) "Visualizzare un pensiero: la cinematografia demartiniana", *Ossimori*, 8: 69-74.
- Padiglione, V.** (2001) "L'EtnoMuseo dei Monti Lepini, ovvero scegliere l'etnografia come prospettiva museale". Dins **Puccini, S.** (ed.) *Beni culturali e musei demoetnoantropologici, Atti della Giornata di studi, Viterbo-Campina 1997*, 84-98. Roma: CISU.
- Padiglione, V.** (2002a) "Piccoli etnografici musei", *Antropologia museale*, I/1: 20-24.
- Padiglione, V.** (2002b) "Editoriale: Demo cosa?", *Antropologia museale*, I/2: 5.
- Padiglione, V.** (2008) *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*. Imola: La Mandragora Editrice.
- Padiglione, V.** (2009) "Contestualizzare", *Antropologia museale* 22 (numero especial "Etnografia del contemporaneo: temi e pratiche degli antropologi"), 6/22: 20.
- Palumbo, B.** (2000) "Vita sociale di musei locali". Dins **Remotti, F.** (ed.) *Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia*, 279-304. Torí: Edizioni dell'Orso.
- Poni, C.** (1985) "Un archivio popolare". Dins **Gruppo Della Stadura** (ed.) *Dalla Stadura al Museo. Un'esperienza alla base della nuova museografia rurale*. Bolonya – S.Marino di Bentivoglio: Unigraphis.
- Puccini, S.** (ed.) (1991) *L'uomo e gli uomini. Scritti antropologici italiani dell'Ottocento*. Roma: CISU.
- Puccini, S.** (1998) *Il corpo, la mente e le passioni*. Roma: CISU.
- Remotti, F.** (2000) "Presentazione". Dins **Remotti, F.** (ed.) *Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia*, VII-XXIX. Torí: Edizioni dell'Orso.
- Solinas, P.G.** (1989) "Presentazione". Dins **Solinas, P.G.** (ed.) *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in Antropologia*, 5-12. Montepulciano: Editori del Grifo.
- Seppilli T.** (2005) "Sulla questione dei musei etnografici". Dins **Castelli, E.; Laurenzi, D.** (ed.) *Musei territori percorsi*, 175-83. Perugia: Morlacchi Editore.
- Togni, R.; Forni, G.; Pisani, F.** (1996) *Guida ai musei etnografici italiani*. Florència: Olschki.
- Turci, M.** (2006) "Una guida, invito alla scoperta". Dins **Migani, S.** (ed.) *Guida ai musei dell'Emilia-Romagna*, 11-13. Bolonya: Diabasis.
- Vegezzi Ruscalla, G.** (1991). Dins **Puccini, S.** (ed.) (1991) *L'uomo e gli uomini. Scritti antropologici italiani dell'Ottocento*, 77-82. Roma: CISU.


Lisa Baillargeon

UNIVERSITAT DEL QUEBEC A MONT-REAL

Doctora en Història Econòmica i Negocis, Lisa Baillargeon és vicedegana d'estudis de l'Escola de Ciències de la Gestió (ESG) de la Universitat del Quebec a Mont-real (UQAM), professora del Departament de Ciències Comptables i presidenta del Consell Científic de l'Institut del Patrimoni.


Yves Bergeron

UNIVERSITAT DEL QUEBEC A MONT-REAL

Director d'estudis superiors de museologia, Yves Bergeron és professor de museologia i de patrimoni al Departament d'Història de l'Art de la Universitat del Quebec a Mont-real, on es dedica a la recerca en el camp de la museologia, la cultura material i el patrimoni immaterial.

Quin futur tenen els museus locals al Quebec?

L'univers dels museus

Per tal d'entendre bé la realitat dels museus al Quebec, és bàsic tornar a examinar la creació de la xarxa de museus. En primer lloc, cal recordar que els primers museus creats al Canadà van ser obra de col·leccionistes i de societats erudites (Simard; Bergeron, 2017). Inspirats en el model de museu empresa de Charles W. Peale (Coleman, 1983), els col·leccionistes empresaris inauguren els primers museus públics a partir de l'any 1824 a la capital, Quebec, i a la metròpoli, Mont-real. El museu Chasseur i el museu Del Vecchio s'inscriuen en la categoria dels museus de diversió. Aviat són seguits per nombrosos museus que apareixen en el si de societats erudites i que, per tant, estan destinats als seus membres, com la Natural History Society of Montreal (Mont-real, 1826), el Mechanic's Institute (Mont-real, 1828), la Literary and Historical Society of Quebec, la Société pour l'encouragement des arts et des sciences au Canada (Quebec, 1829), l'Institut des Artisans de Québec (1840) o l'Institut Vattemare (Mont-real 1840) (Gagnon, 1999). Els museus nacionals canadencs neixen a mitjan segle XIX amb la creació de la Comissió Geològica del Canadà (Vodden, 2006) l'any 1842, que té com a mandat fer un inventari dels recursos naturals del territori canadenc. Aquestes col·leccions de ciències naturals

constituïdes per la Comissió Geològica del Canadà alimenten ràpidament els museus universitaris destinats a la recerca i a la formació d'investigadors (Bergeron, 2002). Aquestes primeres col·leccions de ciències naturals i d'etnografia són les que originen els museus nacionals que coneixem actualment, és a dir, el Museu Canadenc de la Història, el Museu Canadenc de Ciència i Tecnologia i el Museu Canadenc de la Natura. Aquesta xarxa de museus nacionals es completarà amb la creació, l'any 1880, de la National Gallery of Canada i l'aparició, l'any 1911, de la xarxa de Parcs Canadà, que té com a mandat protegir els exemples representatius del patrimoni natural i cultural i donar-los rellevància mitjançant la creació de parcs nacionals i de llocs històrics nacionals. A aquesta xarxa canadencs d'institucions museístiques s'hi sumen, al Quebec, tres museus estatals, que són el Museu Nacional de Belles Arts del Quebec (1933), el Museu d'Art Contemporani de Mont-real (1965) i el Museu de la Civilització (1988).

Una xarxa de museus no homogènia

Poc temps després de la crisi econòmica de l'any 2008, el xarxa de museus quebequesa incloïa unes quatre-centes vint institucions. Si deixem de banda els museus federals i els museus nacionals finançats pel governs d'Ottawa i del Quebec, es constata que prop del 90% dels museus tenen la condició de museu privat (OCCQ, 2006). Trobem

Paraules clau: museus, Quebec, crisi econòmica, governança, tendències

Palabras clave: museos, Quebec, crisis económica, gobernanza, tendencias

Keywords: Museums, Québec, financial crisis, governance, trends



Vitrina de l'exposició semipermanent "El temps dels quebequesos", Museu de la Civilització, Quebec (juny del 2012).

FABIEN VAN GEERT

La xarxa de museus es va implantar al Quebec fa encara no cinquanta anys, igual que a la resta de les províncies canadenques. El sorgiment de museus locals a tot el territori es va veure afavorit pel centenari de la Confederació, celebrat l'any 1967. Així, doncs, la tradició museística del Quebec és relativament jove. Després d'haver viscut un desenvolupament exponencial amb el suport de governs i comunitats, la crisi econòmica de l'any 2008 va afectar els museus nacionals, que van veure com tots els nivells de govern reduïen el seu finançament. Els museus privats, que constitueixen el nucli de la xarxa de museus, tampoc han escapat a les reduccions pressupostàries. Des de fa uns deu anys, assistim a una reconfiguració de la xarxa de museus basada en la racionalització de la despesa pública. Aquest article proposa una anàlisi contextual dels museus locals del Quebec tenint en compte la crisi econòmica i les tendències que contribueixen a transformar en profunditat els museus.

La red de museos se implantó en el Quebec, igual que en todas las provincias canadienses, hace apenas cincuenta años. Fue el centenario de la Confederación, en 1967, lo que favoreció el surgimiento de museos locales en todo el territorio. Así pues, la tradición museística en el Quebec es relativamente joven. Después de haber vivido un desarrollo exponencial con el apoyo de gobiernos y comunidades, la crisis económica de 2008 fragilizó los museos nacionales, que vieron cómo todos los diferentes niveles de gobierno reducían su financiación. Los museos privados, que constituyen el núcleo de la red de museos, tampoco han escapado a las reducciones presupuestarias. Desde hace unos diez años, asistimos a una reconfiguración de la red de museos basada en la racionalización del gasto público. Este artículo propone un análisis contextual de los museos locales del Quebec a la luz de la crisis económica y de las tendencias que contribuyen a transformar los museos en profundidad.

The network of museums was set up just 50 years ago in Quebec, like in all Canadian provinces. It was on the occasion of the Centenary of the Confederation in 1967 that local museums emerged across the country. The museum tradition is therefore relatively young in Quebec. After experiencing exponential development with the support of governments and communities, the 2008 financial crisis weakened the national museums, which have seen their funding reduced by the various levels of government. Private museums, which form the core of the museum network, have not escaped the budget cuts. For almost a decade now, we have been seeing a reconfiguration of the museum network based on the rationalisation of public spending. This article offers a contextual analysis of local museums in Quebec, in light of the financial crisis and the trends that are contributing to a profound transformation of museums.

museus d'història, d'etnologia i d'arqueologia (18,6%), museus de ciències (6,4%) i museus d'art (4,5%); llocs d'interpretació de la història, l'etnologia i l'arqueologia (43,1%) i d'interpretació de les ciències (12,9%), i centres d'exposició (14,8%). Així, doncs, la categoria més important és la formada pels llocs d'interpretació de la història, l'etnologia i l'arqueologia. Es tracta d'institucions museístiques centrades en la interpretació de la història i del patrimoni que presenten exposicions permanents i que no desenvolupen col·leccions. Aquest tipus de museu exigeix unes inversions menys importants que els museus clàssics basats en col·leccions i equips de recerca. No hi trobem equips de recerca ni de reserva. El personal dels centres d'interpretació està format principalment per mediadors de la història. Els museus d'història, d'etnologia i d'arqueologia formen la segona categoria, de manera que les institucions consagrades a la història representen el 62% de la xarxa. Aquesta categoria inclou sobretot els museus coneguts com a *regionals*, que són obra de

comunitats locals i de societats històriques i patrimonials, i hi trobem les institucions consagrades a les ciències i les tecnologies (19%) i a les arts (19%). No resulta sorprenent constatar la proporció important dels museus locals al territori del Quebec quan es compara aquesta xarxa amb la del Canadà i els Estats Units. L'American Association for State and Local History (AASLH), fundada l'any 1940, reuneix més 5.500 membres als Estats Units. L'American Alliance of Museums indica que el 78% dels museus de la xarxa té menys de deu empleats (American Alliance of Museums, 2017), una dada especialment representativa de la realitat de la xarxa de museus nord-americans. Llevat dels museus de l'Smithsonian Institute a Washington i de la xarxa de parcs nacionals, els museus americans són petits museus privats al servei de comunitats locals i regionals. Aquest mateix fenomen també s'observa al Canadà i al Quebec.

Més enllà del repartiment de les tres grans categories de museus, és a dir, d'història, de

Entrada de l'Ecomusée del Fier Monde, a Mont-real, un dels ecomuseus més reconeguts del Quebec, centrat en la cultura dels barris populars de la ciutat (juny del 2012).

FABIEN VAN GEERT



ciència i d'art, veiem que els museus privats i locals formen el nucli de la xarxa de museus quebequesa. No tots estan finançats per l'Estat i, quan ho estan, aquest finançament només representa una part del seu pressupost (OCCQ, 2007). En realitat, els museus generen uns ingressos que representen un 35% del seu pressupost, és a dir, que unes dues terceres parts dels ingressos dels museus provenen del finançament públic i parapúblic. En conseqüència, els museus han de generar més de la tercera part del seu pressupost en ingressos procedents de fonts diverses, com la venda d'entrades, el lloguer d'exposicions o de sales, la venda de productes derivats o l'aportació de socis financers i de mecenes, entre els quals hi ha els col·leccionistes.

Model de governança dels museus

La realitat de la xarxa de museus nord-americans demostra la necessitat que tenen els museus d'orientar el seu desenvolupament a partir del model de les empreses culturals. A més, el Ministeri de Cultura i Comunicacions del Québec va crear l'any 1995 la Societat de Desenvolupament de les Empreses Culturals, la SODEC, que té el "mandat concret de fomentar, a totes les regions del Quebec, la implantació i el desenvolupament d'empreses culturals i de donar-los suport".¹ Es tracta, doncs, d'una orientació essencial per al Govern del Quebec. Per tal d'afavorir aquest mode de gestió, els museus quebequesos, igual que els canadencs i els americans, han adoptat un model de governança basat en consells d'administració (CA) independents. Així, els directors dels museus han de treballar conjuntament amb el seu consell d'administració i col·laborar-hi estretament. El 2016, el Govern del Quebec va aprovar una nova llei (114) sobre els museus nacionals, que especifica el paper dels consells d'administració (Govern del Quebec, 2016). Aquesta llei s'inspira en la de les empreses públiques i en els principis de bona governança emesos per l'Autoritat dels Mercats Financers (AMF). Així, els CA han de tenir entre onze i quinze membres aprovats pel Govern i hi trobem el president del Consell d'Administració, el director general i "dotze altres persones, nomenades

a partir de les recomanacions del ministre, tenint en compte el perfil de competència i d'experiència establert pel Consell i després de consultar-ho amb organismes socioeconòmics i culturals, en especial amb organismes interessats en la museologia". Es precisa que dues terceres parts dels membres han de ser consellers independents i la llei exigeix que com a mínim un d'aquests pertanyi al Col·legi Professional de Comptables (CPA). A més, les noves normes exigeixen la paritat entre homes i dones. El Govern també ha vist la necessitat d'indicar que tots els CA han d'incloure un membre de menys de trenta-cinc anys per tal d'evitar la fractura generacional. Tots els consells d'administració han d'aplicar criteris de selecció dels candidats (que el Govern ha de tenir en compte), així com eines d'autoavaluació dels membres i del CA mateix.

Si bé aquestes mesures semblen aportar millores significatives, també cal fer esment de tot el que es podrien considerar contradiccions. La llei 114 redueix la independència tant del director com dels membres del CA, que en última instància són designats pel Govern. No obstant això, és el CA el que ha de determinar els criteris de selecció dels candidats. De la mateixa manera, el CA determina els criteris i les eines d'autoavaluació del CA i dels seus membres. La llei també preveu que el Govern es reservi el dret de designar els directors, però el CA i el director han de poder actuar sense sentir pressions per part del Govern. És a dir, es proposa un model d'independència dels museus, però en realitat el Govern manté un control sobre els CA i l'elecció dels directors. Així, doncs, es podria considerar que es tracta d'un sistema híbrid.

Les altres responsabilitats dels consells d'administració tant dels museus nacionals com dels museus privats s'han vist reforçades per la Llei 114 i continuen sent, doncs, importants, o fins i tot més grans, en el desenvolupament de la xarxa de museus al Quebec, ja que els membres han d'aprovar els estats financers, l'informe d'activitats i el pressupost anual. La seva obligació principal és vetllar pel finançament de la institució. El

1

<http://www.sodec.gouv.qc.ca/a-propos/la-sodec-en-bref/>
(consulta: 12 maig 2017).

consell d'administració també ha de crear un comitè de verificació, un comitè de governança i d'ètica i un comitè de recursos humans. Els membres del consell d'administració també vetllen perquè s'estableixin les orientacions estratègiques i les seves aplicacions. Al consell també se li atribueixen “les decisions del museu davant del Govern i el president n'ha de respondre davant el ministre”. Finalment, el consell d'administració té la responsabilitat d'adoptar cada cinc anys una política de gestió de les col·leccions que inclogui els eixos de desenvolupament per a les adquisicions i les disposicions. Les adquisicions han d'estar justificades i el consell vetlla per detallar la seva política de gestió de les reserves per tal de mantenir un equilibri entre les ambicions del museu i els recursos materials de què disposa per conservar adequadament les seves col·leccions. S'entén que, en aquest context, les col·leccions pertanyen legalment al museu, de manera que el consell d'administració en pot disposar segons li sembli i confiar aquestes col·leccions a un altre museu, presentant-les a un tercer o venent-les. Aquí cal deixar clar que aquestes col·leccions són privades i que no formen legalment part del patrimoni nacional, ni tan sols si són del domini públic.

També és important subratllar que el Canadà ha decidit impulsar el desenvolupament de les col·leccions dels museus públics i privats mitjançant una llei que concedeix als museus el privilegi d'acceptar donacions i d'emetre rebuts als propietaris per tal que aquests últims es puguin deduir aquestes donacions dels seus ingressos fiscals. La Llei sobre l'exportació i la importació de béns culturals preveu que els crèdits fiscals es basin en el principi del valor equitatiu de mercat de les obres i dels objectes.² Aquesta disposició legislativa permet que el Govern canadenc financi indirectament els museus nacionals i privats.

Les regles definides a la llei sobre la governança dels museus nacionals del Quebec inspiren les orientacions dels museus privats, que no obstant això conserven un marge de maniobra més gran que els museus estatals.

Els museus i la cerca d'autofinançament

A diferència dels museus europeus, finançats en gran mesura pels diversos nivells governamentals, els museus quebequesos es veuen sotmesos a grans pressions per aconseguir incrementar els seus ingressos autònoms. La tendència demostra que com més augmenten els ingressos autònoms, més tendeixen a reduir-se les subvencions públiques. És a dir, que els governs desitgen que els museus, també els nacionals, s'autofinancin.

El model de governança preferent a la xarxa de museus del Quebec s'assembla al de les empreses privades, fins i tot en el cas dels museus nacionals. Cal observar que aquesta opció de societat té conseqüències directes sobre el desenvolupament dels museus locals. Les polítiques de desenvolupament de les col·leccions tenen més en compte la programació dels museus que la seva missió. La selecció de les exposicions ha de tenir en compte el mandat del museu, però també els interessos dels visitants que potencialment podrien acceptar pagar per veure una exposició. Per tant, la programació dona prioritat al potencial de rendibilitat de les exposicions. Els consells d'administració afavoreixen, doncs, les exposicions de tipus *blockbuster* o les exposicions “vedet” que atreuen multituds. A més, la programació també ha de tenir en compte els socis financers que inverteixen en la producció de les exposicions. Aquest model de gestió afavoreix l'autonomia de cada institució, cosa que es tradueix en el fet que prenen en consideració les expectatives i les necessitats dels visitants. Aquest context particular explica per què l'experiència de visita és objecte d'una atenció molt especial per part dels consells d'administració, que també afavoreixen les avaluacions i altres mesures de satisfacció dels visitants (Daignault, 2011). L'experiència de visita constitueix, doncs, una de les característiques dels museus nord-americans des de fa dècades. L'avaluació museística que mesura l'experiència de visita està molt integrada en la tradició dels museus nord-americans i és un enfocament que tendeix a promoure els mecanismes de millora contínua en el servei al client. Els museus locals del Quebec,

2

Vegeu la Llei sobre exportació i importació de béns culturals (L.R.C. (1985), cap. C-51) <<http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-51/page-4.html#h-20>> (consulta: 1 maig 2017).

del Canadà i dels Estats Units estan molt a prop de les seves comunitats locals, ja que no depenen del finançament públic.

Si bé aquest model de gestió presenta avantatges pel fet que contribueix a centrar les accions del museu en funció dels visitants, també cal assenyalar que implica uns certs límits. Cal reconèixer que els museus entren més en competència els uns amb els altres per atreure visitants i la programació esdevé, doncs, un dels grans reptes en les estratègies de posicionament dels museus. Pel fet de donar prioritat a temes que responguin sobretot a les expectatives del gran públic, alguns museus tenen tendència a desviar-se de la seva missió inicial, per la qual cosa les exposicions no sempre es valen de les col·leccions del museu. A més, els museus fan sovint la cort a les mateixes grans empreses per tal de comptar amb aquestes com a socis financers per a la producció i la circulació de les exposicions temporals. És a dir, que els museus nord-americans, ja siguin nacionals o locals, s'inscriuen en una cultura empresarial, de mecenatge i de competència.

Els mecanismes de governança també permeten que el consell d'administració revisi periòdicament la missió i el pla de desenvolupament estratègic del seu museu. Aquests mecanismes fan que la missió d'un museu es transformi periòdicament. En conseqüència, aquesta estratègia provoca que els museus s'inscriuïn en perspectives a curt i mitjà termini, però més difícilment en perspectives a llarg termini, com sí fan els museus nacionals.

Hem vist que els museus locals del Quebec, igual que a la resta del Canadà, adopten els mateixos models de gestió que els museus nacionals i que competeixen amb institucions que disposen de mitjans considerables.

La veritable categorització dels museus

Els investigadors han identificat una marcada tendència internacional durant les dues últimes dècades. Les distincions entre els museus ja no es basen en la categorització històrica entre museus d'art, d'història o de ciència, sinó que més aviat es distribueixen

Visita guiada a l'exposició permanent del Musée Régional de la Côte-Nord "Terres de sens: le grand voyage". El museu col·labora estretament amb la ciutadania de la Côte-Nord (2015).

OPTIK 360





segons els seus pressupostos de funcionament. Per una banda, tenim els museus nacionals, que disposen de pressupostos importants i que es poden implicar en muntatges financers complexos amb socis nacionals i internacionals, i que també poden produir grans exposicions, que es presentaran en nombrosos països durant llargs períodes de temps i generaran uns ingressos importants. Per l'altra banda, trobem els museus petits i mitjans, que de manera general són museus locals amb uns pressupostos modestos i una projecció limitada, però no per això menys importants, ja que, tot i que atrauen molts menys turistes, fan un bon servei a les seves comunitats.

L'assistència als museus d'història, d'etnologia i d'arqueologia, qualificats com a *museus de societat*, continua sent la més important i la més significativa. L'última enquesta sobre l'assistència als museus feta per l'Observatori de la Cultura del Quebec (2014-2015) demostra clarament que els museus de societat representen el 47% dels catorze milions de visitants. Seguidament hi ha els museus de ciència, amb un 35%, i els museus d'art amb un 18%. Si considerem que la programació dels museus de ciència s'inscriu en la filosofia dels museus de societat, llavors es tracta de la categoria de museus que produeix el nombre més gran d'activitats educatives i culturals. També

és en aquests museus locals on trobem el major nombre de voluntaris. Un informe de l'Observatori de la Cultura dedicat als impactes econòmics i socials dels museus subratlla el paper fonamental dels voluntaris. L'enquesta publicada l'any 2010 revela que hi ha més de 5.900 persones no remunerades que treballen cada any més de 441.000 hores. També s'ha calculat el valor econòmic dels voluntaris, que puja fins als nou milions de dòlars. Sense aquesta aportació significativa dels voluntaris, molts museus es veurien obligats a tancar o a trobar "noves fonts de finançament per poder remunerar aquesta mà d'obra essencial per a la seva gestió i el seu funcionament" (OCCQ, 2010: 34). Aquests voluntaris s'encarreguen de totes les funcions dels museus (col·lecció, exposició, educació, comunicació), i cal no oblidar tampoc els membres dels consells d'administració. Es tracta d'una de les característiques fonamentals dels museus nord-americans.

Si l'economia va bé...

Si l'economia va bé, els museus locals es desenvolupen en un ecosistema competitiu, però equitatiu. En canvi, en una situació de crisi econòmica, les tensions entre els museus es fan més intenses. Els museus locals i regionals pateixen els efectes de la crisi i els és més difícil competir amb els museus nacionals. Aquesta competència es tradueix en una cerca de socis financers i en un

La Societat de Museus del Quebec ha desenvolupat durant aquests últims anys uns recorreguts temàtics que inscriuen els museus en una perspectiva turística i de desenvolupament econòmic (2017).

SOCIÉTAT DE MUSEUS DEL QUEBEC

desenvolupament de les col·leccions que no sempre pren en consideració les col·leccions dels diversos museus privats. La Societat de Museus del Quebec també ha cregut oportú plantejar-se aquesta qüestió, cosa que ha portat a la producció d'un informe titulat *Pour une vision partagée du collectionnement au Québec*, publicat l'any 2014. El principi que estructura aquestes propostes es basa en el desenvolupament de col·leccions complementàries en el si de la xarxa de museus tenint en compte els mandats i les missions de cada museu al territori. Subratllem que el mode d'adquisició de les col·leccions mitjançant donacions que afavoreix la llei federal contribueix a alimentar la competència entre els museus. Més concretament, s'observa que el desenvolupament de les col·leccions als museus depèn, primerament i sobretot, dels col·leccionistes. Aquest model d'adquisició limita l'autonomia dels curadors, que no disposen de pressupostos per a adquisicions, per la qual cosa han de mantenir vincles estrets amb els col·leccionistes, que es poden beneficiar de crèdits fiscals. Les adquisicions als museus del Quebec, igual que al Canadà, reflecteixen sobretot els gustos i els interessos dels col·leccionistes, cosa que pot influir en la capacitat de mantenir una bona governança, ja que els interessos dels col·leccionistes no sempre es corresponen amb els dels museus. Per altra banda, també es veu que la crisi econòmica no pertorba el ritme ni la naturalesa de les adquisicions per als museus nacionals ni per als museus locals. L'única limitació que hi ha és la de poder garantir que els museus disposin del personal per processar les adquisicions i dels espais de reserva per conservar adequadament aquests nous objectes. També hem vist en grups de discussió a la Societat de Museus del Quebec que, malgrat la crisi, els museus han alentit el ritme de producció d'exposicions però que, en canvi, han dedicat més temps a les activitats d'adquisició.

Els efectes de les grans tendències

L'estudi de les tendències que transformen els museus desperta l'interès dels investigadors des de principis dels anys noranta del segle passat. Les primeres publicacions adreçades a determinar les tendències econòmiques, culturals i socials corresponen al moment en

què els museus quebequesos es van orientar cap als seus públics i en què les exposicions temporals van començar a prevaldre per sobre de les permanents dedicades a les col·leccions. Al Quebec, Michel Côté fou el primer a organitzar un simposi sobre les tendències, que va donar lloc l'any 1992 a una publicació del Museu de la Civilització en col·laboració amb la Societat de Museus Quebequesos i Parcs Canadà. Aquesta publicació corresponia al moment en què es començaven a observar els grans canvis de valors a la xarxa de museus quebequesos. En aquell moment no es feia gaire referència a les qüestions econòmiques o polítiques, sinó que s'insistia sobretot en el fet que els museus tenien en compte el seu públic. En aquests últims anys hem vist com es multiplicaven les publicacions que proposen interpretacions noves de les grans mutacions dins el món museístic. L'ICOFOM hi va dedicar un simposi internacional el 2014, que va donar lloc a dues publicacions, concretament el número especial d'*ICOFOM Study Series* (43a i 43b) del 2015 i una obra de síntesi sota la direcció de François Mairesse titulada *Nouvelles tendances de la muséologie*, que va aparèixer el 2016. Daniel Arseneault, Yves Bergeron i Laurence Provencher St-Pierre van publicar l'any 2015 una obra sobre les tendències als museus del Quebec que suposa la continuació de l'obra publicada sota la direcció de Michel Côté. En concret, s'hi subratllen els efectes de les tecnologies i dels valors d'una nova generació que promou el treball col·laboratiu. En aquest sentit, es pot mencionar l'obra de Nina Simon *The Participatory Museum*, publicada el 2010 i que ha tingut més difusió. Segons l'obra de culte de Freeman Tilden del 1957 sobre la interpretació, la participació apareix com un motor de canvi fonamental per al museu, que ja no es pot posicionar com una institució que decreta què és el que té valor, sinó com una institució al servei dels seus públics que treballa amb les comunitats i les persones.

Els museus i la crisi al Quebec

Els museus nacionals van ser els primers que es van veure afectats per la crisi econòmica del 2008. Durant uns deu anys, els governs

han anat retallant les seves subvencions als museus nacionals i als museus locals. Només per a l'any 2014, el Ministeri de Cultura va anunciar unes retallades de 944.000 \$ per al Museu de la Civilització, de 550.000 \$ per al Museu de Belles Arts i de 445.000 \$ per al Museu d'Art Contemporani de Mont-real. Els efectes d'aquestes retallades s'han vist en la programació d'exposicions temporals, el nombre i la freqüència de les quals s'ha reduït. En aquest mateix sentit, el Ministeri de Cultura del Quebec ha retallat el seu programa de finançament per a la renovació de les exposicions permanents. Els museus nacionals s'han vist obligats a reduir de mica en mica els serveis i, així, el Museu d'Art Contemporani de Mont-real s'ha hagut de resignar a tancar la seva mediateca, que prestava servei a la comunitat d'investigadors i estudiants d'història de l'art i arts multimèdia. Per la seva banda, el Museu de la Civilització va anunciar l'any 2016 que havia de tancar el seu servei dels arxius on es conserven els arxius històrics del Seminari del Quebec, tot i haver estat inscrits en el registre mundial Memòria del Món de la UNESCO l'any 2007. El director general Stéphan la Roche recordava als periodistes que els museus no disposen de diners per garantir la seva missió. A la primavera del 2017, el director general dels Museus de la Civilització anunciava el possible tancament del Museu de la Place-Royale i de la Casa Històrica Chevalier a causa de les noves retallades del Ministeri de Cultura. En conseqüència, s'han suprimit llocs de treball de professionals i les repercussions d'aquestes retallades s'han deixat sentir en els serveis educatius i culturals.

A més dels museus nacionals, el Ministeri de Cultura també ha revisat el finançament dels museus. Els museus locals que no estan oberts un mínim de quaranta setmanes a l'any han deixat de rebre suport financer. Cal recordar que al territori del Quebec, en nombroses zones que es troben lluny de la vall del riu Sant Llorenç, els museus obren el mes de maig i tanquen a l'octubre o al novembre. Les normes de finançament s'apliquen de nord a sud sense tenir en compte el territori ni les condicions climàtiques. A més, hi ha

vint-i-nou centres d'exposicions que han deixat de dependre del Ministeri de Cultura i ara ho fan del Consell de les Arts i les Lletres del Québec (CALQ). Per últim, el Ministeri va decidir excloure els museus de ciència. Tal com subratlla l'exdirector de la Societat de Museus del Quebec: "s'han vist exclosos aquaris, insectaris, jardins zoològics i llocs d'interpretació de ciències naturals i ambientals, tot i ser institucions incloses en la definició del Consell Internacional de Museus".³ El centre del debat se situa precisament en el reconeixement de les institucions museístiques. El Govern del Quebec adopta una definició restrictiva dels museus i aplica el model dels museus situats a les dues grans ciutats de la província (Quebec i Mont-real), del qual queden fora els museus locals mantinguts per les comunitats. Tal com recorda encertadament Michel Perron: "Mentre que la tendència mundial en museologia va cap a l'obertura, cap a la descompartimentació, cap al creuament de disciplines, mentre que l'American Alliance of Museums presenta la seva xarxa de la manera següent: *The country's museum from A to Z: art museum to zoo*, el Québec procedeix a la divisió". Sembla com si el Govern hagi aprofitat la crisi financera per trencar amb la tradició i tornar a una concepció més restrictiva de la noció de *museu*. És a dir, que els canvis provocats per la crisi financera del 2008 encara no s'han acabat.

Durant el mes d'abril del 2017, l'equip de la Societat de Museus del Quebec va recórrer totes les regions per parlar amb els seus membres sobre els reptes per al futur de la xarxa i sobre les prioritats per tal de trobar-hi solucions. Del balanç d'aquestes consultes es pot subratllar l'absència d'una cultura dels museus, és a dir, que l'Estat no reconeix el paper fonamental que juguen els museus en la societat, "i això és així en totes les parts interessades (govern, autoritats municipals, empreses privades, socis, associacions, altres actors culturals, etc.). El discurs entorn de la institució museística se centra molt sovint en les necessitats més que en l'experiència irremplaçable que el públic hi pot viure" (SMQ, 2017). L'informe subratlla el finançament insuficient com el repte principal. El fet que els governs se n'hagin desentès

3

Michel Perron citat a Pierre Landry, «Le réseau muséal québécois à la dérive». *Le Mouton noir*, 7 juliol 2016.

debilita i compromet “la supervivència de certes institucions museístiques i la de les associacions regionals de museus”. Cada vegada és més difícil incrementar els ingressos autònoms a causa de la competència cada cop més forta entre els museus. També se subratllen tres grans reptes que persisteixen des de fa anys, que són la precarietat dels recursos humans, que es descriuen com a poc dinàmics i desmobilitzats; les tecnologies digitals, que transformen profundament les pràctiques, i les col·leccions museístiques, que romanen desateses a causa de la manca de mitjans. En conseqüència, el Consell d'Administració de l'SMQ vol elaborar una planificació estratègica a tres anys vista per tal de respondre a les necessitats formulades pels seus membres i encarar els reptes a què s'enfronten els museus (SMQ, 2017).

Tant si es vol com si no, els museus ja no estan vinculats només al món de la cultura, sinó que també s'associen al turisme, al desenvolupament regional i al món econòmic. Aquesta concepció del museu com a empresa cultural restableix uns vincles més estrets entre el museu i la política.

Repensar la formació en museologia

Tenint en compte les grans tendències internacionals i les mutacions en l'univers dels museus, les universitats que formen els joves professionals tenen l'obligació de repensar els seus programes de formació. Aquest és el cas en concret del màster conjunt en Museologia endegat l'any 1987 per la Universitat del Quebec a Mont-real i la Universitat de Mont-real. El pla d'estudis inicial se centrava en les grans funcions dels museus, que són les col·leccions, la recerca, l'exposició i l'educació. Si bé aquesta divisió dels continguts a partir de les quatre funcions tradicionals es corresponia amb la realitat d'aquell moment, ara cal reconèixer que els museus són actualment molt diferents. S'han desenvolupat perspectives noves. Només cal mencionar el concepte de *patrimoni*, que ha adoptat una nova dimensió amb l'adopció, l'any 2003, de la Convenció de la UNESCO sobre la salvaguarda del patrimoni cultural immaterial, la qual atorga al museu la responsa-

bilitat de protegir el patrimoni immaterial. La definició de *museu* adoptada pel Consell Internacional de Museus l'any 2007 integra precisament els patrimonis materials i immaterials de la humanitat. Tal com ja hem subratllat més amunt, les tecnologies han transformat la pràctica professional i han creat formes noves d'obres digitals, que plantegen noves problemàtiques d'adquisició, de conservació i de difusió de les col·leccions. Gràcies a les tecnologies, els museus amplien les seves perspectives de difusió, però aquest desenvolupament es concentra sobretot als grans museus, que disposen dels mitjans per invertir en les infraestructures digitals i que poden tenir professionals especialitzats. Hem vist aparèixer museus virtuals, així com noves aplicacions que fomenten la mediació de les obres i les exposicions. Quant als mitjans socials, infonen relacions noves entre els museus i els seus públics, que desitgen participar activament en la vida dels museus. Ara bé, aquestes noves dimensions no apareixen ni poc ni molt en el pla d'estudis del màster en Museologia. Però els canvis van molt més enllà de les tecnologies. Les relacions cada vegada més estretes entre els museus a escala internacional exigeixen un millor coneixement de les legislacions nacionals i dels convenis internacionals que regeixen alhora la circulació de les obres i de les exposicions. Els marcs legals són cada cop més complexos i estan íntimament relacionats amb qüestions d'ètica. Tenint en compte els factors que acabem de subratllar, no hi ha dubte que els joves museòlegs han d'entendre millor les nocions de dret, de gestió i de governança dels museus. Aquests coneixements i aquestes aptituds adquireixen tanta importància que la gran majoria dels museus locals agrupen petits equips. És per aquest motiu que a l'UQAM hem donat formació a un grup de recerca que té com a objectiu bastir ponts entre la museologia, la gestió i el dret entorn de la temàtica de la governança estratègica. Aquí la governança s'entén en un sentit que supera les relacions entre la direcció del museu i el consell d'administració. La governança es basa, sobretot, en la missió del museu, els seu projecte cultural i la coherència de les activitats del museu (política d'adquisicions i vendes; pro-

gramació d'exposicions, activitats culturals i programes educatius; relacions amb l'entorn, i serveis a la col·lectivitat).

Aquests canvis que s'observen han donat lloc durant les dues últimes dècades a nous perfils professionals: museòlegs generalistes, mediadors culturals, comissaris, gestors culturals i mediadors entre els públics i les direccions dels museus, que afavoreixen el treball col·laboratiu.

Tenint en compte el context geopolític dels museus nord-americans, creiem que els museus locals estan més ben preparats que els museus nacionals per fer front a la crisi. D'entrada, perquè no depenen financera-ment del suport dels governs i, en segon lloc, perquè tradueixen la voluntat de les comunitats de definir i reivindicar el seu patrimoni, ja sigui regional, local o propi d'una comunitat cultural.

Redefinir el museu

El Consell Internacional de Museus ha obert un debat en el si de la comunitat de museus per tal de revisar la definició de *museu* l'any 2018. El subcomitè de museologia de

l'ICOM, l'ICOFOM, va celebrar un simposi sobre aquesta qüestió el juny del 2017 a París. Segons sembla, s'hi ha discutit un dels elements clau de la definició de *museu*, que el defineix fonamentalment com una institució “sense ànim de lucre”. Des de la creació de l'ICOM, els museus es defineixen com unes institucions culturals sense ànim de lucre, però la realitat sembla prou diferent. Aquest canvi de paradigma s'inscriu en una reorientació dels grans museus nacionals. Pel que fa als museus locals del Quebec, igual que per als del Canadà i els Estats Units, ja queda lluny el temps en què el museu era portat per voluntaris que dedicaven la seva vida a conservar, difondre i compartir el patrimoni.

Un dels projectes que desenvolupa l'equip de recerca sobre la governança dels museus a l'UQAM consisteix a catalogar els diferents models de gestió i de governança. Algunes comunitats dels Estats Units, el Brasil i Europa de l'Est han desenvolupat models originals adaptats a les necessitats de les seves comunitats. Al Quebec, per exemple, Cyril Simard va crear, a principis dels anys noranta, el concepte dels economuseus, que tenen

ÉCONOMUSÉE® de la forja. La Forge à Pique-Assaut, ferrer. Guy Bel és un veritable pioner de l'artesanía en ferro al Quebec des de fa més de quaranta anys. El model dels economuseus es distingeix dels museus tradicionals en la mesura que aquest tipus de museu s'autofinança i permet protegir un saber fer tradicional (2016).

SOCIÉTÉ DU RÉSEAU ÉCONOMUSÉE



com a objectiu reivindicar els coneixements i el saber fer dels artesans (Simard, 2003). Avui dia, la xarxa està sòlidament arrelada tant al Canadà com al nord d'Europa. Es tracta d'un concepte que aporta valor sobretot al patrimoni cultural immaterial.

Quan s'analitza la història dels museus, es constata que la concepció mateixa del museu no ha deixat d'evolucionar i es pot veure que aquests continuaran transformant-se i adaptant-se a la seva època i a les sensibilitats de les comunitats envers el patrimoni.

L'examen dels museus tant al Quebec com al Canadà i als Estats Units mostra que el context geopolític determina els models de desenvolupament de la xarxa de museus, que obeeix a unes lògiques diferents de les que es poden observar de manera general a Europa, on els museus reben normalment el suport dels diversos nivells de govern. Els museus del Quebec s'inscriuen en una lògica cultural i econòmica que s'aproxima més a l'empresa cultural. El fet que els governs s'ha-

gin desentès del suport financer dels museus com a conseqüència de la crisi econòmica del 2008 obliga a cercar modes nous de finançament i de gestió. El model de governança dels museus basat en el consell d'administració i la contribució de voluntaris, mecenes i les comunitats locals afavoreix d'alguna manera els museus locals, però per altra banda debilita els museus nacionals, que cada vegada ho tenen més difícil per assumir la seva missió. Aquestes noves condicions econòmiques i de gestió obliguen les universitats a preveure nous plans d'estudis de formació en museologia, en els quals introdueixen noves competències necessàries en dret, gestió i governança. Caldrà veure si aquestes tendències que observem des de fa un parell de dècades es confirmaran. Podrem validar aquestes possibles solucions a mitjà i llarg termini a un horitzó de deu anys. De moment, una cosa és certa, i és que la crisi econòmica induïx transformacions fonamentals per a la missió cultural i social dels museus. ■

BIBLIOGRAFIA

- **American Alliance of Museums** (2017) «Small Museums». <<http://www.aam-us.org/about-us/what-we-do/small-museums>> (consulta: 5 maig 2017).
- **Bergeron, Y.** (2002) *Un patrimoine commun. Les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*. Québec: Musée de la civilisation.
- **Cote, M.** (1992) *Tendances de la muséologie au Québec*. Mont-real/Québec: Société des musées québécois, Musée de la civilisation et Environnement Canada Service des Parcs.
- **Daignault, L.** (2011) *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*. Mont-real: Presses de l'Université du Québec.
- **Gagnon, H.** (1999) *Divertir et instruire. Les musées de Montréal au XIXe siècle*. Sherbrooke: GGC.
- **Gouvernement du Québec** (2016) M44 Loi sur les musées nationaux. <<http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/M-44>> (consulta: 11 maig 2017).
- **ICOFOM** (2015) *New trends in Museology. Nouvelles tendances de la muséologie / Nuevas Tendencias de la Museologie*. ICOFOM Study Series, vol. 43a i 43b.
- **Mairesse, F.** (dir.) (2016) *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La Documentation française.
- **Observatoire de la Culture et des Communications du Québec (OCCQ)** (2006) État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives. *Cahier 1 Premier regard*. Québec: Observatoire de la Culture et des Communications du Québec.
- **Observatoire de la Culture et des Communications du Québec (OCCQ)** (2007) État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives. *Cahier 3 L'impact économique des dépenses de fonctionnement des établissements*. Québec: Observatoire de la Culture et des Communications du Québec.
- **Observatoire de la Culture et des Communications du Québec (OCCQ)** (2007) État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives. *Cahier 10 Les institutions muséales du Québec, redécouverte d'une réalité complexe*. Québec: Observatoire de la Culture et des Communications du Québec.
- **Simard, C.** (2003) *Des métiers de la tradition à la création. Anthologie en faveur d'un patrimoine qui gagne sa vie*. Québec: Les éditions GID.
- **Simard, C.; Bergeron, Y.** (2017) *Histoire des musées au Québec. Repères chronologiques (1534-2016)*. Québec: Société des économusées.
- **Société des Musées du Québec (SMQ)** (2014) *Pour une vision partagée du collectionnement au Québec*. Mont-real: SMQ.
- **Société des Musées du Québec (SMQ)** (2017). *Bilan des consultations menées par la SMQ auprès de ses membres en avril 2017*. <<http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/actualites/bilan-des-consultations-menees-par-la-smq-aupres-de-ses-membres-en-avril-2017>> (consulta: 10 maig 2017).



Marta Farré Ribes

UNIVERSITAT DE SEVILLA

Doctoranda del Departament d'Antropologia Social i Cultural de la Universitat de Sevilla. Màster d'Antropologia. Gestió de la diversitat, el patrimoni i el desenvolupament. Universitat de Sevilla. (2013): Premi extraordinari de final d'estudis 2012-2013. Llicenciada en Antropologia Social i Cultural. Universitat de Tarragona. (2012): Premi extraordinari de final d'estudis 2011-2012. Llicenciada en Ciències Ambientals. Universitat Autònoma de Barcelona (2003).

Col·leccionisme o expressió personal del patrimoni: cap a la humanització del fenomen patrimonial

Introducció

La proposta indaga sobre persones col·leccionistes que, guardianes del patrimoni local, construeixen xarxes de transmissió de memòries que mantenen vives, des de la dimensió simbòlica, cultures en procés accelerat de transformació. Col·leccionistes de memòries, desvelen el patrimoni com un procés dinàmic construït des dels matisos de la persona que teixeix ponts entre allò més íntim del llegat personal i allò més col·lectiu del patrimoni local; allò subjectiu i allò afectiu s'introdueixen en el fenomen patrimonial en un procés en què el patrimoni es mostra des de la seva màxima pluralitat.

La perspectiva col·leccionista ens permet focalitzar la mirada en l'aportació de les persones com a catalitzadores en els processos de construcció patrimonial i aprofundir en allò que denominem l'*expressió personal del patrimoni*. És des d'aquesta mirada que proposem fer una lectura intersubjectiva dels processos de construcció patrimonial que, distanciant-se de reïficacions, vol aproximar-se a la pulsio de sinergies que emergeixen del territori.

Les persones –les seves mirades, els seus relats, les seves memòries– han estat marginades en les conceptualitzacions hegemòniques del patrimoni, les quals han prestat atenció únicament a les seves manifestacions

Paraules clau: Col·leccionistes, memòries, patrimoni, individualitat, subjectivitat

Palabras clave: Coleccionistas, memorias, patrimonio, individualidad, subjetividad

Key words: Collectors, memories, heritage, individuality, subjectivity

Des d'una perspectiva col·leccionista, ens centrem en la contribució de les persones com a catalitzadores en els processos de construcció patrimonial explorant el que denominem l'*expressió personal del patrimoni*. Des d'aquest punt de vista, fem una lectura intersubjectiva dels processos de construcció patrimonial que ens acosta a les sinergies que emergeixen en territoris en procés de transformació accelerada.

Desde una perspectiva coleccionista nos centramos en la contribución de las personas como catalizadoras en los procesos de construcción patrimonial explorando lo que denominamos la "expresión personal del patrimonio". Desde este punto de vista realizamos una "lectura intersubjetiva" de los procesos de construcción patrimonial que nos acerca a las sinergias que emergen en territorios en acelerada transformación.

From a collector's perspective we focus on the contribution of people as catalysts in heritage construction processes, exploring what we term the "personal expression of heritage". From this angle we undertake an "intersubjective reading" of heritage construction processes, bringing us closer to the synergies that emerge in rapidly changing regions.

col·lectives, més fàcils de fotografiar, detectar, definir, situar, encasellar i estructurar, i han assumit com a únics agents de patrimoni els ens col·lectius, ja siguin institucions, empreses o entitats culturals o patrimonialistes. Ara bé, en aquest diàleg entre allò individual i allò col·lectiu, el fet de prestar atenció a l'expressió personal del patrimoni ens submergeix en la vitalitat, la fragilitat i la fugacitat de processos vius que ens remetent a la dimensió més profunda i emocional del patrimoni com a necessitat de comunicació i transmissió de l'herència personal i col·lectiva.¹

Marc teòric

Aquesta recerca s'emmarca en una visió complexa de la societat (García, 2006) i en una conceptualització sociopolítica dels processos de construcció patrimonial. Les poblacions locals no es limiten a interioritzar una versió imposada del patrimoni, sinó que també interpreten i reivindiquen la seva versió d'identitat en un procés de diàleg/comunicació/relació amb l'entorn. En aquest sentit, són resistències patrimonials que, davant l'homogeneïtzació cultural, reivindiquen una diversitat cultural i identitària (Sierra, 2009; Creus, 1998; Prats, 1997) i se sumen a propostes que plantejgen la necessària pluralitat del patrimoni (González, 2003; Ariño, 2002). Al seu torn, amb l'ampliació conceptual del patrimoni cultural, les persones que creen i recreen el patrimoni són el centre dels processos de transmissió del patrimoni immaterial, de la tradició o, si ho volem dir així, d'una memòria social que crea i recrea la gent comuna en el seu propi context. (Agudo, 2012; Carreres, 2011). La perspectiva del col·leccionisme representa una oportunitat per abordar la construcció patrimonial des de la seva pluralitat màxima, ja que ubica l'òptica en l'acció de la persona. Superar perspectives hegemòniques que se centren en allò individual del col·leccionisme i allò col·lectiu del patrimoni obre portes a les possibilitats que emergeixen de la trobada entre el col·leccionisme i el patrimoni. Els enfocaments holístics del col·leccionisme (Pearce, 2000) i les perspectives del patrimoni que qüestionen el rol hegemònic de la tutela patrimonial (Martínez, 2007; Iniesta,

1994) ens serveixen d'ancora per submergir-nos en el propòsit d'aquesta recerca.

Per compartir, reflexió

El patrimoni, acte de comunicació

Hay momentos que, preso de la nostalgia de épocas pasadas, me cuesta asumir la transformación que sufre Barbate hacia un destino incierto y poco claro; ya no quedan saladeros en la lonja, pocos pesqueros activos y nula afluencia comercial en el puerto. Sin embargo, en el reducto de mi memoria todavía puedo oír el ruido inquebrantable de la caótica actividad portuaria con el sonido de fondo entremezclado de las olas y los motores de barcos. Se acaban mis recuerdos pero no estoy cansado, quiero agarrarlos y arrojarlos fuera de mí, y todavía con el deseo de volver.

(Juan Rossi, *un paseo por las lonjas de Barbate*. José María Rossi, relator de les memòries del seu pare, Juan Rossi)

Per expressió personal del patrimoni entenem l'aportació de les persones al llegat col·lectiu a través de processos de transmissió de les memòries. Referir-nos a aquestes expressions ens permet abordar el fenomen patrimonial com un acte de comunicació, de trobada, de transmissió, en què entren en diàleg la identitat individual i la col·lectiva. Fem servir el terme *expressió personal del patrimoni* per incidir en el fet que, precisament, el patrimoni només existeix com a expressió i, com a tal, només existeix des de la socialització, en diàleg amb l'altra persona. Conservar és transmetre i transmetre és obrir-se al canvi i a la transformació.

De fet, les persones col·leccionistes de memòries² transmeten que allò que té valor de les seves iniciatives és el factor relacional i vivencial. La proximitat, la confiança, l'empatia i el contacte, tant en el procés d'indagar en les memòries com en el de transmetre-les, són imprescindibles. Aquest fet es posa de manifest en la diferent profunditat, en funció de l'afinitat, a què s'arriba en allò denominat *ritual col·leccionista*, moment en què l'expressió personal se socialitza. D'alguna manera, compartir la col·lecció és mostrar el fruit d'un esforç i un procés en què es posen en

1

Aquest article presenta resultats del projecte d'investigació R+D+I *Dinamización de los enclaves pesqueros del Sistema Portuario Andaluz. Usos Económicos, Gobernanza y Patrimonialización*, codi G-GI3001/IDI, subscrit entre l'Agència d'Obra Pública de la Conselleria de Foment i Habitatge de la Junta d'Andalusia i la Universitat de Sevilla. (IP. David Florido del Corral). En el marc d'aquest projecte, durant un any de treball de camp (2014-2015) es van inventariar les iniciatives vinculades al patrimoni pesquer detectades als ports d'interès pesquer d'Andalusia. El mètode aplicat va ser el mètode qualitatiu etnogràfic: observació participant i entrevistes en profunditat. Amb els estudis de cas etnogràfics del litoral d'Andalusia presentats en aquest article, s'ha pogut ampliar la recerca sobre el col·leccionisme rural, plasmada en la publicació *Col·leccionistes dels oblits, una mirada plural al patrimoni. Les Garrigues* (2016), realitzada per l'autora gràcies a la beca Maria Font de Carulla de la Fundació Lluís Carulla, el Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí i l'editorial Barcino.

2

Quan ens referim a *col·leccionistes de memòries* (Farré Ribes, 2014, 2016), fem referència a persones que duen a terme iniciatives que porten al present valors oblits (marginats) pel model socio-econòmic dominant a través de processos de producció de sabers marginats (oblits) pel racionalisme imperant en la producció de coneixement occidental i que catalitzen processos de construcció patrimonial marginats (oblits) pels discursos dominants del patrimoni.

joc la creativitat, la selecció, l'obra i el llegat personal. Afermar relacions, saber amb qui comparteixen el coneixement i què se'n farà, rebre notícies de la reelaboració del material, seguir la traçabilitat i conèixer la utilitat del seu treball són punts importants en el procés de socialització de les col·leccions.

Segons la capacitat de les persones de transmetre el coneixement a l'entorn –família, amistats, teixit associatiu, acadèmia, tutela patrimonial (corpus tècnic i expert del patrimoni)–, i en funció de la sensibilitat de l'entorn per escoltar aquestes persones, la iniciativa personal es fa col·lectiva, les persones s'erigeixen com a guardianes del patrimoni local i el seu missatge entra en la xarxa de transmissió intergeneracional del llegat col·lectiu.

Es revela, des d'aquestes iniciatives, la necessitat de significar, d'interpretar, de portar el passat al present, però sobretot es revela la necessitat de relatar d'unes persones i la d'escoltar d'altres. A través de la xarxa, i gràcies a la xarxa, la iniciativa personal es fa col·lectiva i el col·lectiu es manifesta des del diàleg entre subjectivitats.

Les persones, activant el flux de memòries

Entre la furia del mar atormentado y la oscuridad de la noche gorda y fría, de luto un pueblo de su mar enamorado. La esperanza del regreso tan ansiado, es un sueño que perdió su valentía, tan sólo nos dejó con el naufragio y vivir con el consuelo cada día. Cincuenta años contemplando la bahía, cincuenta años preguntando el horizonte, cincuenta años sin la dulce compañía que en las noches solitarias me acompaña.

(Sebastián Bernal Malia, “Chan”. *Homenaje al naufragio del Joven Alonso 1960. Cincuenta aniversario*)

Paco Lima, antic secretari de la Confraria de Pescadors de Marbella (Màlaga), és la memòria viva del col·lectiu pescador. Amb noranta anys ja fets, ha escrit les seves memòries, per la insistència de seu entorn –familiar, amistats, membres de la Confraria– i les ha posat a disposició de persones de l'àmbit acadèmic.

Amb facilitat de paraula, amb necessitat d'explicar, relatar i compartir, Lima és el referent al qual han de recórrer tots aquells que acudeixen al col·lectiu de pescadors cercant informació. Sami, un jove de Marbella que va arribar fins a Lima cercant informació sobre la Mare de Déu del Carme, patrona dels mariners, s'ha embrancat en la tasca de gravar el seu testimoni. José María Rossi, un infermer de Barbate (Cadis) resident a Sevilla, va demanar al seu pare, Juan Rossi, treballador jubilat de la llotja de Barbate, que escrivís les anècdotes de la seva vida, relata des fins a la sacietat a familiars i amistats. D'aquest procés n'han sortit dos llibres,³ de gran repercussió al poble i en l'àmbit com a font humana de la història local. Des que tenia 14 anys, Ildefonso Ramírez, pescador jubilat d'Estepona (Màlaga), mostra una gran inquietud per transmetre les memòries dels *hombres del resbalaje* i a la seva barraca d'armador atresora els seus escrits, llibres, fotografies, retalls de diaris, documentació marinera i arts actualment en desús, com la xàvega. Visites al port i rutes escolars amb la seva embarcació, xerrades i col·laboracions a la secció “Nuestra raíces marineras” de ràdio Estepona són algunes de les seves iniciatives de difusió de les memòries *marengas*. El fill de Luis Rodríguez, pescador artesanal de cap de Gata, tancarà la sisena generació de pescadors de la seva família. Luis, president de PESCARTES (Asociación de Pescadores Artesanales de Cabo de Gata-Níjar), considera vital donar a conèixer una tradició artesanal en perill d'extinció i per això difon el seu coneixement valent-se d'una exposició, tallers i xerrades a col·lectius diversos.⁴ Les seves memòries queden plasmades en el llibre *El legado patrimonial de la pesca artesanal en el Parque Natural Cabo de Gata-Níjar* (2008), editat pel Grupo de Desarrollo Pesquero (GDP) Levante Almeriense i escrit per ell mateix i Macarena Martínez, biòloga i educadora ambiental, a qui Luis ha transmès els seus coneixements. Antonio Carrillo, professor jubilat de llengua i literatura espanyola a Granada i Sevilla, va escriure la novel·la *Pescadores del Sur* (2013). Fill de generacions de pescadors de Carboneras, en la seva obra literària va plasmar les memòries de la seva família i hi va reconstruir una història del

3

Rossi J. M. (2014). *Higuera abajo, tras los pasos de Juan Rossi*.
Rossi J. M. (2012). *Un paseo por las Lonjas de Barbate*. Disponibles a: <http://www.bubok.es/libros/217657/Juan-Rossi-un-paseo-por-las-lonjas-de-Barbate>.

4

En aquesta publicació de la Conselleria d'Agricultura, Pesca i Medi Ambient de la Junta d'Andalusia queda reflectida la motivació que fa que Rodríguez vulgui transmetre les seves memòries: Quero, J. M. (coord.) 2012. “Reflexiones en el Parque Natural Cabo de Gata-Níjar”. Conselleria d'Agricultura, Pesca i Medi Ambient. Junta d'Andalusia. Almeria, 304 p.

segle xx de la localitat en què s'han vist reconeguts pescadors i familiars de Carboneras i Punta del Moral. Paco Malia, professor de l'escola d'adults de Barbate, va ser l'impulsor del museu local d'arts i costums populars de Barbate, amb seu a la mateixa escola. En la seva construcció s'hi va implicar el veïnatge, es va crear una associació per gestionar-lo i s'hi va ubicar el punt d'informació turística. Autor de nombroses obres que recullen les memòries de Barbate, Malia ha participat sempre en el teixit cultural local. El Museu de Gabriel Cara (Roquetas de Mar, Almeria), ubicat als amplis baixos de casa seva, el visiten turistes dirigits pels hotelers, però sobretot estudiants de batxillerat, universitaris, investigadors, tècnics del GDP Levante Almeriense i gent del poble per recuperar la memòria de la localitat. A punt de fer noranta anys, i malgrat no tenir suport municipal, compta amb un grup d'amics de la mateixa edat i amb els seus fills, historiadors, que l'ajuden en la seva tasca. Juan Luís Naval Molero és un clar exemple de col·leccionista reconegut per

l'ampli ventall de l'espectre de l'entorn social. Condecorat per l'Ajuntament de Chipiona (Cadis) com a cronista oficial de la vila, va deixar la botiga familiar per treballar a l'arxiu municipal, que és el centre neuràlgic al qual acudeixen veïns, estudiants i investigadors en cerca d'informació. Membre des de la seva fundació de l'associació cultural Caepionis, és autor de nombrosa producció bibliogràfica local. Mario Sanz, faroner de Mesa Roldán de Carboneras (Almeria), ha convertit el far en un museu local. Sense suport institucional, el far és un espai de socialització des d'on comparteix, a través de fotografies, documents, maquetes i objectes antics, les memòries dels faroners. Col·lectius, escolars i totes les persones interessades en la cultura local visiten l'exposició. El que va començar com la recerca del seu ofici en extinció continua amb la publicació de nombrosos llibres de la història de Carboneras. Definit per ell mateix com a "comando autònom de catalització cultural", participa en l'activitat cultural de Carboneras i en genera bona part.

5

A partir d'ara, quan fem servir el concepte *museu* per referir-nos a aquestes iniciatives personals i/o associatives ho fem tenint en compte la seva denominació local i no el suport d'una proposta museogràfica.

Paco Lima, antic secretari de la Confraria de Pescadors de Marbella (Màlaga), dibuixant l'evolució del port pesquer de Marbella a les memòries de la Confraria de Pescadors escrites per ell mateix (2014).

MARTA FARRÉ RIBES



Els vehicles de transmissió de les memòries

Barbate significa hogar, familia... Es olor a mar a las siete de la mañana cuando decides levantarte para ver el amanecer dando un paseo por la playa del Carmen. Barbate es amigos, Barbate es el tacto de la arena. Un corazón que late fuerte y que nadie escucha. (...) Desde que te tengo lejos, Barbate, estoy apreciando y viendo con nuevos ojos lo que antes era incapaz de encontrar en ti. Mi pequeño homenaje con este blog a ti, a tu gente, a tus marineros...

(Text Mar Oliver. <https://enterreredes.wordpress.com/>)

Les memòries flueixen entre objectes i persones. El coneixement es transmet plasmanant-se en un suport material –dibuixos, fotografies, enregistraments, llibres, obres literàries, novel·les, poesies, cançons, publicacions, documents, objectes– o mitjançant la transmissió oral. D'una manera o una altra, les memòries flueixen i es reconstrueixen a mesura que s'insereixen en la xarxa de transmissió de les memòries.

L'únic suport que necessiten és l'existència d'una altra persona que rebí el contingut, el digereixi i el transformi a través de la seva pròpia percepció. Des de l'oralitat, les persones són els vehicles principals de memòries; el coneixement flueix a través d'elles, cercant sempre mantenir-se en moviment. El coneixement, les memòries, l'expressió personal del patrimoni s'escampen de manera invisible, poc identificable, però alhora de manera molt intensa i penetrant, amb el factor emocional com a motor.

La memòria és “vida, vehiculizada por grupos de gente viva, en permanente evolución múltiple (...). Abierta a la dialéctica del recuerdo y la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones (...). Afectiva y mágica, arraigada en lo concreto, el gesto, la imagen y el objeto” (Candau, 2002: 57).

Les expressions artístiques –música, poesia, literatura, fotografia– i els artefactes, com



pertrets de la mar, s'erigeixen com a contenidors d'allò emocional, sensorial, sensitiu, creatiu de les memòries. A més, l'ambigüitat d'aquestes plasmacions obre les portes a un diàleg amb l'altra persona i genera nous relats, interpretacions, indagacions, sinèrgies, noves preguntes i noves manifestacions de les memòries.⁶

Un llibre, una exposició, pot reunir fotografies, relats, poesies, testimonis, dibuixos, etc. i crear un global en què entren en diàleg una pluralitat d'expressions personals del patrimoni, que es converteixen, compartides, en una oportunitat per generar nous relats. En aquest sentit, Internet destaca com l'eina per excel·lència d'expressió de la pluralitat del patrimoni, en què es fan visibles fugaços processos de transmissió. Cada vegada hi ha més blogs, webs i facebook que s'erigeixen

“Dibujos de la memoria”: l'art com a eina d'expressió de les memòries. *Higuela abajo, tras los pasos de Juan Rossi* (2014)

6

Vincenzo Padiglione (2003: 542-543): “la centralització de la ressonància local, contextual i afectiva fa que simples apreciacions en testimonis documentals assumeixin un significat total”.

com a espais d'intercanvi de memòries. Per exemple, s'hi penjen fotografies del passat local i des d'aquí es desencadenen converses, intercanvis i noves cerques.⁷ També hi ha col·leccionistes locals, com Juan Luis Naval a Chipiona⁸ o Gabriel Cara a Roquetas de Mar,⁹ que fan servir Internet per compartir les seves investigacions penjant-hi articles, assajos i noves dissertacions i posant de manifest la vitalitat, la complexitat, la profunditat i la singularitat local dels processos de transmissió.

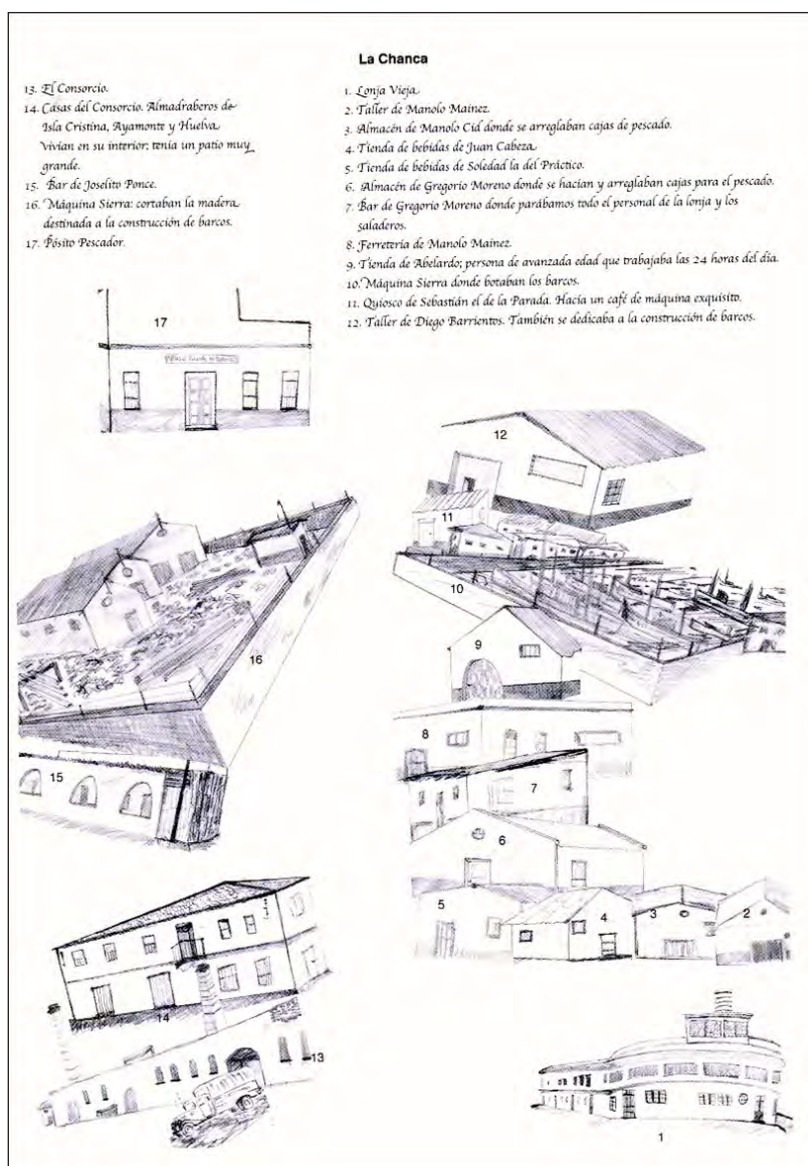
Leyendo el otro día un magnífico artículo de Víctor Eugenio Rodríguez Segado sobre la historia de la pesca en Adra, publicado en la revista virgitana Farua, me tropecé con dos barcos patroneados por dos valientes y temerarios pescadores roqueteros. Le pedí a mi padre si podría investigar algo sobre ellos, le leí el artículo en voz alta, a la semana llegaron los resultados: “Gabriel, son los antepasados del cojo los perros, Juan Rodríguez Martínez, su hijo es Juan Rodríguez Moreno, al que quiero dedicar este artículo”. Diego Rodríguez García y Antonio Rodríguez, hermanos, fueron los únicos que se atrevieron a fletar barcos cargados de sal desde los alfolíes de Roquetas, al pie del castillo, hasta los toldos de sal de Balerna, Adra y la Rábita.

(Blog de Gabriel Cara, Roquetas de Mar)

L'entorn, lloc de memòria, lloc de patrimoni

Les expressions personals del patrimoni no es troben si no se cerquen. No sempre es troben als llocs d'expressió hegemònica del patrimoni (museus, centres d'interpretació, etc.), no es comuniquen a través dels mecanismes hegemònics d'expressió del patrimoni (reconstrucció científica de la història) i no els divulguen els agents hegemònics del patrimoni (corpus tècnic i legislador del patrimoni).

Les expressions personals del patrimoni ens remetent a les persones i al seu entorn —les seves cases, els seus llocs de treball, els seus llocs quotidians de sociabilitat— i ens remetent, amb tot, a una intimitat que sempre, en un cert grau, és pública i es comparteix. És precisament en aquests llocs de frontera entre



allò públic i allò privat, en aquests espais de comunicació, on es troben els rastres del patrimoni.

Amb la seva presència, aquests espais es converteixen en llocs de memòria, que estableixen ponts entre passat, present i futur, i és també en aquests espais on, sempre que s'hi uneixen el relat i l'escolta, s'obren esquerdes a nous i fugaços processos de transmissió.

A les cases es guarden fotografies i documentació; a les barraques d'armadors es guarden arts de pesca en desús, com la xàvega o el sardinal, o diaris de navegació; en fàbriques de gel històriques es guarden fotografies de l'evolució del port; treballadors de llarga trajectòria al port conserven documentació històrica; fills de fusters de ribera atresoren

“Dibujos de la memoria”: reconstrucció visual del carrer del Río Viejo de Barbate (Cadis) feta per José María Rossi gràcies als relats del seu pare. *Juan Rossi, un paseo por las lonjas de Barbate* (2012)

7
Per citar alguns webs: <http://lalineanblancoynegro.blogspot.com.es/>; <http://atunara.com/gallery/index.php>; <http://sanlucar-memoriagrafica.blogspot.com.es/>; https://www.facebook.com/BarbateSomosTodos/photos_stream.

8
<http://chipionacronista.blogspot.com.es/>

9
<http://www.museogabrielcara.es>



les eines, les maquetes i els plànols de les embarcacions als seus tallers; xarxaires col·leccionen maquetes d'arts que s'exhibeixen en bars i restaurants. També, pintures de la mar, maquetes d'embarcacions o fotografies antigues del port, de sardinals i xàvegues i galions amb els seus mariners, de processons de la Mare de Déu del Carme, són elements de decoració de confraries, antics almodins i associacions de dones de pescadors.

De vegades, museus personals o associatius reuneixen expressions personals del patrimoni cedides pels veïns o per persones implicades que participen en la construcció de la col·lecció. En aquest sentit, aquests espais es converteixen en llocs de trobada i intercanvi de memòries, generadors de relats, interpretacions i noves significacions. De vegades, museus institucionals reuneixen algunes d'aquestes expressions, que no sempre identifiquen la traçabilitat de la història dels objectes, amb la qual cosa el rastre personal es dissol en el discurs museogràfic, que no visibilitza la intersubjectivitat del patrimoni.

També aquestes expressions es reuneixen en exposicions que sacralitzen sales de centres cívics o edificis municipals, com l'exposició de fotografies de la gent de Carboneras recopilada entre els veïns per Isabel García, Ernesto Pedalino i el col·leccionista Mario Sanz, exposada al castell de San Andrés de la localitat¹⁰.

Univers personal, univers col·lectiu

Mi padre y el mar: Mi padre y el mar azul de poniente. Tres largos oscuros sin verte. Vienes al alborear y mi despertar genuino me parece ¡Qué alegría poder concertar un encuentro sin la muerte! Mi padre y el mar las redes dispuestas para entintar en los tintaderos célebres. Mi padre y el mar azul de poniente.

(fragment de poesia de Francisco Malia Sánchez dedicada al seu pare)

Centrar-nos en l'expressió personal del patrimoni ens ubica al lloc de comunicació i relació entre dicotòmies. Ens situa en territori fronterer, de marge i de confluències, i ens precipita a enderrocar els límits

El col·leccionista Gabriel Cara amb els seus "ajudants" al "museu de la pesca" construït als baixos de casa seva (Roquetas de Mar, Almeria) (2014).

MARTA FARRÉ RIBES

10

Per citar alguns exemples més: al museu etnogràfic d'Estepona (Màlaga) es mostren arts i pintures de la mar recopilats pel col·leccionista Ildelfonso Martínez. La primavera del 2014, el centre d'interpretació Nautarum de Garrucha (Almeria) exposava la col·lecció de fotografies del poble del traspassat col·leccionista Ginés de León. En diverses ocasions, al teatre municipal Horacio Noguera d'Isla Cristina s'han exposat les maquetes d'embarcacions del fuster de ribera Francisco Zamudio. A l'edifici de La Chanca de Conil de la Frontera (Cadis) es pot veure l'exposició de fotografies "Conil en la Memoria", fruit de la recopilació fotogràfica entre els veïns impulsada per l'Ajuntament, de la qual ha derivat la publicació de dos llibres. (Vegeu <http://www.conilnared.com/conilnamemoria/fotografias.html>).

entre objecte i persona; entre allò material i allò immaterial; entre casa, poble, terme, comarca i territori; entre mar i muntanya; entre persona i col·lectivitat; entre història, biografia, memòria i identitat personal i col·lectiva; entre història de vida de l'objecte, de la persona i de la comunitat.

Les persones col·leccionistes de memòries porten a terme iniciatives que exemplifiquen la manera en què es dissol la dimensió més individual i privada del col·leccionisme i la més col·lectiva i pública del patrimoni. El col·leccionisme ens aproxima a la identitat i a la necessitat de reproducció simbòlica individual. Però, alhora, el patrimoni ens aproxima a una identitat i a una necessitat de reproducció simbòlica col·lectiva. És així que, a través d'aquestes iniciatives col·leccionistes, veiem que en l'expressió personal del patrimoni es fonen el llegat personal, el familiar i el col·lectiu. El col·leccionisme pren una dimensió cultural especial i el patrimoni es fa visible des de la seva dimensió més íntima i personal.

... sentir que la historia de tu pueblo es también tu historia y te pertenece y todo lo que sea buscar las emociones de personas antiguas, ya sea familiares o personas que han vivido una época determinada, buscar el día a día, la cotidianidad, que se sentía, la historia de tus abuelos, cómo se vivía... un poco buscarte a ti en ellos... (...) es buscar tu historia, a nivel personal en la historia de tu padre...

(José María Rossi, relator de les memòries del seu pare, Juan Rossi)

Als pobladors d'El Zapal (barri mariner de Barbate), als treballadors de la llotja, als pescadors del sud s'han dedicat llibres que, al seu torn, són un homenatge als pares dels autors. La llavor personal dona potència a la construcció del col·lectiu. Les iniciatives col·leccionistes es duen a terme per voluntat i plaer, parteixen d'un impuls personal de cerca de sentit, de resignificació i de reinterpretació i s'enforteixen en la necessitat vital de mantenir viva la memòria personal i familiar, fortament vinculada a la memòria d'uns valors culturals desapareguts o en perill

d'extinció. A través de la singularitat de les memòries, es porta al present una memòria col·lectiva que conté uns valors del passat oposats als que imperen en la globalització neoliberal: el valor de l'esforç, de la interacció amb el medi i entre les persones, de l'enginy i de la cura de l'entorn natural i material, de l'autosuficiència, de la responsabilitat per la supervivència, del compartir, de l'ajuda mútua i la solidaritat, de la transferència del coneixement, de la biodiversitat i de la col·lectivitat. Sota aquests valors culturals compartits, recuperar la història personal és recuperar la de cadascuna de les persones del poble, i recuperar la de les persones del poble i d'una cultura en extinció és recuperar la història pròpia.

...este libro toca una sensibilidad compartida y me llamaba la atención que ellos tenían su aportación personal... "pues yo esperaba que tu papá contara esto, que contara esto que me pasó con él (...) pues hay mucha gente que se ha sentido muy identificada".

(José Rossi, relator de les memòries del seu pare, Juan Rossi)

Ara bé, en aquesta tasca de recopilació, qui pren protagonisme són les persones. No es descriuen en detall uns valors, unes pràctiques i uns costums només per aprofundir en la descripció minuciosa d'una cultura. Allò que adquireix rellevància és l'ancoratge personal i la personificació de les històries; a qui s'homenatja és a les persones, protagonistes de la història.

Les persones se senten reflectides en fotos, poesies, cançons, relats, objectes que evocuen les seves pròpies memòries i desperten nous processos d'indagació personal sobre el passat propi. Es posa l'èmfasi en la quotidianitat protagonitzada per la gent comuna i no en les grans gestes de grans personalitats; se singularitza i es baixa a les petites anècdotes; es concreten els noms i els cognoms de veïns i veïnes, patrons, armadors, mariners, salvavides i naufragats; es recupera qui feia servir certs pertrets i arts de pesca, qui treballava en certs oficis, els noms dels xarxaires i dels fusters de ribera, el nom i la història de les

embarcacions; es recuperen els malnoms i les històries dels pescadors, els noms dels carrers i els números de les cases i qui hi vivia.

Etnògrafes de proximitat, ponts de memòries

Y estoy hablando con un amigo del puerto, amigo que todavía está vivo pero ya está un poquito mal el pobre y le digo, Antonio, qué me cuentas de la Almadraba tú que fuiste capitán de Almadraba en Ceuta... y me dice –Gabriel, como fui capitán tenía la obligación de llevar el libro de bitácora, donde se ponía todo por hora: sale el sol, viento de tal, calamos por delante... ¡Una maravilla! Me voy de allí... y me encuentro... ese está bien de cabeza... Paco el Chilao... tiene todas las nóminas del año 42 pacá, ¿sabes? Sacaban después de seis meses de trabajo 700 pts, 400 gramos de pan a la semana, al final de la campaña le descontaban el valor del pan... dormían en nichos... comían en latas...

(Gabriel Cara, Roquetes de Mar)

Etnògrafes locals del patrimoni, conegudes per la seva tasca de recol·lecció i difusió de memòries, les persones col·leccionistes, a més de beure de fonts bibliogràfiques, hemeroteques i arxius públics i privats, obtenen la informació de les persones protagonistes de la història local, ja que són aquestes, en nombroses ocasions, la memòria viva d'aquesta història. Les col·leccionistes de memòries són etnògrafes de proximitat, traductores, intèrprets properes, amb llaços afectius amb els seus informants –fills, familiars, amics, veïns– i amb la comunitat que resignifiquen. Rastregen les memòries amb facilitat, cerquen, troben i socialitzen les expressions personals del patrimoni dels veïns, ja que el seu rol col·leccionista és reconegut per la comunitat. Treuen i reben, de la intimitat de les cases, relats, fotografies, dibuixos, cançons i documentació, socialitzen allò personal del patrimoni i obren bretxes de pluralitat a través de les seves iniciatives. Posen a disposició la informació als seus arxius, en museus personals i associatius, llibres, revis-

La col·lecció de fotografies d'antics faroners de Mario Sanz, faroner de Mea Roldán (Carboneras, Almeria).

FOTOGRAFIA DE MARTA FARRÉ RIBES, 2014



tes, blogs i webs d'Internet i la introdueixen en la xarxa de transmissió de les memòries. A més, aquesta tasca de resignificació la fan per la motivació personal de rescatar i transmetre el llegat personal i col·lectiu, sense condicionaments institucionals, acadèmics ni mercantils.

Para empezar, leí todos los diarios de servicio de los fareros que me precedieron, que por suerte en Mesa Roldán están completos, no como en otros faros, que han desaparecido. Esto me sirvió para entender lo dura que había sido la vida de mis compañeros y para entender lo complicada que es la relación del humano con el mar. Había tantas cosas interesantes contadas en primera persona, que me vi en la obligación de publicarlas para que no cayesen en el olvido (...). Después, mi avidez lectora siguió devorando los diarios de servicio de todos los faros de Almería y Granada, de donde surgieron más publicaciones.

L'acció col·leccionista desplega processos de producció del coneixement que incorporen la dimensió subjectiva, intuïtiva, emocional i relacional i que es vinculen a processos d'indagació identitària produïts fruit de la interacció de la persona immersa en el seu entorn. La indagació es fa des de la concreció,

la singularitat, la proximitat a la realitat local, des del vincle afectiu i el contacte amb la gent i les seves memòries.

Les col·leccionistes són persones amb inquietud i sensibilitat per conèixer, interpretar, indagar, preguntar, investigar. Són coneixedores de la realitat local, en contacte amb el teixit social i institucional local. Aquest fet, i l'obertura a comunicar i difondre el coneixement recollit, fan que, segons la seva relació amb l'entorn, s'erigeixin com a portaveus de les significacions i la vivència local del patrimoni o, en unes altres paraules, del llegat cultural que es vol transmetre a les generacions futures.

Vehicles de memòria, ponts de comunicació, no per casualitat, sovint són informants clau d'antropòlegs que aterren en noves realitats. El seu coneixement pren rellevància per a persones de l'àmbit acadèmic, que fan ús de les seves fonts per indagar sobre la història del lloc. D'alguna manera, el coneixement col·leccionista pren rellevància a escala global, ja que es rescaten històries de persones, de pobles i comunitats que d'altra manera es perdrien en l'oblit.¹¹

11

Algunes produccions bibliogràfiques de col·leccionistes locals: Roman, Fernando; Malia, Francisco; Daza, Juan M. (2013). *Soltando Amarras*. Ediciones El Tío de los Aullios. Cadis. Naval Molero, J. L. (2004) *Los corrales de pesquería*. Sevilla: Junta d'Andalusia, Conselleria de Relacions Institucionals. Carrillo Alonso, A. (2013). *Pescadores del Sur*. Arraez Editores. Mojácar. Almeria. Sanz Cruz, M. (2012). *Memoria de un pueblo casi invisible para Almería que ha sido un imán para el mundo*. Edita Asociación Cultural Destellos-ArteFacto. Carboneras. Almeria. Cara González, G. (2004). *Roquetas de Mar, 400 años de historia. Siglos XVI-XX*. Edita Gabriel Cara González. Roquetas de Mar.

Ildfonso Ramírez ensenyant la seva col·lecció d'ormeigs i documents de la mar a la seva caseta d'armadors d'Estepona (Màlaga) (2014).

MARTA FARRÉ RIBES



Camins de diàleg i pluralitat: la humanització del patrimoni

Focalitzar l'òptica en l'expressió personal del patrimoni permet aproximar-nos a la màxima manifestació de pluralitat del patrimoni, ja que es dona valor a la persona com a agent vital d'una praxi del patrimoni portada a terme per persones comunes. Des d'aquesta mirada, es visibilitzen nous patrimonis o processos de construcció patrimonial fins al moment negats, invisibilitzats o deslegitimats pels poders hegemònics; la versió, la veu, el testimoni de la persona pren valor perquè aporta reflexivitat i complexitat al procés de construcció patrimonial.

En aquest sentit, centrar-nos en l'acció de les persones ens permet explorar les tantes expressions personals que entren, de manera més directa o indirecta, en fugaces però vitals i transcendents xarxes de transmissió de les memòries, que salvaguarden, des de la dimensió simbòlica, cultures en perill d'extinció. Una lectura intersubjectiva del fenomen patrimonial revela que el patrimoni és transmissió i que únicament existeix com a acte de comunicació i diàleg amb l'altra persona. A través de la socialització, i gràcies a la socialització, aquestes petites seleccions, anhels, memòries, relats i històries personals es fan col·lectives. En el procés de transmissió s'impliquen nous llocs de patrimoni que sacralitzen el territori i es posen en joc profunds processos de producció del coneixement assentats sobre la recol·lecció i la transmissió de les memòries.

Aquests processos, per damunt de tot, posen sobre la taula l'ancoratge personal/familiar del patrimoni, el diàleg permanent entre el llegat personal i el col·lectiu i la necessitat de comunicació i transmissió de l'herència personal i col·lectiva. Fan visible la manera en què les persones –les seves històries, les seves memòries, els seus relats– reclamen, cerquen i troben la manera de ser escoltades. Mostren la necessitat de les persones d'entrar en la història i reconèixer-s'hi, de reconstruir una història humana i pròxima que incorpori les vivències personals, d'amistats i de veïnatge. S'incorporen en la narració del passat les vivències de les persones i es revela

la necessitat d'introduir, en allò col·lectiu, els testimonis, els relats, les experiències dels seus protagonistes. Es revela, indagant en els processos de transmissió de les memòries, la necessitat de significar, d'interpretar, de portar el passat al present, però sobretot es revela la necessitat de relatar d'uns i la d'escoltar d'altres.

Així mateix, la mirada intersubjectiva obre les portes a desgranar la complexitat dels ens col·lectius productors de patrimoni –associacions, institucions, empreses– considerant-los com una unitat constituïda des de la diversitat de persones, mogudes per diverses necessitats, inquietuds i interessos. De la mateixa manera, aquesta mirada ens permet albirar nexes i interaccions entre aquests col·lectius, diferents pel que fa a estructura, forma i interessos. D'alguna manera, l'òptica de les persones ens ofereix la possibilitat de llegir allò col·lectiu des de la complexitat de la interacció entre subjectivitats, allunyar-nos d'holismes i reïficacions i aproximar-nos a la pulsio i la vitalitat de les necessitats que emergeixen de la realitat social.

Començar a obrir camins de diàleg i pluralitat pot ser escoltar aquests petits però potents processos de transmissió de les memòries, en què la gestió o la tutela patrimonial passa a ser únicament un actor més de salvaguarda. Aquesta òptica posiciona persones comunes, per què no, com a tresors humans vius que mantenen vitals xarxes de transmissió de les memòries. Aprofundir en el diàleg entre allò personal i allò col·lectiu del patrimoni; indagar en com es despleguen aquests processos de transmissió (qui, com, per què, què); introduir allò subjectiu, emocional, en el debat patrimonial, i explorar els llenguatges, els vehicles i els llocs de manifestació de les memòries quan aquestes s'expressen des de la creativitat, així com les contradiccions inherents a l'acció de la persona, es plantegen com a possibles camins que poden obrir bretxes de pluralitat en la construcció patrimonial. ■

BIBLIOGRAFIA

Agudo Torrico, J. (2012) "Patrimonio etnológico y juego de identidades". *Revista Andaluza de Antropología*, 2, p. 3-24.

Arévalo, J. M. (2010) "El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales". *Gaceta de Antropología*, 26/1: article 19, s. p.

Ariño Villaroya, A. (2002) "La expansión del patrimonio cultural". *Revista de Occidente*, 250, p. 129-150.

Candau, J. (2002) *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carreras, G. (2011) "El atlas del patrimonio inmaterial de Andalucía y la convención de 2003. Sujeto y predicado en el patrimonio cultural ¿Una cuestión de sintaxis?". *Actas del XII Congreso de Antropología de la FAAE*, s. l., s. p.

Cruces, F. (1998) "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la Antropología". *Alteridades*, 8, p. 75-84.

De Sousa Santos, B. (2005) *El milenio huérfano: ensayos para una nueva cultura política*. Madrid: Trotta.

Escobar, A. (2007) *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial "El Perro y la Rana".

Farré Ribes, M. (2014) "Coleccionistas de los olvidos: la(s) memoria(s) como estrategia local de supervivencia cultural". *Periferias, Fronteras, Diálogo. Actas del XIII Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, p. 5546-5578. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Farré Ribes, M. (2016). "Coleccionistas dels oblidats, una mirada plural al patrimoni. Les Garrigues". Editorial Barcino. Barcelona.

García, R. (2006) *Sistemas complejos: conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Gonzalez Alcantud, J. A. (ed.) (2003) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*. Granada: Biblioteca de Etnología, Diputació de Granada.

Hernández, J. (2008) "Historia, memoria y activación patrimonial: el Palacio del Pumarejo en Sevilla".

Boletín de Monumentos Históricos, 13, p. 116-121.

Iniesta González, M. (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès Editors.

Martínez Latre, C. (2007) *Musealizar la vida cotidiana. Los museos etnológicos del Alto Aragón*. Saragossa: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Padiglione, V. (2003) "Pequeños museos etnográficos". A: **Gonzalez Alcantud, J. A.** (ed.) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*, p. 537-548. Granada, Biblioteca de Etnología: Diputació de Granada.

Pearce, S. M.; Bounia, A. (2000) *The Collector's Voice. Volume 1: Ancient Voices*. Farnham: Ashgate.

Prats, L. (1997) *Antropología y patrimonio*. Madrid: Ariel.


Jordi Abella Pons

ECOMUSEU DE LES VALLS D'ÀNEU

Llicenciat en Antropologia Cultural per la Universitat de Barcelona i director de l'Ecomuseu de les valls d'Àneu des del 1994. Coordinador acadèmic del màster Pirineu, museologia i gestió del patrimoni (1998-2000), organitzat per la Universitat de Barcelona i el Centre de Capacitació Agrària del Pirineu. Col·laborador del màster en Gestió del patrimoni i museologia i del màster en Patrimonio de la humanidad y proyectos culturales para el desarrollo (Universitat de Barcelona).

Els museus locals de l'Alt Pirineu

Entre la mirada local, la crisi econòmica i la creació d'estructures de cooperació

L'Alt Pirineu i Aran és un territori d'alta muntanya, situat al nord-oest de Catalunya, que ocupa una superfície de 5.775 km² i té un total de 74.310 habitants (segons el darrer padró d'habitants del 2011), que es reparteixen entre les comarques de l'Alta Ribagorça, l'Alt Urgell, la Cerdanya, el Pallars Jussà i el Pallars Sobirà, i la Val d'Aran (que disposa d'un règim especial de gestió). En tot aquest àmbit territorial es concentren abundants figures de protecció ambiental (unes 152.046 ha), que s'integren en un parc nacional (el d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici), dos parcs naturals (el del Cadí i el de l'Alt Pirineu) i diverses reserves naturals, parcials i integrals. En l'àmbit de l'Alt Pirineu i Aran es comptabilitzaven el 2011 més de cinquanta-cinc centres patrimonials, però actualment aquesta xifra ja deu passar dels seixanta equipaments, fet que fa que globalment la inversió en aquestes darreres dècades en patrimoni natural i cultural, museus, centres d'interpretació i altres equipaments

patrimonials sigui un fenomen interessant d'anàlitzar i interpretar.

En el procés de creació d'aquest seguit d'equipaments es poden detectar tres etapes ben diferenciades (Abella, Alcalde, Rojas, 2012: 620). Una primera, que s'emmarca entre mitjan segle xx i que arribaria fins als anys vuitanta aproximadament, en què es van crear uns primers museus la motivació principal dels quals era la reivindicació de la identitat i la cultura locals com a resultat dels canvis econòmics i les transformacions ecològiques, socials i culturals que s'inicien sobretot a partir dels anys seixanta, que generen una sensació important de pèrdua cultural. És un primer moment per reivindicar les especificitats culturals com la llengua, les formes de vida, les anomenades en aquell moment *costums i tradicions* o els elements tradicionals, i es veia en els museus un potencial instrument col·lectiu per aconseguir-ho.

L'etapa següent s'inicia a partir dels anys noranta i arriba fins a l'any 2008, i coinci-

Paraules clau: museus, equipaments patrimonials, Alt Pirineu, treball en xarxa, cooperació

Palabras clave: museos, equipamientos patrimoniales, Alto Pirineo, trabajo en red, cooperación

Keywords: museums, heritage facilities, Alt Pirineu, High Pyrenees, Networking, cooperation

En aquest article fem un repàs de la situació dels museus i els equipaments patrimonials a l'Alt Pirineu en aquests darrers anys i presentem algunes reflexions sobre la necessitat de treballar en xarxa com a estratègia per donar coherència i sostenibilitat i superar els estralls de la crisi en el sector de la gestió patrimonial.

En este artículo hacemos un repaso de la situación de los museos y los equipamientos patrimoniales en el Alto Pirineo en estos últimos años y presentamos algunas reflexiones sobre la necesidad de trabajar en red como estrategia para dar coherencia y sostenibilidad y superar los estragos de la crisis en el sector de la gestión patrimonial.

In this article, we review the current situation of museums and heritage facilities in the High Pyrenees and reflect on the need to work as part of a network, as a strategy to provide coherence and sustainability, and overcome the ravages of the crisis in the heritage-management sector.

deix amb el moment d'inici i implantació de la major part dels projectes de museus i equipaments patrimonials a l'Alt Pirineu. En aquest període es detecta un canvi progressiu en els objectius i els discursos justificatius per a la creació de molts d'aquests equipaments. A poc a poc es comença a introduir amb força la funcionalitat turística i de rebuda i gestió de visitants de fora del territori i sovint es difuminen les reivindicacions més conservacionistes i patrimonials. Aquest període coincidirà també amb el moment d'una major capacitat econòmica del món local i d'una certa facilitat en la captació de recursos econòmics i subvencions per a inversions a partir de programes europeus i ajudes de les administracions. L'ús del patrimoni en benefici propi de les comunitats locals constitueix un dret patrimonial (Moragues, 2006). Això no està renyit amb el fet que els museus de petites localitats es dirigeixin també a la població visitant i formin part d'un sistema turístic. Cal, però, dissenyar aquests equipaments per poder complir aquesta funció i dotar-los de recursos i estructura per fer-ho.

Són uns anys en què es recuperen molts edificis municipals amb la idea de fer-hi un museu o un centre d'interpretació, en molts casos sense plantejar-se cap pla de gestió o de sostenibilitat posterior. Durant aquest període neixen bona part dels centres d'interpretació pirinencs, molts dels quals amb unes grans expectatives teòriques de captació de visitants, però amb uns resultats finals febles.

Una tercera etapa coincidiria amb l'arribada de la crisi econòmica. A partir de l'any 2007/2008 i fins a l'any 2016, com a resultat de la caiguda en les inversions, les retallades i les noves lleis de contenció econòmica impulsades per l'Estat, la creació de nous equipaments es redueix dràsticament. Molts projectes que estaven en ple desenvolupament queden parats i frenats esperant temps millors. Durant aquests anys se sent a parlar molt poc de la creació de nous museus i els esforços es concentren a intentar preservar allò que ja existeix i mantenir la seva obertura. De fet, el resultat d'aquests anys és un gran afebliment de les estructures

patrimonials locals, que perden autonomia jurídica, recursos humans i capacitat de gestió. L'escenari que queda és un sector força afeblit i dispers, cada cop més dependent de la generació de recursos propis i que busca desesperadament l'augment de visitants per mantenir els ingressos. En aquest sentit, també disminueixen considerablement els recursos destinats a personal, recerca, conservació i inversió (renovació de museografies, creixements infraestructurals, etc.) i els esforços es concentren bàsicament a generar activitats i accions de captació de visitants (especialment públic turista), promoció i difusió.

Aquest procés, en general, també implica situacions com:

- Poca renovació museogràfica dels equipaments i un cert envelliment de les sales permanents. Fins i tot algunes museografies inaugurades a principis dels anys 2000 ja estan obsoletes en termes de disseny, recursos interpretatius i relat.
- Un procés important de pèrdua d'autonomia per part de molts museus i equipaments que van començar com a consorcis, fundacions i patronats i que arran de la crisi s'han anat municipalitzant i perdent la capacitat de gestió pròpia, cosa que ha implicat també una major dificultat per accedir a certs recursos econòmics i subvencions, ja que sovint ha de competir amb els ajuntaments mateixos que els gestionen.
- Pèrdua de visibilitat, presència i posicionament dels museus dins l'oferta cultural pirinenca. Això es veu agreujat pel fet que molts museus i equipaments han perdut sales d'exposició temporal o no en disposen,¹ que permetrien una certa i constant renovació museogràfica i podrien aportar alternatives als visitants que ja han estat als equipaments amb anterioritat. El fet que una gran part dels museus disposi únicament d'una exposició permanent, molt costosa econòmicament de renovar i actualitzar, implica un estancament important en la seva oferta habitual.

Actualment, tot i que continuem sota els efectes de la crisi econòmica, es detecten

1 De fet, només un 10,6% dels equipaments analitzats en tot l'àmbit de l'Alt Pirineu i Aran disposa de sales d'exposició pròpies que puguin acollir mostres temporals.

alguns senyals que fan intuir nous canvis. Per una banda, durant aquests darrers anys comencen a sorgir propostes noves de museus i equipaments per part d'ajuntaments, parcs i altres entitats públiques. Semblava que aquesta reivindicació s'havia aturat en els darrers anys i, de fet, alguns dels projectes que estaven en procés s'havien interromput totalment. Ara, alguns es tornen a recuperar i reactivar i fins i tot se'n plantegen de nous. Sovint, aquests nous projectes estan proposats pels parcs (nacional o naturals), que estan desenvolupant un desplegament d'equipaments patrimonials i petits museus temàtics que cal tenir present.

En aquest sentit, i davant d'aquesta nova potencial etapa d'implantació de projectes patrimonials nous, sembla evident, igual que ja passava en la primera dècada dels anys 2000, que cal elaborar plans estratègics i d'ordenació dels equipaments patrimonials per tal de poder establir escenaris territorials coherents, connectats i sostenibles.

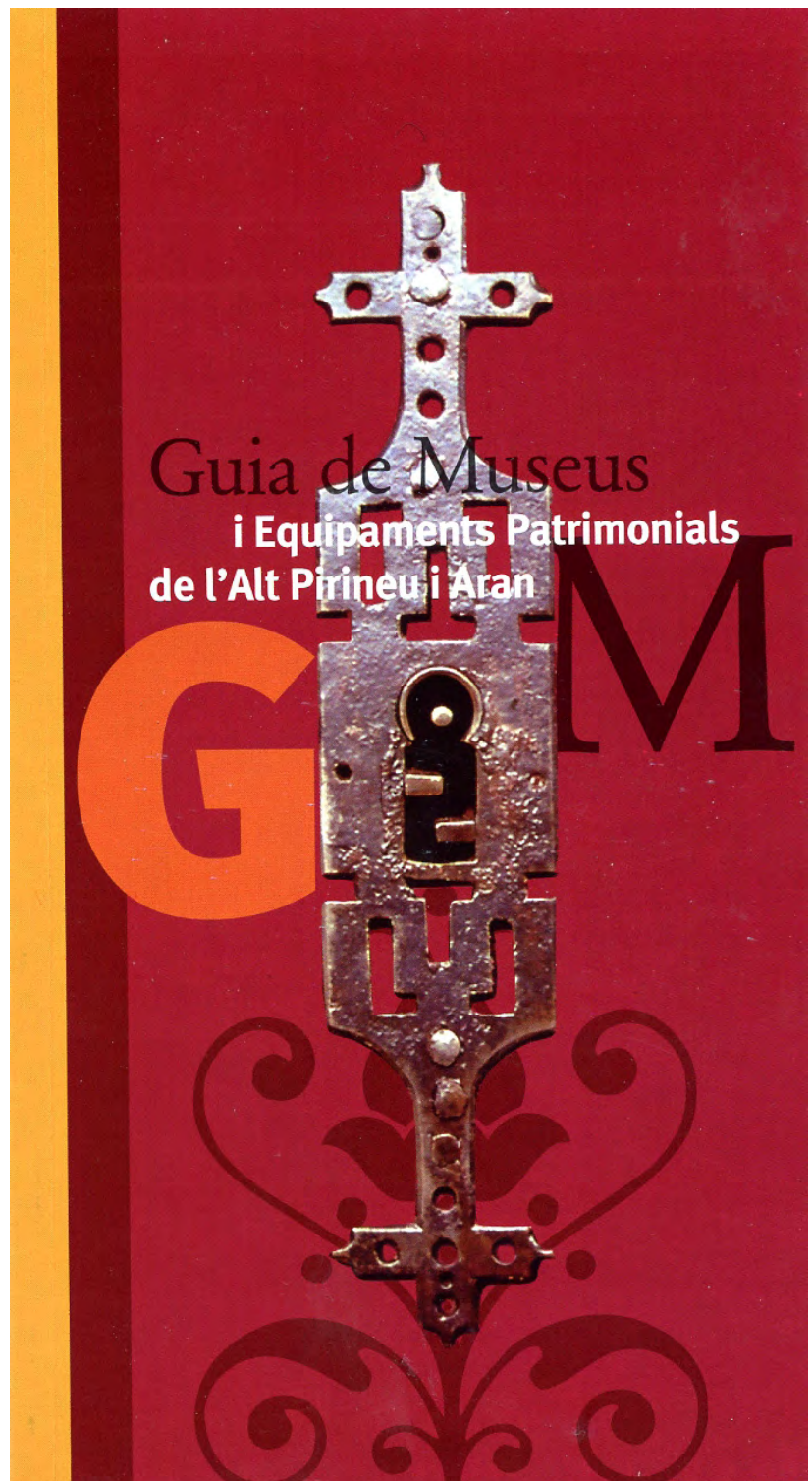
Algunes dades sobre els museus i els equipaments patrimonials de l'Alt Pirineu

A partir d'una primera anàlisi de quaranta-set equipaments seleccionats² que actualment estan actius i oberts al públic (totalment o parcialment) en l'àmbit de l'Alt Pirineu, hem extret algunes dades significatives.

Al territori de l'Alt Pirineu, el repartiment de museus i equipaments seguiria aproximadament la proporció següent:

- Alt Urgell: 12 (25,5%)
- Alta Ribagorça: 3 (6,3%)
- Cerdanya: 6 (12,7%)
- Pallars Jussà: 8 (17%)
- Pallars Sobirà: 11 (23,4%)
- Val d'Aran: 7 (14,8%)

D'aquests, només cinc (10,6%) estan inscrits al Registre de Museus de la Generalitat de Catalunya³, mentre que la resta es consideren col·leccions obertes al públic o centres d'interpretació.



Per temàtica, un 38,2% estan dedicats al patrimoni etnològic, un 23,4% al patrimoni industrial, un 17,2% a ciències naturals, un 17% al patrimoni arqueològic o històric i un 10,6% a l'art.

Sembla clar el predomini que hi ha, almenys fins ara, del patrimoni etnològic com una de les temàtiques més presents en el mapa

Guia dels museus i equipaments editada per la Xarxa (2008)

patrimonial del Pirineu, seguit pel patrimoni industrial, les ciències naturals, l'arqueologia o la història i, finalment, l'art. Actualment, arran de la consolidació dels parcs i el desenvolupament de les seves xarxes d'equipaments, sembla que estan augmentant les instal·lacions dedicades al patrimoni natural, tot i que curiosament també està augmentant el seu interès per altres àmbits del patrimoni cultural, com l'arqueologia o el patrimoni etnològic.

Del total d'equipaments, només un 34% té personal estable i permanent que gestiona l'equipament. En aquest sentit, també es detecta en aquests darrers anys la tendència a la reducció o la desaparició del personal contractat directament i s'està optant per l'externalització de l'obertura i la gestió a empreses privades.

Per altra banda, només un 27,6% dels equipaments obren d'una manera permanent durant tot l'any. La resta ho fa en períodes d'estiu o festius, o com a molt en alguns casos s'ofereix la possibilitat de fer reserva prèvia. Això, sens dubte, redueix molt el potencial de gestió d'aquests equipaments, la seva visibilitat i les possibilitats de convertir-se en un bon producte turístic.

Si analitzem les diverses funcions i activitats que desenvolupen aquests equipaments, trobem que un 19,0% assumeix que fa recerca científica, un 27,6% gestiona exposicions temporals i un 38,2% organitza activitats de dinamització cultural o social. En canvi, la immensa majoria té una exposició permanent (93,6%), que consideren l'eix central de la seva activitat patrimonial.

Aquestes dades, que segurament caldria afinar més i actualitzar (estan recollides sobretot durant la primera dècada dels anys 2000), ens permeten presentar un primer escenari sobre els museus locals i els centres d'interpretació del Pirineu. En general, podríem dir que a l'Alt Pirineu existeix una gran quantitat de museus i centres patrimonials, de temàtica molt diversa, que es caracteritzen per una certa feblesa i fragilitat, que tenen poc personal estable i

sovint poc professionalitzat, que no estan oberts d'una manera permanent, sinó per temporada, i que tenen com a funció principal l'obertura i la gestió d'una exposició permanent, que s'actualitza i es renova poc. Més enllà de la gestió d'aquesta exposició permanent, es desenvolupen poques accions de recerca, conservació preventiva i dinamització. Evidentment, aquest perfil no és aplicable a tots els equipaments, i existeixen excepcions importants i alguns centres que, tot i la seva dimensió reduïda, fan veritables esforços per dinamitzar els recursos patrimonials locals.

Igualment, cal fer esment de la progressiva aparició d'equipaments de caire privat, gestionats sense recursos públics i que fins i tot serveixen de complement a explotacions agràries i ramaderes o a propostes turístiques vinculades al turisme rural. Un nou viver patrimonial que valdrà la pena d'anar seguint i avaluant.

El treball en xarxa. Algunes propostes de gestió compartida al Pirineu

Si bé és cert que l'àmbit territorial més habitual en la majoria dels museus pirinencs és el municipal, enfocat a l'entorn d'una ciutat, un poble o un municipi, i que s'han desenvolupat relats bàsicament locals, sense gaires connexions amb altres municipis, comarques o territoris veïns, també ens trobem que des dels anys noranta ja s'han anat desenvolupant iniciatives patrimonials que han plantejat una gestió cooperativa en àmbits territorials més amplis i transversals. Hi ha projectes que han assumit la gestió comuna de diversos equipaments, la titularitat dels quals depèn de diferents municipis o comarques, i que fins i tot en alguns casos s'atreveixen a plantejar col·laboracions estables entre el sector públic i el sector privat.

En aquest sentit, podem citar com a mínim els casos següents:

- La creació de Museus dera Val d'Aran, que sota la gestió directa del Conselh Generau dera Val d'Aran coordina l'obertura, la promoció i el desenvolupament de les

2

La primera dada sorprenent és la gran quantitat de museus i equipaments patrimonials que existeixen en l'àmbit de l'Alt Pirineu i Aran. La selecció respon bàsicament a equipaments mínimament actius i estables (sense tenir en compte esglésies obertes al públic i visitables).

3

Tot i que en aquests moments n'hi ha algun més que reuneix totes les condicions per entrar-hi i que a curt termini pot incrementar aquesta llista.



Detall d'una habitació a Casa Gassia. Ecomuseu de les valls d'Àneu (2009).

ECOMUSEU DE LES VALLS D'ÀNEU

activitats de diversos museus i equipaments patrimonials públics vinculats a diferents ajuntaments aranesos. El Consell mateix manté l'equip tècnic i aporta els recursos necessaris per tal d'assegurar el funcionament i la difusió coordinada d'aquests equipaments.

- L'Ecomuseu de les valls d'Àneu, un projecte que s'inaugura l'any 1994 i que actualment gestiona l'obertura i la difu-

sió de diversos equipaments dels quatre municipis que formen part de les valls d'Àneu al Pallars Sobirà. En aquest cas, a més d'equipaments públics, també s'hi han incorporat alguns equipaments privats. En aquests darrers anys també s'està plantejant la possibilitat de col·laborar en la gestió, mitjançant convenis, amb altres equipaments d'altres municipis del Pirineu.

- Un altre exemple més recent és el cas de la gestió compartida dels dos museus paleontològics de l'Alt Pirineu: el Parc Cretàtic d'Isona i el de Coll de Nargó. En aquest cas, tot i que la gestió del personal de cadascun dels museus correspon a cada municipi, la direcció tècnica és compartida sota la supervisió del Departament de Cultura i l'Institut Català de Paleontologia Miquel Crusafont.
- Caldria fer esment també de les dinàmiques de coordinació (que ja hem comentat abans) que implica el desplegament d'equipaments patrimonials que estan fent els parcs per tot el seu àmbit territorial. Un dels casos més reeixits és el del Parc Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici, que ha anat creant i mantenint diferents museus, espais i centres d'interpretació en tot el seu àmbit territorial (el Pallars Jussà, l'Alta Ribagorça, la Val d'Aran i el Pallars Sobirà).

En tot cas, aquests exemples són prou representatius d'una certa tendència a la gestió compartida, que s'ha anat consolidant i que ha demostrat la seva eficàcia i la seva sostenibilitat en els moments més dramàtics de la crisi econòmica.

nibilitat en els moments més dramàtics de la crisi econòmica.

Per altra banda, més enllà de l'existència d'aquestes estructures supralocals, ja des de l'any 2000 s'ha anat reivindicant d'una manera molt activa, sobretot des dels sectors tècnics i professionals, la creació d'una estructura de suport que permeti desenvolupar accions conjuntes i cooperatives entre els diferents museus i equipaments patrimonials pirinencs. Els moments més significatius d'aquest procés van ser l'any 2008, amb la creació de la Xarxa de Museus i Equipaments Patrimonials de l'Alt Pirineu i Aran, que comptava amb el recolzament de l'IDAPA (Institut per al Desenvolupament i Promoció de l'Alt Pirineu i Aran. Departament de Territori i Sostenibilitat) i el Departament de Cultura (Generalitat de Cultura), i l'any 2010, amb la creació del Servei d'Atenció als Museus de l'Alt Pirineu i Aran.

La Xarxa va representar un primer instrument d'acció cooperativa i transversal, que vinculava i articulava diferents museus del Pirineu. Tal com es recull en la memòria d'actuacions anual del 2010 (Xarxa de Museus

Curs de tècniques per a la interpretació del patrimoni a través del guiatge, organitzat per la Xarxa (2009).

ECOMUSEU DE LES VALLS D'ÀNEU



i Equipaments Territorials de l'Alt Pirineu i Aran, 2010):

“Arran del naixement de la Xarxa de Museus i Equipaments Patrimonials de l'Alt Pirineu i Aran, i gràcies a la complicitat de les administracions, no només s'han articulat aquests equipaments i s'ha iniciat una tasca d'assessorament i reforç, sinó que a poc a poc es van aconseguint els objectius estratègics marcats en un inici. Actualment, la Xarxa s'ha erigit com un referent clar a l'Alt Pirineu i Aran, que treballa en quatre línies estratègiques clares:

1. Assessorament i formació tècnica.
2. Promoció i visibilitat.
3. Reforçament dels museus (creació de marca, productes conjunts, recerca de fonts de finançament, etc.).
4. Defensa del patrimoni: la Xarxa es posiciona i actua com a altaveu i generadora de debat en el cas d'actuacions o situacions que puguin afectar el patrimoni de l'Alt Pirineu i Aran en alguna mesura.”

Malauradament, tot i les moltes accions conjuntes que es van poder desenvolupar durant aquells anys i que implicaven àmbits tan necessaris com la formació, la recerca, la creació de productes culturals i turístics compartits, la difusió i la promoció o l'organització d'activitats transversals,⁴ la manca de suports polítics i institucionals tant a escala local com autonòmica i la duresa de la crisi econòmica la van afectar de ple. En aquest context, cal afegir-hi també els forts processos de recentralització territorial i administrativa que ha patit el Pirineu, que li van comportar perdre una part important de la seva estructura de gestió pròpia (en l'àmbit del patrimoni i dels museus, per exemple, va implicar la desaparició del SAM de l'Alt Pirineu i Aran i la seva fusió amb el Servei d'Atenció als Museus de la Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran).⁵

Tot plegat va fer que progressivament aquesta xarxa s'anés diluint i perdés estructura. Aquest procés de desarticulació de la Xarxa va anar acompanyat també d'un important afebliment individual de molts dels museus pirinencs, que, com ja hem comentat abans, van perdre personal, autonomia i importants

recursos econòmics, que molt probablement mai recuperaran.

En l'actualitat, i després d'aquests anys més durs i difícils de la crisi, sembla que es tornen a reivindicar, per part dels tècnics mateixos que encara es mantenen en actiu i també per part d'institucions que van participar d'aquell primer procés de creació de la Xarxa, com l'IDAPA, la recuperació i la redefinició d'aquella xarxa o bé d'alguna estructura similar de cooperació supralocal en l'àmbit pirinenc.

També la nova mirada territorial que sembla expressar el Departament de Cultura, o almenys així es dedueix del redactat del nou Pla de museus que ha estat elaborat durant aquest any 2017 i que reivindica d'una manera ferma la necessitat de crear estructures de gestió d'àmbit territorial, ens permet ser una mica optimistes de cara al futur.

En aquests moments també es detecta una nova tendència que, tot i ser incipient, pot representar un pas interessant envers la creació d'una major coordinació territorial. S'han iniciat converses entre diversos parcs i museus per establir un conveni marc de col·laboració que permeti dur a terme projectes i polítiques comuns sota una mirada integral que incorpori el patrimoni natural i el cultural. Aquestes accions es vinculen, en principi, a l'àmbit de la recerca, la difusió i la gestió dels recursos patrimonials locals. Durant aquest any 2017, a partir de l'inici de contactes entre la Direcció General del Patrimoni Cultural (Departament de Cultura) i la Direcció General de Polítiques Ambientals i Medi Natural (Departament de Territori i Sostenibilitat), s'està desenvolupant un primer pla pilot per tal de fer accions conjuntes en diferents territoris de Catalunya, un dels quals és el Pirineu. Caldrà seguir l'evolució d'aquest nou eix de treball, que pot ajudar a cohesionar i reforçar patrimonialment aquest territori. En definitiva, sembla que s'està dibuixant un escenari nou, en què les estratègies de cooperació i de gestió compartida haurien de jugar un paper fonamental en el futur.

4

La creació d'aquesta xarxa va representar fins i tot la creació d'un lloc de treball en forma d'agent d'ocupació i desenvolupament local durant quatre anys, que donava suport tècnic permanent als diferents museus que formaven la Xarxa.

5

En aquestes xarxes institucionals només hi poden participar els museus que pertanyen al Registre de Museus de la Generalitat de Catalunya, cosa que fa que la majoria d'equipaments patrimonials no considerats museus no se'n puguin beneficiar.



Curs dedicat al patrimoni com a eina didàctica, organitzat per la Xarxa (2010).

ECOMUSEU DE LES VALLS D'ÀNEU

De tota manera, crec que l'exemple i la situació dels seus museus és representatiu de la situació general del Pirineu en altres àmbits, en què la individualitat, la dispersió i la manca d'instruments de gestió transversals encara és molt present. Cal reforçar i impulsar noves polítiques estructurades i transversals amb les quals la gestió dels recursos patrimonials, a partir dels museus i d'altres equipaments patrimonials del territori, sigui estratègica, atès el gran potencial que el patrimoni té com a cohesionador territorial i com a potencial camp de desenvolupament econòmic i cultural, i no únicament turístic.

La gestió dels recursos patrimonials locals és una gran responsabilitat que demana inversions econòmiques importants, que no es

poden deixar recaure exclusivament a les espatlles del món local, com sembla que s'ha fet fins ara. La responsabilitat de conservar, investigar, difondre i gestionar el nostre patrimoni cultural per tal que arribi en les millors condicions a les noves generacions futures és un deure de país al qual tots els territoris tenen dret i, així doncs, les administracions han de generar polítiques clares per fer-ho. Sens dubte, els museus locals poden i haurien de jugar un paper fonamental en aquest procés, però això implica necessàriament que aquests siguin fruit de processos de planificació i disseny i que estiguin mínimament dotats. No han de ser simplement el resultat de dinàmiques turístiques o de polítiques electoralistes locals. ■

BIBLIOGRAFIA

Abella, J.; Alcalde, G., Rojas, A. (2012) "De la guadaña al forfait. Análisis del uso turístico de los museos etnológicos del Alto Pirineo catalán". *Pasos. Revista de Turismo y patrimonio cultural*, 10/5, p. 619-628.

Abella, J. [et al.] (2008) *Guia de Museus i Equipaments Patrimonials de l'Alt Pirineu i Aran*. Tremp: Garsineu Edicions.

Xarxa de Museus i Equipaments Territorials de l'Alt Pirineu i Aran (2010) *Memòria d'actuacions*. Document intern.

Moragues, D. (2006) *Turismo, cultura y desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Roigé, X. (2007) "La reinvençió del museo etnológico". A: Arrieta Urtizberea, I. (ed.) *Patrimonios culturales y museos: más allá de*

la historia y del arte, p. 19-44. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.



Alexandre Delarge

FEDERACIÓ FRANCESA D'ECOMUSEUS I MUSEUS DE SOCIETAT

Al llarg de la seva carrera professional, Alexandre Delarge ha treballat sempre en museus de societat posant en pràctica i defensant els processos participatius. Fins el 2017 ha estat el curador de l'ecomuseu de Val-de-Bièvre de Fresnes (França), un exemple de museu comunitari a l'Île-de-France. Del 2013 al 2017 ha estat president de la Federació Francesa d'Ecomuseus i Museus de Societat (FEMS).

El museu de societat crea territori, o la innovació de llocs de conservació

Per tal de presentar els museus de societat caldria esmentar molts aspectes relatius a aquesta família de museus, una cosa que aquí no podrem fer de manera exhaustiva.

En primer lloc, cal tenir en compte que, si bé aquest terme existeix només a França, això no vol dir que els museus als quals designa no existeixin enlloc més. Convé precisar l'estret vincle entre els ecomuseus i els museus de societat. Una part important del que defineix al museu de societat no és específic d'aquest tipus de museus. Aquí intentarem concretar-ne els aspectes més particulars mitjançant la reflexió i els compromisos de la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat, la qual representa aquest tipus de museus, encara que no federi tots els membres d'aquesta família.

Cada museu de societat és particular, ja que s'ha d'adaptar a les característiques del seu territori i a les necessitats dels seus habitants. No obstant això, no presentarem exemples, sinó que descriurem allò que ens sembla que representa la quinta essència dels nostres museus. És a dir, una mena d'ideal que tots els membres de la Federació aspiren a assolir, però que posen en pràctica d'una manera ineludiblement parcial.

Després de recordar l'aparició d'aquest concepte en connexió amb la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat, el definirem i en mostrarem les característiques i els reptes actuals.

Breu recorregut històric dels museus de societat a França

La noció de *patrimoni* heretada de la Revolució Francesa s'ha entès durant molt de temps en el sentit d'elements prestigiosos, excepcionals, emblemàtics d'un passat llunyà. L'evolució dels museus d'arts i tradicions populars, i de manera més general dels museus locals, en un país en profunda mutació a mitjan anys seixanta (crisi industrial, desertització de les zones rurals, urbanització

Paraules clau: museus de societat, *Fédération des écomusées et des musées de société* (FEMS), França, territori, desenvolupament, compromís

Palabras clave: museos de sociedad, *Fédération des écomusées et des musées de société* (FEMS), Francia, territorio, desarrollo, compromiso

Keywords: Museums of society, Federation of ecomuseums and museums of society (FEMS), France, territory, development, engagement



accelerada) ha vingut donada per la voluntat de conservar les traces d'un paisatge social que desapareixia, la qual cosa ha fet que s'ampliés progressivament la noció de *patrimoni*: fàbriques, ciutats obreres, cases rurals, vaixells, forges, mines... El fet de tenir en compte l'evolució de la societat ha provocat principalment la irrupció dels ecomuseus i, després, de la nova museologia. Aquests dos moviments tenen com a punt en comú la reconsideració de la relació amb els visitants, els coneixements, el temps i el territori, i afavoreixen una major obertura dels museus a aquestes qüestions. Així, doncs, s'han tingut en compte nous públics que no comparteixen ni la mateixa història, ni el mateix vincle amb el territori, ni la mateixa relació amb el museu. Aquesta doble ampliació de les nocions de *patrimoni* i de *públics* ha tingut les seves conseqüències i ha alterat els punts de referència d'una cultura legítima i sovint elitista.

L'acció col·lectiva s'ha imposat com una forma d'emancipació cultural i social en què

el museu es converteix en l'eina. L'objecte, que era la preocupació principal dels museus, ha perdut el seu poder davant del projecte.

A França, el moviment associatiu, la reivindicació de les identitats locals, en ple auge durant els anys setanta, i la descentralització de l'Estat a partir del 1982 han portat a la multiplicació dels museus i dels llocs d'interpretació del patrimoni, amb la qual cosa s'ha garantit una xarxa "patrimonial" força exhaustiva del territori, de la qual és testimoni eloqüent la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat.

A partir dels anys noranta, els museus entren en l'era de la comunicació. Per tal d'atraure públic i interessar-lo, els museus s'esforcen per programar nombrosos esdeveniments efímers. Aquesta renovació constant de l'oferta se sosté en una apel·lació a la innovació, sovint entesa com una forma de ruptura. Aquesta cursa permanent cap a la novetat, a actuar, domina el pensament i entra sovint

La definició de museus de societat adoptada el 2011 per la Federació d'ecomuseus i museus de societat (França) constitueix un horitzó i no un marc normatiu. Com a resultat, cada museu de societat és únic, però evoluciona per adaptar-se a les característiques del seu territori i a les necessitats dels seus habitants. Per tant, el museu de societat és un procés més que una institució. Històricament els museus de societat estan relacionats amb la invenció dels ecomuseus. Han aportat una nova concepció dels patrimonis i del públic mitjançant la promoció de l'acció col·lectiva com a forma d'emancipació cultural i social. El museu de societat és un espai de debat per desenvolupar projectes comuns per al territori i els seus habitants, promovent la transmissió, l'economia social i solidària i el desenvolupament sostenible. La filosofia dels museus de societat és la base de la seva adaptació a les evolucions originals. Per defensar l'originalitat del desenvolupament territorial a través del patrimoni i la participació de les poblacions en els projectes, els museus de societat han de mantenir constantment el seu esperit de resistència.

La definición de museos de sociedad adoptada en 2011 por la Federación de ecomuseos y museos de sociedad (Francia) constituye un horizonte y no un marco normativo. Como resultado, cada museo de sociedad es único, pero evoluciona para adaptarse a las características de su territorio y en las necesidades de sus habitantes. Por tanto, el museo de sociedad es un proceso más que una institución. Históricamente los museos de sociedad están relacionados con la invención de los ecomuseos. Han aportado una nueva concepción de los patrimonios y del público mediante la promoción de la acción colectiva como forma de emancipación cultural y social. El museo de sociedad es un espacio de debate para desarrollar proyectos comunes para el territorio y sus habitantes, promoviendo la transmisión, la economía social y solidaria y el desarrollo sostenible. La filosofía de los museos de sociedad es la base de su adaptación a las evoluciones de la sociedad gracias a soluciones originales. Para defender la originalidad del desarrollo territorial a través del patrimonio y la participación de las poblaciones en los proyectos, los museos de sociedad deben mantener constantemente su espíritu de resistencia.

The definition of museums of society adopted in 2011 by the Federation of ecomuseums and museums of society constitutes a horizon rather than a normative framework. As a result, every museum of society is unique, but each one evolves to adapt to the specificities of its territory and the needs of its inhabitants. Therefore, the museum of society is a process more than an institution. Historically the museums of society are related to the invention of the ecomuseums. They have brought new conceptions of heritage and public by promoting collective action as a form of cultural and social emancipation. The museum of society is a place of debate allowing to develop joint projects for the territory and its inhabitants, stimulating the transmission, social and solidarity economy and sustainable development. The philosophy of the museums of society is the basis of their adaptation to the evolutions of the society thanks to original solutions. In order to defend the originality of territorial development through heritage and community engagement, the museums of society must constantly maintain their spirit of resistance.

en conflicte amb la postura voluntàriament reflexiva del museu.

En el context de la crisi financera de finals del segle xx, el pes d'allò eventual creix encara més, fins al punt que competeix amb el projecte emancipador i tendeix a reduir aquest últim a un enfocament econòmic i financer.

Breu recorregut històric de la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat

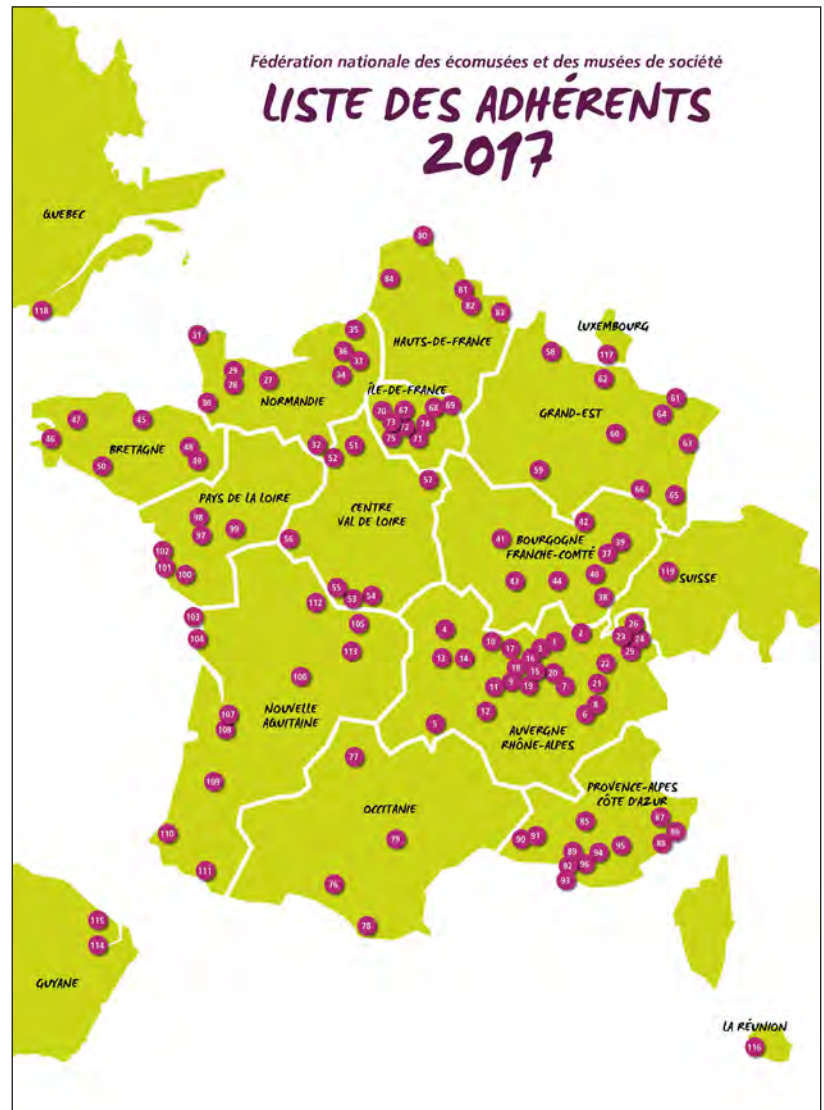
La Federació Francesa d'Ecomuseus i Museus de Societat és una associació que reuneix uns dos-cents museus o establiments patrimonials sense ànim de lucre implicats en l'economia social i solidària, així com en el desenvolupament local. Tenen estatus de privats o de públics, les seves dimensions són molt variades, des d'una persona fins a diversos centenars, i són reconeguts per l'Estat (Museu de França) o no. La majoria dels membres estan implantats a França i estan repartits per tot el territori. Els valors que defensen els museus de societat són la transmissió, el debat, la participació, l'economia social i solidària i el desenvolupament sostenible.

La Federació té les seves arrels a finals dels anys seixanta, quan George Henri Rivière inventa els ecomuseus, la filosofia dels quals es fonamenta en la idea del territori, dels paisatges i de la participació de la població.

El 4 de març del 1981, el ministre de Cultura i Comunicació fa un reconeixement de la importància d'aquestes noves institucions patrimonials mitjançant una carta dels ecomuseus.

El 1989, els ecomuseus s'agrupen en una federació per aconseguir un major reconeixement i defensar els seus interessos. Els representants electes i les comunitats prenen consciència de la riquesa del patrimoni d'aquests nous museus i de la seva importància per al territori.

El juny del 1991 neix el terme *museu de societat* en el col·loqui titulat "Museus i societats", organitzat pel Ministeri de Cultura. Té com a objectiu reconèixer els museus les



col·leccions dels quals no entren en l'àmbit de l'art, l'arqueologia o les ciències exactes. Són aquells museus que relaten l'evolució de l'home i de la societat, uns museus que volen renovar la museografia i la mediació. L'any següent, la nostra federació amplia el seu camp de competències i es converteix en la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat, i defineix la seva missió a partir de quatre eixos principals:

- Animació de la xarxa d'establiments patrimonials
- Reflexió i formació sobre les pràctiques museístiques
- Reforçament del reconeixement dels ecomuseus i els museus de societat i de la seva filosofia
- Gestió documental dels ecomuseus i dels museus de societat i intercanvis

Xarxa de membres de la FEMS. La Federació és l'única xarxa d'aquest tipus a Europa i reuneix prop de dos-cents establiments patrimonials (ecomuseus, museus de societat, centres d'interpretació) (2017).

ANNE WENGER



Definició i filosofia dels museus de societat

La filosofia dels museus de societat deriva de la dels ecomuseus i de la definició coneguda com a *evolutiva* que en fa George Henri Rivière l'any 1980. De manera similar, el text adoptat l'any 2011 per la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat constitueix un horitzó i no un marc normatiu, que permet que es desenvolupi una diversitat d'experiències que s'adapten al context que els és propi. En cas que hagi de constituir un marc, ha de ser el d'una ètica que només es pot expressar mitjançant aquest sentiment que convida a compartir posant els actors del museu en una situació de rebre i de donar.

El museu de societat és un espai públic que reuneix homes i dones al voltant de projectes comuns per al territori i els seus habitants.

Aquest espai obert i permanent debat les qüestions relacionades amb l'evolució de la societat i és investit pels públics: actors, agents, visitants, membres d'una comunitat territorial o professional.

Els projectes comuns són construïts i executats per agents (assalariats) i actors (voluntaris) amb el suport actiu dels càrrecs electes.

Els projectes es basen en els patrimonis naturals, culturals, materials i immaterials per desenvolupar el territori i les seves activitats. Aquests patrimonis es desenvolupen gràcies a les activitats de recerca i de mediació.

Aquests projectes permeten mantenir i generar el vincle entre les poblacions, però també recollir, conservar i compartir els patrimonis.

Aquests projectes exigeixen mitjans humans, materials i financers. La seva concreció pot adoptar múltiples formes, que van des d'eines de mediació, de comunicació o de difusió fins a resultats econòmics.

El museu de societat és un procés; les persones i els projectes poden canviar segons l'evolució del territori.

La idea central dels museus de societat, hereus de la nova museologia, resideix en l'objectiu que es proposen d'elaborar projectes per a un territori, que pot ser físic o

Vista del MuCEM de Marsella des de la seu de la FEMS (Fort de Saint Joan del Port Vell). La Torre del Rei René, situada dins el Fort de Saint Joan i adossada al MuCEM, alberga les oficines de la Federació d'Ecomuseus i Museus de Societat des del 2015 (2014).

DIEGO RAVIER – PROJETE DEL JARDÍ DE LES MIGRACIONS; AGENCE APS PAYSAGISTES DPLG ASSOCIÉS

temàtic.¹ D'aquí es desprenen tots els altres termes de la definició i de la filosofia. Així doncs, el projecte només es pot elaborar dins el marc d'un espai de debat públic entre tots els actors del territori, a risc que no sigui conduït per la població i de fer-se sense aquesta i, per tant, en certa mesura contra aquesta. Els públics investeixen el museu de societat amb la seva presència, la seva competència i el seu dinamisme. L'elaboració i l'execució del projecte necessita la presència de professionals per estimular i acompanyar les dinàmiques però també perquè el museu sigui una institució permanent que permeti el sorgiment, l'estructuració, l'evolució, la finalització i, fins i tot, la mort de projectes diversos. Per tal d'elaborar projectes, el museu de societat posarà a debat les qüestions relacionades amb l'evolució de la societat, del territori, en una reflexió interdisciplinària i oberta sobre el seu entorn, aquest últim entès com quelcom que parteix d'allò proper per ampliar-se de manera concèntrica fins al món.

L'especificitat del conjunt dels museus resideix en el seu vincle indissoluble amb els patrimonis que reuneixen, conserven i comparteixen. Els museus de societat s'impliquen en totes les formes de patrimonis: naturals, culturals, materials o immaterials. Els consideren un bé comú i, com a tal, vinculen les poblacions, tant si estan implantades des de fa molt temps com si són acabades d'arribar. Tots els habitants hi estan implicats, ja que el patrimoni evoluciona constantment i s'enriqueix de forma contínua amb elements acabats de crear i amb elements antics però reconeguts recentment com a tals. De vegades, també s'empobreix perquè perd elements que han estat considerats anteriorment com a patrimoni que han caigut en desús.

Per als museus de societat, el desenvolupament del territori i de les seves activitats recolza sobre tots els patrimonis reactualitzant-los constantment per convertir-los en elements actius de la vida d'aquest mateix

1

El territori físic és un espai geogràfic en què habiten poblacions que formen una comunitat. El territori temàtic és un espai immaterial que reuneix individus al voltant d'un interès comú, i remet a la noció de *comunitat imaginada*.



El Musée Dauphinois recull tant objectes com la memòria oral. Jean-Pierre Laurent i Charles Joisten a casa dels Marrou, els seus informadors, durant una enquesta a Saint-Véran (1980).

CHARLES JOISTEN (COLLECTION DU MUSÉE DAUPHINOIS)

territori. Així doncs, els museus de societat consideren que totes les seves missions i els seus camps d'activitat evolucionen constantment. Per tant, són en si mateixos més un procés que una institució. Neixen, creixen, viuen i, de vegades, moren; l'objectiu és fer el camí.

De manera secundària, i més habitual, podem dir que la tasca dels museus de societat és transmetre patrimonis a públics diversos amb accions concretes per a cadascun d'aquests. Per fer-ho, suscitaven qüestionaments i aporten claus per entendre els patrimonis i l'evolució dels territoris. Com a actors de ple dret dels territoris, tenen un paper en el camp de l'economia, ja sigui cultural, social, turística o comercial, privilegiant l'economia social i solidària, així com el desenvolupament sostenible, un àmbit en què els museus de societat intervenen des de fa més de trenta anys.

Context i dificultats

Seria arriscat dir de manera exacta quin és l'antecedent del museu de societat. Neix en el segle XIX sota diverses formes, com ara

museu cantonal, de folklore, d'etnografia, d'antropologia, d'arts i tradicions populars o fins i tot d'història. Des d'aquesta època no ha parat de canviar i s'ha anat adaptant a l'evolució de la societat, als gustos, a les representacions socials... és a dir, al seu entorn. En realitat, es troba en tensió perpètua entre la seva història i el seu futur, entre les seves missions i els requeriments socials, entre les seves necessitats i els mitjans existents.

Les principals tensions actuals són l'exigència de maximització de l'autofinançament i dels índexs d'audiència, fet que afavoreix allò eventual, l'art contemporani i les activitats derivades,² en detriment, si més no de manera parcial, de les missions fonamentals dels museus. Per als museus de societat, el paper d'actor de l'economia turística entra en competència amb el desenvolupament social i cultural del territori.

El replantejament de les institucions, dels antics llocs de poder i de legitimitat, afecta poc els museus, però els porta a desenvolupar processos participatius. En aquesta qüestió,

2

S'aplica el nom de *productes derivats* als béns de consum de caire cultural que es venen als museus.

Bufador de vidre/taller-museu de vidre a Trelon - Lloc de l'ecomuseu de l'Avesnois. El taller és un lloc de producció que permet conservar el saber fer i donar-lo a conèixer als visitants (2013).

SAMUEL DHOTE





els museus de societat tenen un gran avantatge i molta experiència.

El desenvolupament d'eines digitals afavoreix les institucions pressupostàriament ben dotades. Per la seva banda, molts museus de societat petits compensen aquests desavantatges inventant-se formes de mediació que estableixen una relació més lúdica o més activa amb el coneixement.

El museu considerat com una institució desarrelada i polsosa dels anys vuitanta s'ha transformat i actualment vol evolucionar obrint-se cada cop més a les qüestions contemporànies i de ciutadania. En aquest context, la tensió que han de resoldre els museus de societat és la de trobar l'articulació entre el passat i el present, o fins i tot el futur, sobretot en les seves exposicions permanents i en allò relatiu a la valorització de les col·leccions antigues.

Lloc de conservació, o conservador: el museu continua treballant per superar aquesta imatge de lloc mort per convertir-se en un

lloc vida vital. Ha de fer-ho, però, procurant que això no vagi en detriment de les seves missions patrimonials, concretament atraient públics sense que la seducció d'aquests usuaris es converteixi en el seu objectiu.

La població francesa no deixa de canviar pel que fa a la seva composició i les seves expectatives. La noció de *públic* s'ha diversificat fins al punt que ara es parla de *públics* (edat, formació, nacionalitat, grup social o cultural, minusvalidesa, motivacions...). Respondre a aquesta diversitat cultural requereix molts mitjans financers o humans, amb el risc de diluir l'acció dels museus. Els processos participatius poden aportar solucions, però és inevitable prendre decisions.

Els museus de societat s'han adaptat sempre prou ràpidament, malgrat que el museu és un vaixell lent al qual li costa canviar de direcció. Sens dubte explica aquesta gran adaptabilitat la seva voluntat de fixar-se uns objectius mitjançant un projecte de museu³ i de redefinir-lo un cop ha assolit els seus objectius, o bé de manera periòdica.

Ecomuseu Paysalp, a Viuz-en-Sallaz (departament de l'Alta Savoia, regió d'Alvèrnia-Roine-Alps). Consulta al Mont Vouan "Vouan avec et pour tous", realitzada durant un any amb els usuaris del lloc sobre la cointilització de l'espai. Es va organitzar una jornada de visita i sensibilització sobre la seva feina amb els diferents usuaris, entre els quals hi ha els caçadors (2017).

CORALINE CROSA

3

Instituit recentment a França per la Llei de museus, de 4 de gener de 2002, amb el nom de *projet scientifique i cultural* (PSC, per les sigles en francès).

Els reptes actuals

Els museus s'han basat durant molt de temps en una política de l'oferta, és a dir, en una programació elaborada per professionals. La tendència actual és la d'anar cap a una política de la demanda o de l'expectativa (Agenda 21, convenció Faro...). Per als museus de societat, no es tracta de substituir una presa de decisions tradicional, la conservadora, per una altra, sinó de compartir les decisions amb els usuaris, ara convertits en col·laboradors, sense renegar de l'essència de la seva institució.

Així, doncs, els museus de societat intenten proposar activitats lúdiques sense oblidar la cultura, intenten proposar accions de mediació sense rebutjar l'educació.

Davant la complexitat de la tasca i els riscos de dissolució dels reptes culturals, els museus de societat lluiten per continuar tenint al capdavant de les seves institucions un personal científic, si bé les administracions intenten sovint col·locar-hi gestors, convençudes de la preeminència de l'economia, "el quid de la qüestió", per sobre de tot.

Descriure el museu de societat ideal, aquell que disposaria dels mitjans adequats per a les seves missions, implica descriure'n els reptes actuals. Per tal de convertir-se en una eina per a la població, el museu de societat

ideal ha de treballar en la majoria de les seves missions partint de processos participatius: definició del projecte de museu i de la línia de constitució o d'inventari de les col·leccions, recollida documental i de memòria oral, restauració de col·leccions i preservació dels coneixements, creació d'exposicions i d'accions patrimonials innovadores, conservació i valorització de races animals o espècies vegetals, creació d'espectacles i recuperació de festes...

Per tal d'integrar-hi el territori, d'abordar tots els tipus de patrimonis, de diversificar les seves accions i d'arribar al major nombre de persones, el museu de societat ha de poder intervenir fora de les seves parets, ja sigui en espais públics, en el si de llocs institucionals o a les llars dels habitants. També pot dur a terme accions intramurs sovint impossibles, com ara tallers de formació, de sensibilització o de creació, animacions culturals, programes de recollida d'objectes, de documents o de paraules, valorització del patrimoni fungible mitjançant la seva difusió, visites guiades pel territori, exposicions mòbils, organització de col·loquis i conferències, creació de llocs d'expressió de coneixements, valoritzacions econòmiques dels seus patrimonis...

La gamma de les accions dutes a terme pels museus de societat és important, ja que



Gallina Coucou de Rennes al pati d'una granja de la Bentinais, convertida en l'Ecomuseu del País de Rennes. Aquesta antiga raça de gallina s'ha salvat gràcies a la feina de recerca i de valorització de l'ecomuseu. Actualment, la raça gaudeix d'un segell de qualitat regional.

© H. RONNÉ – ÉCOMUSÉE DU PAYS DE RENNES.

inclou pràcticament totes les missions tradicionals dels museus però també es desenvolupa entorn d'activitats noves per als museus, com ara la inclusió social o l'economia local, tot articulant-les al voltant de les seves missions patrimonials.

És d'aquesta manera que el museu de societat respondrà sempre millor a la complexitat del món contemporani i a la seva gran mutabilitat. Ha de fer-ho en el marc de la seva anàlisi de les característiques del seu territori, cosa que implica necessàriament una visió a llarg termini.

La diversitat dels museus de societat és l'expressió de la riquesa heurística de la filosofia d'aquests museus. També és el fonament de la seva adaptació a les evolucions de la societat; la riquesa de les seves experiències i experimentacions els permet proposar solucions originals per prosseguir la seva missió de conservació. A aquesta missió central se li sumen un mínim de dues funcions: el desenvolupament local entès com una resposta a les necessitats dels habitants del territori i el turisme entès com un vector econòmic. Però de la mateixa manera que els diversos camps patrimonials (art, tècnica, etnologia, història...) no estan garantits pels mateixos establiments, aquestes dues funcions també poden estar dissociades.

La societat fa que el museu de societat canviï?

El museu de societat fa que el museu canviï?

Els museus de societat inscriuen la seva acció en el marc de les missions de servei públic i de les pràctiques col·laboratives dutes a terme amb una reflexió profunda i basades en valors sòlids. Han de ser exploradors i inventors del futur dels museus. Si presten una gran atenció als moviments de la societat, es convertiran, en relació amb els seus socis, en actors patrimonials cada vegada més imprescindibles del seu territori, que des del naixement dels ecomuseus assumeix la seva responsabilitat patrimonial al costat de les col·leccions.

En un context en què la societat sobrevalora les obres mestres oposant-les a les col·leccions "normals", en què el mecenatge sanciona l'èxit de les institucions, en què la rendibilitat del servei públic (o del servei als públics) es dona per descomptat, els museus de societat es veuen empesos a tornar a mobilitzar la seva vocació a la resistència. Han de lluitar contra aquesta onada defensant i reivindicant la seva especificitat, els elements principals de la qual són el desenvolupament territorial mitjançant el patrimoni i la participació de les poblacions en els projectes. ■

El centre històric miner de Lewarde (departament del Nord, regió Alts de França), situat sobre una antiga mina, permet descobrir tres segles d'explotació del carbó al Nord - Pas de Calais. Els visitants passen per la passarel·la dels miners per arribar a l'ascensor que els permetrà baixar fins als punts on s'extreia el carbó (2010).

E. WATTEAU



Miscel·lània

187

**Etnicitat material: a la recerca
d'expressions culturals tradicionals
a Catalunya, Guna Yala, Guatemala i
Senegal**

MÒNICA MARTÍNEZ MAURI
GEMMA CELIGUETA COMERMA
MONTSERRAT CLUA I FAINÉ
JORDI TOMÁS GUILERA

202

**La inapropiabilitat del patrimoni
immateral**

ORIOL CENDRA PLANAS
RAFEL FOLCH MONCLÚS
SANTIAGO ORÓS MURUZÁBAL

218

**El patrimoni literari entre material i
immateral: Itàlia i Catalunya**

FRANCESCA ROMANA UCCELLA

233

**Del cos i del pedestrisme al cross-
country i el running**

ALEXANDRE PLANAS I BALLEST
XAVIER TORREBADELLA I FLIX

251

**La cultura del menjar de carrer a
Catalunya**

FRANCESC FUSTÉ FORNÉ

Etnicitat material: a la recerca d'expressions culturals tradicionals a Catalunya, Guna Yala, Guatemala i Senegal¹

L'objectiu d'aquest article és presentar una recerca en curs sobre la cultura material i els dilemes de propietat intel·lectual que susciten el seu ús i la seva apropiació en diferents societats contemporànies d'Amèrica, Àfrica i Europa. Des de l'any 2015, antropòlegs de la Universitat de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona i la Sabhal Mòr Ostaig d'Escòcia hem estat estudiant la conversió d'artefactes culturals en propietats intel·lectuals, patrimoni o etnomercaderies en contextos etnogràfics tan diversos com les illes dels gunes de Panamà, les comunitats maputxes de l'Araucania xilena, els centres de producció dels kilts escosesos, les fires de Santa Llúcia de Catalunya, els pobles maies de Guatemala o les societats joola i manjack del Senegal. Aquests treballs de camp ens han permès apropar-nos, des d'una perspectiva comparativa, a l'estudi de la cultura material i la seva apropiació, tant per actors locals com externs. En aquest article volem presentar les primeres dades i reflexions que sorgeixen dels treballs de camp realitzats entre els gunes de Panamà, així com a Catalunya, Guatemala i Senegal.²

El projecte EtnoMAT

Totes aquestes recerques han tingut com a marc comú el projecte "EtnoMAT: expressions culturals tangibles i propietat intel·lectual", dirigit per la Dra. Mònica Martínez Mauri i coordinat pel Dr. Jordi Tomàs Guilera durant el període comprès

entre els mesos d'octubre del 2015 i del març 2017.³ El projecte consisteix en una investigació comparada de les anomenades *expressions culturals tradicionals*⁴ (ECT), en particular sobre aquelles qüestions socials, econòmiques i polítiques que plantegen la seva producció, el seu ús i la seva comercialització, així com la seva conceptualització com una propietat intel·lectual (PI). Les ECT, segons l'Organització Mundial de la Propietat Intel·lectual –l'OMPI, l'organisme que les defineix–, inclouen una àmplia gamma d'arts populars, com talles de fusta, cistells, teixits i vestits típics, i poden ser tant immaterials com tangibles. La investigació proposada pren com a axiomàtica la importància de la cultura material en l'elaboració i l'expressió de l'etnicitat, i se centra en els processos mitjançant els quals certs objectes, i no d'altres, es converteixen, en un determinat context, en marcadors ètnics. Alguns d'aquests objectes considerats ECT es veuen involucrats en controvèrsies sobre els drets de propietat intel·lectual i en alguns casos passen a estar protegits per instruments jurídics de caràcter estatal.

La problemàtica plantejada pel projecte EtnoMAT és de gran interès per a l'economia cultural del segle XXI, presidida per una globalització i una etnicització creixents. La mercantilització dels productes associats a determinades cultures, així com les demandes per controlar els drets derivats d'aquests productes, són processos en plena expansió i comporten que augmenti la preocupació

Paraules clau: Expressions Culturals Tradicionals, propietat intel·lectual, indígena, cultura material, patrimonialització

Palabras clave: Expresiones Culturales Tradicionales, propiedad intelectual, indígena, cultura material, patrimonialización

Keywords: Traditional Cultural Expressions, intellectual property, indigenous, tangible culture, heritage

1

Aquest article recull els resultats de les recerques etnogràfiques realitzades en el marc del projecte "Etnicidad Material: Expresiones Culturales tangibles y propiedad intelectual", finançat pel *Ministerio de Economía y Competitividad* (Ref. CSO2015-62723-ERC).

2

Aquest article no incorpora el cas d'Escòcia ni de Xile perquè es tracta d'un text breu i exploratori. L'any 2018, el grup elaborarà un dossier temàtic en una revista especialitzada que inclourà tots els casos estudiats.

3

El projecte en qüestió va superar amb èxit la primera i la segona etapes d'avaluació de la convocatòria StG 2014 (*European Research Council*, ERC), però davant les limitacions pressupostàries de l'ERC, finalment va ser parcialment finançat pel *Ministerio de Economía y Competitividad*.

4

Segons la darrera versió del "Glosario de términos más importantes relacionados con la propiedad intelectual y los recursos genéticos, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales" (2017, WIPO/GTRKF/IC/34/INF/7), les ECT o "expresiones del folclore designan las formas materiales e inmateriales por cuyo medio se expresan, comunican o manifiestan los conocimientos y las culturas tradicionales, como, además de la música y las interpretaciones o ejecuciones, las narraciones, nombres y símbolos, los diseños y las obras arquitectónicas de carácter tradicional".



Mònica Martínez Mauri

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Professora agregada al Departament d'Antropologia Social de la Universitat de Barcelona (UB). Doctora en Antropologia Social i Cultural per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i l'École des Hautes

Études en Sciences Sociales (París). Ha estat investigadora postdoctoral Beatriu de Pinós a la Universitat de Lleida i Juan de la Cierva a la UB. Des de l'any 1999 realitza treball de camp a Panamà, però també ha fet recerca a Xile i ha etnografiat processos polítics internacionals a Ginebra i Nova York.



Gemma Celigueta Comerma

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Doctora en Antropologia Social i Etnologia per l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, ha fet recerca entre els pobles maies a l'altiplà occidental de Guatemala en temes com l'autoritat i la representació política indígena, l'etnicitat, el

desenvolupament i més recentment l'etnicitat material i la propietat intel·lectual col·lectiva. Des de l'any 2010 és professora d'antropologia a la Universitat de Barcelona (UB) i membre del grup de recerca CINAFA (Cultures Indígenes i Afroamericanes) d'aquesta mateixa universitat.



Montserrat Clua i Fainé

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Doctora en Antropologia Social i professora d'antropologia a la Universitat Autònoma de Barcelona, ha estudiat el nacionalisme i la construcció d'identitats ètniques i polítiques. Ha fet recerca en el cas de Catalunya sobre els discursos d'inclusió i

exclusió ètnica i sobre el procés independentista. També ha treballat sobre història de l'antropologia i antropologia dels pobles d'Espanya.



Jordi Tomàs Guilera

CENTRO DE ESTUDIOS INTERNACIONAIS (INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LISBOA) I GRUP D'ESTUDI DE LES SOCIETATS AFRICANES (UB)

Doctor en Antropologia Social i Cultural, ha fet recerca a l'Àfrica Occidental, especialment al Senegal, en els temes de la identitat i el nacionalisme, la reialesa i les autoritats tradicionals, les religions africanes i l'educació. Actualment és investigador del Centro de Estudios Internacionais (Instituto

Universitário de Lisboa) i del Grup d'Estudi de les Societats Africanes (Universitat de Barcelona). Ha estat coordinador del projecte "EtnoMAT: cultura material, etnicitat i propietat intel·lectual" a la Universitat de Barcelona. Com a autor i editor, ha publicat diversos llibres sobre Àfrica.

sobre qui s'ha de beneficiar de l'explotació d'imatges, dissenys o coneixements tradicionals. Diversos actors internacionals⁵ estan demanant investigacions sobre aquests temes per disposar d'una base empírica sobre la qual elaborar polítiques en matèria de PI. El projecte, dissenyat per respondre a aquest repte (que interessa als acadèmics, però també a polítics, tècnics, comunitats i altres actors afectats per aquests temes), se centra en l'estudi de l'apropiació de diverses ECT materials en tres continents, com són la *mola* del poble guna, de Panamà; els teixits elaborats pels pobles maies de Guatemala; el *pagne manjack* de Casamance, a Senegal, i el caganer de Catalunya, tots tractats en aquest article.

La hipòtesi de partida del projecte EtnoMAT suggereix que les qüestions de propietat intel·lectual relacionades amb les ECT responen a maneres noves d'entendre la cultura material, la propietat i els drets tant globals com locals. Tot i que no s'ha aconseguit establir mecanismes idonis que reconeixin i protegeixin les ECT, aquestes ocupen un lloc destacat en les transaccions de mercaderies, idees i informació de l'economia global. La nostra hipòtesi és que la majoria de dilemes al voltant de la propietat intel·lectual de les ECT sorgeixen per qüestions derivades del control de la seva fabricació, és a dir, que els aspectes que susciten controvèrsia són com es fan, qui els produeix i qui es beneficia de la seva distribució i/o comercialització.

5

Organismes com la Unió Europea, l'Organització Mundial de la Propietat Intel·lectual, l'Organització Mundial del Comerç i el Fòrum Permanent sobre Afers Indígenes de les Nacions Unides plantegen la necessitat de fer estudis empírics sobre aquestes qüestions.

L'article presenta els primers resultats d'una recerca etnològica encara en curs sobre les expressions culturals tradicionals (ECT) i els dilemes de propietat intel·lectual que susciten el seu ús i la seva apropiació per part d'agents externs. Es recullen els resultats obtinguts a partir de quatre estudis de cas: la conversió de la *mola* en propietat col·lectiva del poble guna (Panamà), la identificació dels pobles maies amb el *traje* indígena (Guatemala), la utilització del *pagne manjack* pel món de la moda (Senegal) i els nous models de caganer (Catalunya).

El artículo presenta los primeros resultados de una investigación etnológica todavía en curso sobre las expresiones culturales tradicionales (ECT) y los dilemas de propiedad intelectual que suscitan su uso y su apropiación por parte de agentes externos. Se recogen los resultados obtenidos a partir de cuatro estudios de caso: la conversión de la mola en propiedad colectiva del pueblo guna (Panamá), la identificación de los pueblos mayas con el traje indígena (Guatemala); la utilización del pagne manjack por el mundo de la moda (Senegal) y los nuevos modelos de caganer (Cataluña).

The article presents the first results of ongoing ethnological research on Traditional Cultural Expressions (TCEs) and the intellectual property dilemmas that arise from their use and appropriation by external agents. The results from four case studies are presented: the conversion of the *mola* into collective property of the Guna people (Panama); Mayan peoples' identification with the indigenous *traje* (Guatemala); the use of the *pagne manjack* by fashion designers (Senegal) and the new types of *caganer* (Catalonia).

Durant l'any 2016, l'equip de l'EtnoMAT, a més de realitzar treballs de camp exploratoris a Panamà, Senegal, Guatemala, Catalunya i Escòcia, també ha seguit les negociacions entre estats membres, representants del món de la indústria i delegats indígenes al Comitè CIG de l'Organització Mundial de la Propietat Intel·lectual (OMPI).⁶ Les proves que ens han aportat aquestes estades de camp ens han permès redefinir els objectius de recerca per al període 2018-2022, limitar el nombre de casos d'estudi etnogràfic (Guatemala, Senegal i Panamà) i valorar la importància del seguiment dels debats internacionals en matèria d'ECT i propietat intel·lectual. Els objectius generals que actualment guien la nostra recerca són quatre:

- Estudiar les condicions en què les ECT incloses en un producte material es converteixen en rellevants per al grup ètnic i si es veuen afectades per qüestions de propietat intel·lectual.
- Desenvolupar un mètode intercultural comparable per entendre el paper de la cultura material en els processos d'adscripció ètnica.
- Sistematitzar dades per ajudar les comunitats locals, els tècnics i els advocats a millorar les mesures de protecció contra l'explotació comercial dels objectes culturalment valuosos.
- Explorar interpretacions i proteccions de propietat intel·lectual –estatals i consuetudinàries– de les ECT i com aquestes dialoguen amb els models internacionals actuals.

Els objectes que ens defineixen

En els darrers anys, molts són els casos d'apropiacions indegudes de cultura material indígena que han sortit a la llum. Un dels casos més mediàtics va ser la denúncia que el 2015 va presentar la comunitat indígena mixe de Santa María Tlahuitoltepec, a Oaxaca, al sud de Mèxic, contra la dissenyadora francesa Isabel Marant per haver copiat la seva vestimenta tradicional en diverses peces de la seva col·lecció de primavera-estiu.⁷

Com que la cultura material constituïda per artefactes, teixits o símbols ocupa un

lloc imprecís en les categories del patrimoni cultural creades per organismes com la UNESCO, es fa difícil que es puguin dissenyar polítiques que en frenin la seva apropiació indeguda per part d'actors externs al grup. Segons la legislació internacional vigent, el patrimoni material inclou els béns arquitectònics i/o únics (obres d'art), per naturalesa poc mòbils, mentre que el patrimoni immaterial, com el seu nom indica, sembla excloure els artefactes, ja que posa l'èmfasi en els sabers i els processos que permeten produir-los.

Tot i que no estan oficialment protegits, molts objectes –vestits, aliments, eines o ornaments– són el suport material que permet afirmar i materialitzar identitats socials i culturals, raó per la qual poden ser considerats agents culturals (Bennet, 2010; Braun i Whatmore, 2010; Latour, 2006; Miller 2005). En situacions en què les identitats ètniques, socials i culturals poden semblar fràgils i se les intenta defensar a partir de processos de patrimonialització, la materialitat mateixa dels objectes permet presentar aquestes identitats com a estables. En la mesura que la patrimonialització sovint implica mostrar la cultura a una mirada exterior, la materialitat dels artefactes els pot convertir en instruments que exhibeixen la cultura d'una manera més visible i directa que els sabers o les tècniques que n'han permès la fabricació. A vegades, certs objectes d'origen colonial, fins i tot aquells que van ser imposats com a senyes de marginalització, poden ser adoptats i reivindicats com a patrimoni de les societats colonitzades, que sovint transformen la seva finalitat original. Aquest és el cas, per exemple, de les vestimentes introduïdes durant la colonització a les societats indígenes americanes.

En certa manera, tots els objectes produïts pels membres d'un grup social o ètnic són portadors de la cultura d'aquest grup. No obstant, atès que els processos de construcció de la frontera ètnica impliquen una presentació sintètica de la cultura, només certs objectes són seleccionats com a emblemes identitaris, tant a l'interior del grup com per

6

Des del mes de setembre del 2016, EtnoMAT és una de les poques organitzacions acadèmiques acreditada per l'OMPI com a observadora al Comitè Intergovernamental sobre Propietat Intel·lectual i Recursos Genètics, Coneixements Tradicionals i Folklore (CIG).

7

Per saber més sobre aquest cas, vegeu la notícia publicada al *The Guardian*: "Inspiration or plagiarism? Mexicans seek reparations for French designer's look-alike blouse" <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/jun/17/mexican-mixe-blouse-isabel-marant> (consulta: 29/05/2017)

part d'agents exteriors (institucions nacionals o internacionals encarregades de l'inventari del patrimoni, antropòlegs, turistes, consumidors de diferents mercats, grups ètnics veïns, etc.).

En alguns casos és probable que aquesta selecció d'objectes emblemàtics de la cultura material sigui problemàtica. Poden sorgir conflictes interns quan no tots els membres del grup dominen de la mateixa manera la producció dels objectes susceptibles de ser reconeguts com a culturals. La selecció també pot ser conflictiva perquè ha estat feta per agents exteriors, que normalment no tenen les mateixes definicions de què és cultural. També poden aflorar en la confluència del punt de vista del grup sobre la seva cultura amb el dels agents exteriors. En definitiva, encara que aparentment hi hagi un cert acord a l'hora de triar els objectes que representen la cultura d'un grup, les raons d'aquesta tria poden no ser les mateixes per part de tots els actors implicats.

En el marc d'aquests processos de selecció d'elements materials culturalment distintius i significatius, el valor comercial que certs objectes adquireixen a l'exterior del grup pot ser un element a considerar. Tot i que hi ha objectes que són preservats per a un ús intern, d'altres poden ser destinats a una circulació exterior i convertir-se en marcadors ètnics. Davant d'aquests casos, cal interrogar-se sobre l'articulació dels objectes que conserven un valor intern (adquisició ritual i/o origen extern, *cf.* Gordon, 2006) amb aquells que guanyen valor a l'exterior (autenticitat ètnica). També és pertinent observar els modes de comercialització (circuitos comercials, etiquetatge, venda directa, etc.) d'aquests objectes i d'altres que poden ser adquirits pels grups amb l'objectiu de transformar-los i "reexportar-los" dotats d'una espècie de màscara patrimonial. Aquest procés, que no implica cap canvi material, constitueix una transformació ontològica de l'objecte en artefacte (Gell, 1998) que cal no obviar.

En darrer lloc, un altre punt que s'ha de tenir en compte en l'estudi del procés de

selecció és la temporalitat dels objectes escollits. De la mateixa manera que els sabers i els processos tècnics han de poder mostrar una certa antiguitat o una certa estabilitat en el temps per ser reconeguts com a patrimoni, els objectes culturals han de ser relativament durables i no han de semblar invencions col·lectives recents. Aquest requisit pot ser difícil de complir en certs contextos culturals, com per exemple a l'Amazònia indígena (*cf.* Santos Granero, 2009), on certs objectes (ornaments corporals, instruments musicals, etc.) sovint tenen una existència breu (són destruïts després de ser utilitzats en rituals, o després de la mort del seu amo) o tenen valor perquè encarnen la singularitat individual del seu productor, més que una identitat col·lectiva estable. Les tècniques de producció d'aquests objectes es transformen, de vegades, en ser reconegudes com a culturals (fet que comporta produir-ne més per a la seva comercialització). D'una manera semblant, la valorització social, estètica o comercial de certs objectes culturals dins d'un grup pot comportar la seva adopció —o, ans al contrari, el seu rebuig— per part d'un grup veí com a representació de la cultura. Aquest és, per exemple, el cas de les artesanies fetes amb perles de vidre o teixits d'origen europeu adoptats com a emblemes culturals per certs grups amerindis i rebutjats per d'altres. En alguns contextos, la tria d'un objecte com a encarnació de la cultura sovint implica atribuir-li una història particular (per exemple, un origen mitològic) i, alhora, també se li perfila un futur concret: afavorir la seva perpetuació o controlar la transmissió generacional dels sabers necessaris per a la seva producció, entre d'altres.

Amb plena consciència de la diversitat de circumstàncies que converteixen un element cultural material en una ECT i li donen la capacitat d'identificar i representar un poble indígena o un grup ètnic, a continuació presentarem breument els casos de quatre objectes catalogats com a ECT: la *mola* a Panamà, el *traje* indígena a Guatemala, el caganer a Catalunya i el *pagne manjack* a Senegal.

La conversió de la mola en propietat col·lectiva intel·lectual del poble guna (Panamà)

El poble guna de Panamà (també anomenats kuna, cuna, dule, tule o gunadule) és un dels pocs pobles indígenes que han pogut conservar i consolidar una certa autonomia política durant els darrers segles. El cas de l'autonomia assolida per la comarca de Guna Yala és especialment significatiu en el món actual (Martínez Mauri, 2011). Parlar d'ECT a Guna Yala vol dir parlar de la *mola*, una composició tèxtil molt acolorida que les dones i els transsexuals (*omegids*) confeccionen per lluir com a peça important de la seva vestimenta tradicional o per vendre als turistes. La *mola* va començar a existir durant l'època colonial, fruit del contacte que els avantpassats dels gunes van mantenir amb els europeus que des del segle XVI intentaven dominar el Darien i el Carib. Tot i que l'origen de la seva confecció el podem situar al segle XIX, la *mola* es va convertir en un emblema identitari

durant els anys 1920, quan les polítiques assimilacionistes del Govern panameny van intentar erradicar-la.

La vestimenta tradicional guna està formada per diverses peces: la *mola*, una tela estampada sobre blau marí que fa de faldilla, un mocador vermell amb estampacions de color groc que cobreix el cap, braçalets de perles de vidre que subjecten tant els avantbraços com les cames i l'*oloasu* (una anella d'or que les dones llueixen entre els orificis nasals). Entre les mesures assimilacionistes que el Govern panameny va adoptar per tal de civilitzar els habitants de Guna Yala, hi havia la d'obligar les dones a abandonar la seva vestimenta tradicional. Després d'anys resistint als intents del Govern per "civilitzar" els "indis", el 1925 els gunes es van revoltar contra els policies panamenys que imposaven l'ordre assimilacionista a les seves illes. La revolta, que va acabar amb la vida de més de trenta no indígenes, va suposar l'inici d'un nou període de relacions polítiques amb el

Dones gunes triant arròs (2009).

MÓNICA MARTÍNEZ MAURI



Govern panameny caracteritzat pel respecte del territori guna, les seves formes d'autogovern i els seus costums (la vestimenta en fou un punt important).

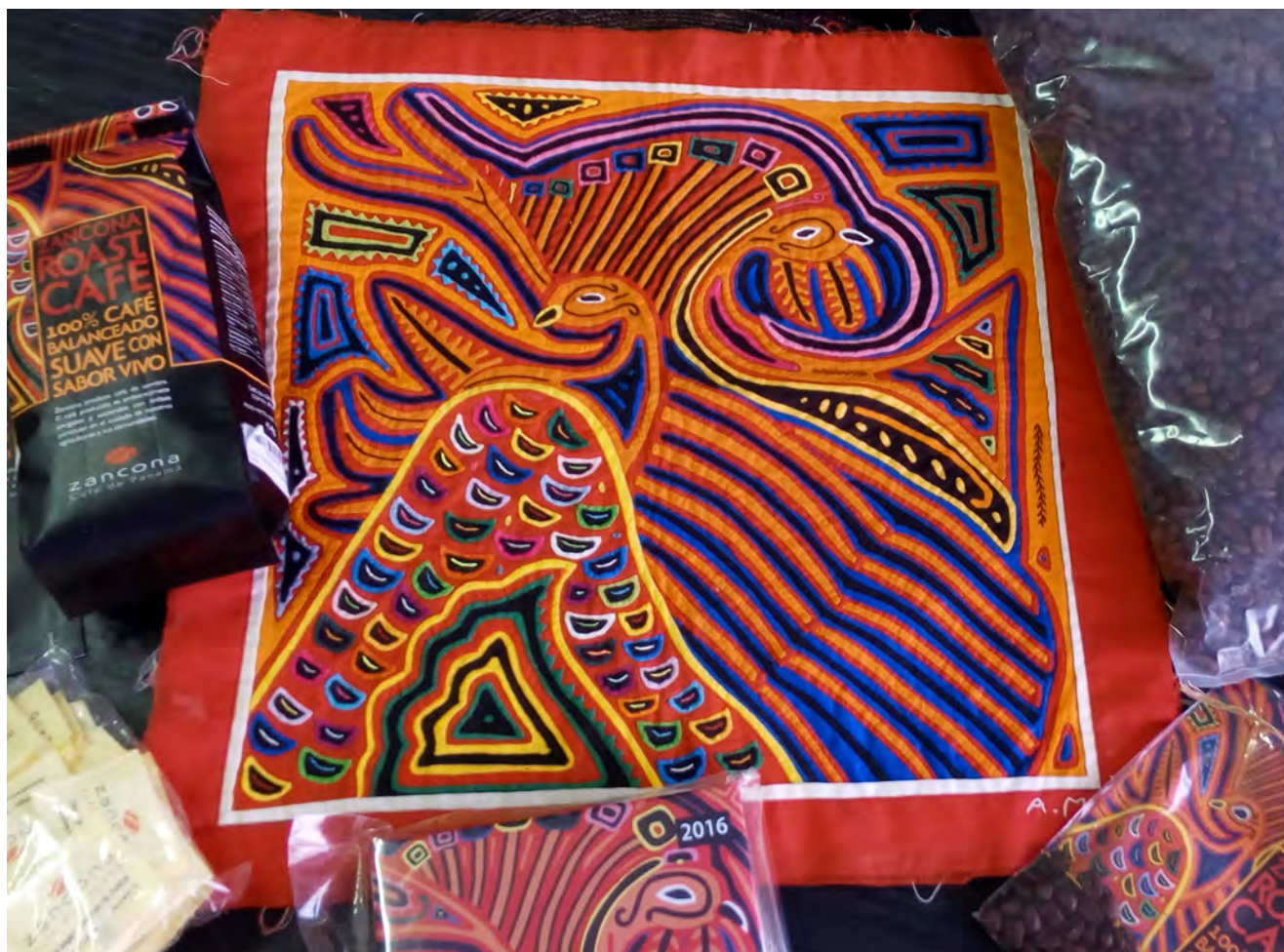
Actualment Panamà és un dels pocs països del món que ha adoptat una legislació sui generis per protegir els coneixements tradicionals i les expressions tradicionals indígenes. L'any 2000 Panamà va aprovar la llei 20, destinada a protegir i conservar els drets col·lectius dels pobles indígenes sobre la seva identitat cultural i el seu coneixement (Valiente, 2006). El 2016 va aprovar una nova llei, la 80, amb l'objectiu de promoure i protegir la medicina tradicional. Set pobles es beneficien d'aquest marc jurídic tan particular.

Els habitants de Guna Yala, a més de comptar amb un territori des de l'any 1938 i amb formes de govern reconegudes per l'Estat panameny (Llei 16, de 1953), han pogut protegir tres ECT. L'any 2001, els advocats del Congrés General Guna (CGG, la

màxima autoritat de la comarca de Guna Yala) van registrar la *mola*, l'hamaca i els instruments musicals com a propietat intel·lectual col·lectiva al Departament de Drets Col·lectius i Folklore del Ministeri de Comerç i Indústria de Panamà. D'aquesta manera, la *mola*, a més de ser una font d'ingressos molt important pel fet de ser objecte de comerç amb els turistes i els col·leccionistes, també s'ha convertit en una propietat col·lectiva guna. Des de l'any 2006, els gunes han ingressat una bona quantitat de dòlars derivats de litigis per l'ús de la *mola* en campanyes publicitàries, com a imatge de marca o com a part de productes comercials. Un dels casos més famosos és el litigi iniciat pel CGG contra la companyia de rom més important del país, Seco Herrarano, quan es va proposar llançar una campanya per les festes pàtries que consistia en l'edició limitada d'ampolles decorades amb dissenys de la *mola*. L'empresa va haver de negociar amb el Congrés i indemnitzar el poble guna per evitar veure's obligada a reti-

Productes de Zancona Coffee amb dissenys inspirats en la *mola* (2016).

MÒNICA MARTÍNEZ MAURI



rar totes les ampolles del mercat. Una altra font d'ingressos que deriva dels drets col·lectius de propietat intel·lectual de la *mola* és el pagament que realitzen algunes empreses al Congrés per l'obtenció de llicències d'ús de la *mola*. Aquest és, per exemple, el cas de Franklin Panamá, una empresa liderada per una advocada panamenya que es dedica a estampar mocadors de seda italians amb dissenys inspirats en la *mola*, però redissenyats per seguir les últimes tendències de les passarel·les internacionals. Segons l'acord que aquesta empresària té firmat amb el CGG, un percentatge de la venda de cada mocador pertany al Congrés. L'altre cas és el de l'empresa Zancona Coffee, que des de l'any 2016 ha adoptat com a imatge de marca un determinat disseny de *mola* i l'utilitza en els seus envasos de cafè i el seu marxandatge.

La conversió de la *mola* en una propietat col·lectiva del poble guna és un procés considerat exitós i exemplar per alguns organismes internacionals, com l'OMPI mateixa. No obstant això, el procés no ha estat exempt de polèmica. Internament, ha suscitat conflictes entre els diferents grups gunes, ja que fins a l'agost del 2016 només un grup, el de la comarca de Guna Yala, rebia els beneficis econòmics derivats de les llicències d'ús i dels diversos litigis amb empreses nacionals. El Congrés General Guna només representa els trenta-tres mil gunes que viuen a la comarca de Guna Yala, però no els que resideixen a les comarques de Wargandi i Madungandi, o a les comunitats gunes de Colòmbia o a les zones urbanes de Panamá. És a dir, d'aproximadament vuitanta mil gunes, només el govern de trenta-tres mil estava rebent els beneficis econòmics que genera aquesta peculiar propietat col·lectiva. Per tal de posar fi a aquesta situació, les instàncies polítiques de tots els grups gunes van organitzar una trobada l'agost del 2016 i van acordar repartir els beneficis entre les tres comarques (Guna Yala, Wargandi i Madungandi), les comunitats gunes de Panamá representades pel Congrés de Tagargunyala i les comunitats gunes de Colòmbia. No obstant, els indígenes residents en zones urbanes van quedar fora de l'acord.

Els diners que genera la *mola* i que reben les autoritats gunes passen a formar part del fons comarcal. Tot i que aquests recursos són utilitzats per cobrir les despeses derivades del manteniment de l'estructura política del poble guna, de vegades també es destinen a la construcció de petites infraestructures o a finançar petits projectes comunitaris. Però la gestió d'aquests fons no està exempta de polèmiques ni queda al marge de les lluites internes de poder.

Identitat i vestimentes maies a la Guatemala d'avui

A Guatemala, els pobles indígenes representen un ampli percentatge de la població nacional. En els anys vuitanta, bona part d'aquesta població indígena va iniciar les seves reivindicacions com a poble maia. Els maies són coneguts des de temps prehistòrics per la qualitat i la bellesa dels seus teixits, que elaboren amb gran varietat de tècniques, materials, colors i dissenys. De fet, cada comunitat de l'altiplà guatemalenc s'identifica amb un vestit distintiu o *traje típico*, que la diferencia de les comunitats veïnes (Hendrickson, 1995: 51). Alguns investigadors insinuen que aquesta diversitat es deu a la política colonial que va obligar els habitants de cada poble a vestir-se de la mateixa manera per facilitar-ne el control (Martínez Pélaez, 1998: 497), mentre que d'altres afirmen que la diversitat és producte d'una evolució pròpia que es pot remuntar a l'època precolonial (Otzoy, 1992: 97). Sigui com sigui, el cert és que el *traje* indígena és encara avui un dels principals marcadors ètnics identificadors de la persona, no només amb la seva comunitat d'origen, sinó sobretot amb la seva pertinença indígena. De fet, a més d'un element fonamental de la identitat maia, el *traje* també forma part de la identitat nacional del país. Tot i que l'Estat sovint actuï en contra dels interessos de les poblacions indígenes, diverses institucions governamentals s'han apropiat d'alguns dels seus símbols per fer-ne campanyes publicitàries o productes comercials.

El *traje* indígena o la indumentària maia inclou peces com el *huipil* o brusa, el *corte* o faldilla, el *perraje* o xal, la faixa, el davan-

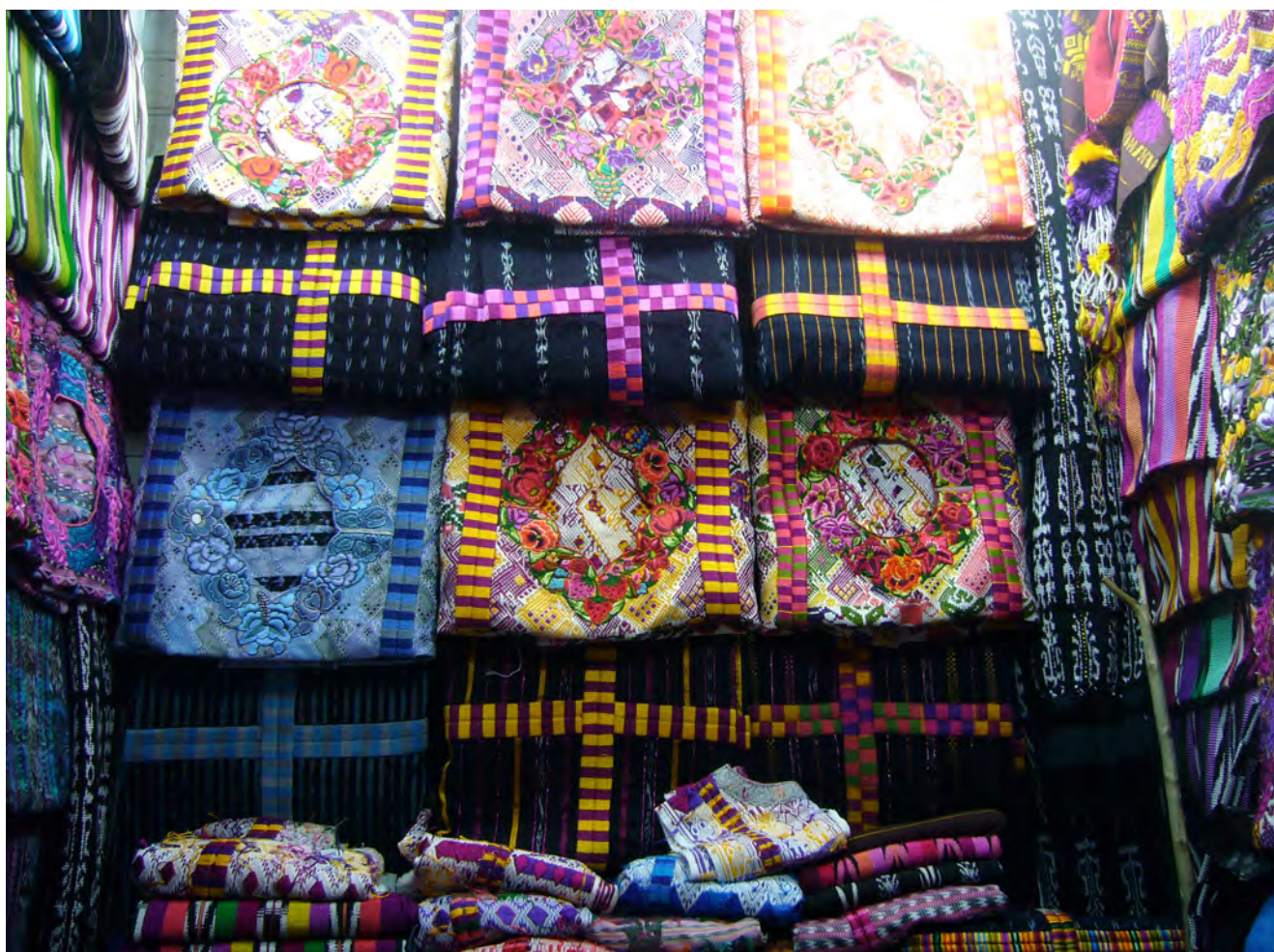
tal, camises i pantalons, però també collars, arracades i sandàlies. El *traje* indígena constitueix, per tant, un tot, però la quantitat de peces necessàries per considerar-se *traje* indígena depèn de les persones i dels pobles (Hendrickson, 1995: 33-34). Festivals folklòrics, concursos de reines índigenes o l'Institut Guatemalenc de Turisme mateix, o museus com el Museo Ixchel del traje indígena de Guatemala, han intentat fixar i elaborar catàlegs que defineixen la indumentària precisa de cadascuna d'aquestes comunitats. Per exemple, el Museo Ixchel exposa cent disset *huipiles* d'ús quotidià de cent disset municipis i de setze grups lingüístics diferents. Però el mateix Museu explica que alguns d'aquests *huipiles* “ja formen part de la història” o que coexisteixen amb altres *huipiles* d'un mateix municipi. En efecte, la realitat és molt més dinàmica, rica i flexible del que acostumem a imaginar-nos quan pensem en una expressió cultural etiquetada com a *tradicional*. Per exemple, els venedors de *huipiles* i *cortes* dels mercats de Quetzal-

tenango són molt conscients de les modes índigenes i, encara que identifiquen cada teixit amb una comunitat, aquesta identificació respon més a un estil que a un mateix color, disseny, tècnica o material.

Podem considerar, per tant, els teixits maies com una expressió cultural tradicional central per a aquest poble però, malgrat la seva importància econòmica –i també identitària–, no hi ha cap legislació que en protegeixi la producció, la comercialització i el consum. És per això que el 2016 un grup de dones maies kaqtxikels de Guatemala va iniciar un seguit de mobilitzacions que les va portar a presentar, en primer lloc, una acció d'inconstitucionalitat per omissió de normes que protegissin la propietat intel·lectual col·lectiva dels teixits maies i, en segon lloc, una iniciativa de llei que ja ha estat aprovada per la Comissió de Pobles Indígenes del Congrés. Aquestes accions legals, que tant elles com els seus advocats titllen de *litigio estratégico*, han anat acompanyades de mobilitzacions

Mercat de Quetzaltenango (2016).

GEMMA CELIGUETA COMERMA



al carrer, de la creació d'una assemblea nacional de teixidores i d'una àmplia cobertura mediàtica tant a la televisió i a la premsa escrita com en mitjans digitals (blogs, webs d'activistes nacionals i internacionals, facebook o YouTube).

Les organitzacions implicades identifiquen greuges importants, com ara el racisme d'estat, que folkloritza les dones maies i les seves indumentàries en festivals i campanyes publicitàries amb finalitats turístiques, l'exploació econòmica de les teixidores artesanals o la manca de respecte pels pobles indígenes, ja que es comercialitzen teixits rituals que només són utilitzats per les confraries en el marc d'esdeveniments religiosos. Entre les amenaces identificades en aquestes accions legals trobem empreses nacionals i estrangeres que utilitzen teixits maies en els seus productes sense pagar cap tipus de drets. En especial, en els últims anys han proliferat empreses de bosses i sabates de disseny que es venen en boutiques o que

s'exporten a Europa i als Estats Units com a productes de luxe. Per posar un exemple, una d'aquestes bosses feta amb un *huipil* de Santiago Atitlán costa 600 dòlars, mentre que el *huipil* es compra a una dona indígena per uns setanta dòlars.

Una altra de les amenaces identificades és la utilització de noves tècniques de disseny i producció de teixits mitjançant ordinadors, que abarateixen els costos de producció i perjudiquen les productores artesanals, quasi sempre dones. La producció artesanal inclou tècniques antigues com el teler de cintura, d'origen prehistòric, o el teler de pedals introduït durant la colònia, tècniques de tint com el *jaspeado*⁸ (Miralbés, 2003) o tècniques decoratives com el brodat a mà o amb màquina de cosir i el brocat⁹ (Knoke i Senuk, 2010). Algunes d'aquestes tècniques són realitzades majoritàriament per dones, com el brodat, el brocat o el teler de cintura (encara que també hi ha homes que les realitzen), mentre que d'altres, com el teler de

8

Successió de nusos practicats al fil abans del tint, que després formaran figures amb el teixit final.

9

Teles que s'adornen formant figures amb fils addicionals, que s'entrellacen amb la trama bàsica mentre es teixeix la tela.

Santiago Ixcot al seu taller de Quetzaltenango davant del seu teler de pedal o de peu (2016).

GEMMA CELIGUETA COMERMA



pedals—i ara els teixits d'ordinador—semblen dominades pels homes. Últimament trobem els anomenats *tejidos computarizados*, que requereixen inversions en màquines importades d'Àsia que reproduïxen amb programes d'ordinador els dissenys dels *huipiles* i els *cortes* que abans es teixien als telers. Els teixits *computarizados* tenen un preu quatre vegades menor que els teixits artesanals i abarateixen els preus del mercat nacional, fins ara en mans de les teixidores. Les dones temen que la població indígena, caracteritzada per l'escàs poder adquisitiu, preferirà comprar els teixits més barats, amb la qual cosa perjudicarà una producció que realitzaven a la seva llar, que es podia combinar amb altres tasques de producció i reproducció i servia per complementar els ingressos domèstics.

És interessant apuntar que, encara que algunes lleis vigents a Guatemala (com la Llei de drets d'autor o la Llei de propietat industrial) permeten registrar els dissenys i que el Ministeri de Cultura ha declarat els *trajes indígenas* com a Patrimoni Cultural de la Nació, no són aquestes les vies de reconeixement i protecció que busquen els pobles maies de Guatemala. Mitjançant l'acció d'inconstitucionalitat o la iniciativa de llei es busca el reconeixement de la seva autoria col·lectiva com a poble per reivindicar no només el seu reconeixement polític, sinó també un model de gestió més autònom per a aquests pobles. En aquest sentit, els advocats reconeixen que tenen en ment un model similar al dels gunes de Panamà, encara que, segons diuen, s'haurà d'adaptar a la realitat indígena guatemalenca, molt menys centralitzada. De fet, el gran repte d'aquestes accions és fer possible la seva aplicació per protegir i beneficiar les productores índigenes.

Tradicionals, populars i famosos: caganers per a tots els gustos

Catalunya és un territori amb un ric patrimoni material i immaterial. També és un territori amb una forta identitat cultural diferenciada que, per diferents circumstàncies històriques i polítiques, va acabar generant una reclamació política nacionalista al segle XIX que ha arribat amb diferents graus d'intensitat fins als nostres dies. En aquest con-

text, doncs, no és estrany que el patrimoni hagi estat objecte d'una atenció especial, atesa la seva relació amb la construcció i la representació de la identitat pròpia catalana. Des dels primers reculls més o menys etnogràfics dels folkloristes vuitcentistes fins als debats sobre cultura popular i tradicional dels antropòlegs dels anys de la transició de la democràcia a Espanya (Llopart *et al.*, 1985; Prats, 1996), l'estudi i la protecció de les expressions culturals tradicionals catalanes han format part del debat acadèmic català a causa de la seva relació amb la identitat etniconacional. Però també han centrat l'interès de l'Administració local. Des de la reinstauració de la Generalitat de Catalunya el 1980, els diferents governs han dedicat recursos públics a la promoció i la protecció del patrimoni—sota diferents noms que reflecteixen els debats acadèmics que hi ha hagut al llarg del temps—en el marc del Departament de Cultura. I algunes ECT, tan materials com immaterials, també han estat objecte de legislacions específiques que complementen les lleis de protecció del patrimoni de l'àmbit estatal o internacional o s'hi engloben.

Tenint en compte aquest context, es va decidir incloure Catalunya dins dels casos analitzats en el projecte, si bé des del principi es va comprovar que no era fàcil determinar quina seria l'ECT escollida que s'analitzaria. A diferència dels altres tres casos estudiats, aquí no trobem els efectes d'un context colonial ni s'ha donat, de moment, cap tipus de reivindicació pública (política o mediàtica) al voltant de la defensa de drets de propietat intel·lectual grupal sobre cap ECT en particular. Potser precisament per la presència de la legislació sobre patrimoni que hem comentat anteriorment, que proporciona un marc legal i institucional de reconeixement, protecció i divulgació del patrimoni i ofereix aixopluc i un marc de referència per a la reproducció de les ECT. Això no significa que dins l'àmbit de l'anomenada *cultura popular* o *tradicional* catalana no s'hagin produït controvèrsies sobre les formes “correctes” en què s'han de reproduir les ECT per tal de complir els criteris de fidelitat a la tradició o d'“autenticitat” que els donen sentit. Després de comprovar que en l'àmbit

català no hi havia cap ECT vinculada als teixits que pogués comparar-se amb els altres tres casos estudiats, finalment es va optar per analitzar la figura del caganer.

Possiblement, el caganer no seria l'ECT que els catalans indicarien en primer terme com aquella que aglutina i expressa la identitat catalana actual, en què altres elements de la cultura tradicional com els castellers, les danses o el bestiar de foc han ocupat el protagonisme com a emblemes d'expressió pública de la catalanitat en els discursos identitaris hegemònics. Però, en canvi, és reconegut indiscutiblement pels catalans com un element propi i distintiu de la cultura catalana. Es tracta d'una ECT que està plenament vigent en la quotidianitat de la celebració nadalenca catalana i que en els darrers temps gaudeix d'una gran popularitat, especialment entre la canalla, els protagonistes principals en l'elaboració del pessebre on serà col·locat el caganer, tot i que també es col·loca en altres llocs (Wormsbecher, 2015; Carbó, 2016). La representació iconogràfica de la figura tradicional del caganer es pot trobar, en el període nadalenc, més enllà del pessebre: contes, pintades murals als carrers, concursos, pessebres vivents o supermercats, així com tot l'any al Museu del Caganer i en els actes que organitza una associació dedicada exclusivament a l'estudi i la difusió d'aquesta figura (l'Associació Amics del Caganer, amb la seva revista i un premi al "Caganer de l'any").

El cas del caganer és interessant perquè permet observar una expressió particular d'un fenomen present a Catalunya, el de l'escatologia, per a alguns un element cultural distintiu dels catalans i que s'expressa en altres ECT com el tió de Nadal o les expressions lingüístiques (Cardín, 1990), en què el caganer esdevindria el contrapunt carnavalesc d'una representació sagrada (Roma, 2006). Per altra banda, és un bon cas per analitzar la relació entre tradició i modernitat, entre el manteniment d'una forma cultural tradicional i la seva adaptació a la realitat contemporània. Ens referim a l'aparició, aproximadament des de la primera dècada d'aquest segle, d'una nova modalitat de caga-

ner, els caganers de famosos, unes figures que representen personatges públics o populars (polítics, actors, esportistes, personatges de la televisió o del cinema, etc.) en la posició corporal del caganer tradicional. Aquest tipus de figures s'ha fet conegut i popular en l'àmbit local, però també a escala internacional, i esdevé cada cop més un objecte de regal, tant per a col·leccionistes com per a turistes.¹⁰

L'estudi del caganer, doncs, permet observar la tensió actual entre la producció local i la globalització, expressada en aquest cas en l'impacte del turisme a Catalunya i sobretot a la ciutat de Barcelona. El caganer tradicional es manté, doncs, com una ECT produïda per artesans locals i venuda en un espai local i temporal molt delimitat en el calendari (a la fira de Santa Llúcia per a un consumidor local, que l'exposarà al pessebre només durant les festes nadalenques), mentre que paral·lelament s'ha desenvolupat una producció de caire industrial dels caganers de famosos, que es venen durant tot l'any com una mercaderia de consum internacional per a turistes i col·leccionistes a les botigues de records (incloses les parades de les Rambles de Barcelona) i per Internet.

El més interessant del cas són les paradoxes que aquesta doble producció genera. Per una banda, els turistes compren les figures del caganer amb la idea que estan comprant un producte genuïnament tradicional i distintiu del territori que visiten, en un context en què la globalització del turisme cada vegada fa més difícil trobar records no globalitzats. Però tant la seva forma de producció com el seu ús tenen poc a veure amb la figura tradicional original i l'ús que en fan els nadius catalans (Amades, 2009 [1946]). Per altra banda, malgrat tractar-se d'una ECT que s'enfronta a una nova forma de producció que s'allunya extraordinàriament de la forma original, l'aparició de la versió contemporània dels caganers de famosos no ha generat aparentment cap mena de debat sobre la propietat intel·lectual, ni per part dels artesans implicats en la producció de la figura tradicional, ni per part de les grans corporacions multinacionals que tenen els drets d'autor o d'imatge de molts dels personatges (reals

10

Cf. la notícia "L'escatologia nadalenca catalana s'escampa pel món", VilaWeb, 24.12.2015: <http://www.vilaweb.cat/noticies/lescatologia-nadalenc-catalana-sescampa-pel-mon/> (consulta: 29/05/2017)



o de ficció) que es reproduïxen en aquest tipus de caganer. D'aquesta manera —paradoxalment i en contrast amb els altres casos estudiats—, el caganer entraria en el debat sobre la propietat intel·lectual no pas des del vessant d'ECT, sinó precisament a partir de les noves formes que aquest pren i que, des d'una visió de protecció i reproducció de les formes de cultura tradicional, menys hi tenen a veure.

Identitat, ritual i comerç: el pagne manjack del Casamance (Senegal)

Enclavada entre Gàmbia i Guinea Bissau, la regió de Casamance, al sud del Senegal, és una de les zones culturalment més diverses del país. Poblada per jooles (o diolàs) a la Baixa Casamance (a la zona atlàntica), per mandings a la Mitjana Casamance i per fules (o pehls) a l'Alta Casamance (la zona més oriental), a la regió, vertebrada pel riu Casamance, també hi trobem petits grups formats per uns pocs milers de persones com els mandjacks, els mancanyes, els balantes i els bainunks. Molts d'aquests grups també es troben al nord de Guinea Bissau. La regió és coneguda a tot el país per la seva forta pertinença identitària, pel manteniment de diferents tradicions i institucions d'origen precolonial i especialment

per les religions tradicionals, que conviuen amb el catolicisme i l'islam (la religió majoritària al Senegal). En temps colonials, Casamance va ser de les darreres zones de tot Senegal a ser colonitzada i les revoltes anticolonials van tenir lloc fins a la Segona Guerra Mundial. Als anys cinquanta van aparèixer diversos moviments autonomistes casamancesos per reclamar una identitat diferenciada de la zona meridional i contrarestar el centralisme de les anomenades *Quatre Communes* (Dakar, Gorée, Rufisque i Senegal), al nord del país. Aquests moviments desapareixerien el 1960 amb la independència del Senegal.

Des del 1982, a la regió es viu un conflicte politicomilitar entre diferents faccions del Moviment de Forces Democràtiques de Casamance (MFDC) i el Govern senegalès. L'any 2004, algunes d'aquestes faccions van firmar un acord de pau amb el Govern, però d'altres van mantenir les idees independentistes i no van abandonar les armes. El 2012, el nou president va recórrer a la mediació internacional per trobar una solució definitiva a aquest conflicte —que després de trenta-cinc anys s'ha convertit en un dels més llargs del continent—. Durant el seu mandat, el Govern ha promogut una sèrie de políti-

Aparador de botiga a Tossa de Mar (2016).

MONTSERRAT CLUA I FAINÉ

ques per desencavar la regió i valoritzar la riquesa cultural del sud.¹¹

A més de promocionar els productes artesanals de la regió per al turisme –ja que Casamance és de la regions turístiques més importants de Senegal–, tot fent èmfasi en el lligam entre cultura tradicional, comerç i innovació, el Govern també va decidir investigar quines eren les ETC de Casamance. Així, el 2013 va iniciar una recerca a llocs com Oussouye, Sédhiou i Bignona per tal de trobar deu ETC que la població considerés representatives. Entre les expressions culturals més votades hi va haver danses, màscares, instruments de música i, sobretot, un rei i una tela. Mentre que a Oussouye (a la Baixa Casamance) la més votada va ser la figura del rei –una institució d'origen precolonial que els antropòlegs classifiquen com a reialesa sagrada–,¹² a Sédhiou (a la Mitjana Casamance) l'escollida va ser l'anomenat *pagne manjack*. El *pagne manjack* és una tela de cotó, habitualment teixida en figures geomètriques en blanc i negre, que moltes societats de Casamance fan servir per a diferents moments rituals, com ara naixements, casaments i iniciacions, i particularment durant els funerals.

Entre les famílies del sud, tenir moltes teles és considerat un senyal de riquesa –econòmica i social–, perquè quan mor un parent, si és estimat per la població, el dia del seu funeral la família rebrà desenes i desenes de teles. És una tela que històricament han produït els manjacs artesanalment però també els jooles, els bainunks i altres pobles de la regió, així com diverses societats de Guinea Bisau (Andrewes, 2016; Saraiva, 2003; Pink, 1999).

Des de fa tres dècades, aquesta tela ha anat guanyant presència en el món de la moda senegalesa i se l'han apropiat diferents artistes senegaleses, que la fabriquen en centres de creació de Dakar i altres indrets del país. Un dels casos més conegut, tot i que no l'únic, és el de la modista francosenegalesa Aissa Dione, que a principis de la seva carrera va decidir aprendre l'art de teixir a la manera local. Tal i com ella mateixa va explicar a la revista Forbes el 2016, en va aprendre gràcies al sastre de la seva àvia, un home manjac originari de la Casamance. Segons ella: «*La fabrication de ces pagnes est un savoir-faire ancestral commun aux peuples d'Afrique de l'Ouest. Au Sénégal, c'est la spécialité des Man-*

11

Per saber més sobre el conflicte, es poden consultar Marut (2010) i Evans (2013).

12

Cf. Thomas (1959) i Tomàs (2005a i 2005b) sobre la reialesa d'Oussouye.

Teixidor tradicional joola al poble d'Eloubalir, Senegal (2016).

JORDI TOMÀS GUILERA





jacks de Casamances.¹³ Dione va allargar la mesura de les franges del teixit de 15 a 60 centímetres i va començar a inspirar-se en motius manjacs per fer-ne les seves pròpies creacions. L'èxit d'aquesta modista va ser aclaparador i aviat va passar de les botigues de Dakar a exposar i vendre a diferents racons del món, a Àfrica, Amèrica, Europa i Àsia. I va passar de vendre vestits a crear complements de tot tipus, des de sabates i barrets fins a estovalles i fundes d'ordinador.

El *pagne manjack* ha passat en pocs anys de ser una tela ritual cabdal per a molts grups de la regió a aparèixer com a únicament manjac i tenir un valor econòmic que mai en el passat no havia tingut.¹⁴ A més, ha generat un cert malestar entre algunes persones, perquè es considera que les modistes del nord s'han apropiat de dissenys sagrats que només poden fer servir els iniciats. Mentrestant, el Govern del Senegal està cada cop més compromès amb les polítiques de defensa de la propietat intel·lectual. En aquest sentit, ha signat diferents tractats internacionals en defensa de la propietat intel·lectual i ha aprovat diverses lleis sobre la matèria, com la llei 2008-09, de 25 de gener de 2008, sobre els drets d'autor i els drets connexos, que dona més protecció als drets de la població sobre les seves creacions. Concretament, en la part

quarta, "Folklore et domaine public payant", en els articles 156 a 160, es publica que l'exploatació il·lícita del folklore serà castigada amb multes econòmiques molt elevades, que poden arribar al mig milió de francs CFA (uns quinze mil euros).¹⁵

El *pagne manjack* se situa, doncs, al cor d'un debat tant en l'àmbit polític com social, econòmic i ètic. Després del treball de camp, tot sembla mostrar que progressivament comença a aparèixer en alguns indrets de la societat senegalesa un debat que posa de manifest les tensions entre reciprocitat i capitalisme, entre tradició i modernitat, entre el costum i la llei, entre allò local i allò global. Caldrà seguir-ho de prop.

Conclusions

Els casos presentats en aquest article ens permeten reflexionar sobre la tria dels objectes que identifiquen els grups ètnics o els pobles indígenes, la seva conceptualització com a ECT i les polèmiques que deriven del seu ús o la seva comercialització per tercers. Com hem pogut comprovar, els processos de selecció d'elements materials culturalment distintius són molt diversos. De vegades, un objecte es converteix en una ECT per l'acció d'un agent exterior que vol eliminar-lo; en altres casos són elements que, tot i tenir un

Teles donades per amics i familiars amb motiu de la mort d'una dona del poble d'Oukout, Senegal (2016).

JORDI TOMÀS GUILERA

13

Podeu veure l'entrevista a http://www.forbesafrique.com/Aissa-Dione-la-reine-du-tissu-africain_a1308.html (consulta: 29/05/2017)

14

Cal recordar que alguns grups del sud, i especialment les generacions més grans, no veuen el comerç com una forma moralment acceptable de guanyar-se la vida (cf. Tomàs, 2007).

15

Tot i que està encara lluny de dur a terme polítiques com les que han tingut lloc en altres països com Ghana (cf. Boateng, 2011).

origen colonial, recreen identitats locals, i a voltes la comercialització en els mercats turístics els situa per davant d'altres elements culturals. Només en un dels casos, el dels gunes, s'han aprovat lleis sui generis que reconeixen drets de propietat col·lectius sobre certes ECT produïdes per pobles indígenes, però en el dels maies de Guatemala ja consideren aquesta com una via estratègica per a les seves reivindicacions com a poble, i en tres dels quatre casos es parla d'apropiació indeguda i s'acusa terceres persones, normalment agents governamentals o empreses alienes al context cultural local, d'espoli i utilització inadequada. En el cas del caganer no es parla d'apropiació indeguda ni de reclamació de drets de propietat intel·lectual, però sí que hi ha certs col·lectius que rebutgen el caganer de famosos en la mesura que no representa la figura tradicional, ja que consideren que és un negoci –en aquest cas d'una empresa local– al voltant de la banalització de l'ECT autèntica.

Aquestes reivindicacions posen de manifest que actualment els grups humans mantenen una relació de propietat amb les expressions culturals tradicionals, ja siguin aquestes objectes o elements immaterials. Aquest fet pot ser una de les moltes conseqüències de les polítiques de patrimonialització implementades a diferents punts del planeta durant els darrers anys. Si, tal com ho fa Cabanellas, entenem l'apropiació indeguda com una incorporació, per acte espontani, d'una cosa al nostre patrimoni sense tenir el dret a fer-ho (Cabanellas, 1981), podem entendre que l'apropiació de dissenys, vestimentes o tèxtils per persones alienes al grup pot ser considerat un atemptat contra el dret de propietat, ja que en la majoria de casos no s'ha negociat amb el grup indígena o ètnic la incorporació d'aquests elements en objectes comercials. No obstant, tal com ens mostren etnografies recents realitzades en contextos amazònics (Brightman *et al.*, 2016), no hem ni de presuposar que la propietat privada és universal, ni que a les societats indígenes igualitàries la propietat no hi juga un paper important. De fet, el que ens mostren Brightman *et al.* és que per entendre l'apropiació de coses i persones a l'Amazònia hem de veure com

s'articula la criança (*nurture*) amb la propietat (*ownership*). Només així serem capaços d'entendre que les relacions asimètriques entre humans i no humans –com per exemple els objectes– impliquen cura i protecció, però també comporten control i relacions de dependència molt complexes.

Els exemples de la *mola*, el *traje* indígena i el *pagne manjack* ens mostren que aquestes teles no són només coses. Es tracta d'una materialitat que representa, identifica i transmet missatges. Comunica entre humans, però en alguns casos també amb un món que moltes vegades no és perceptible per tots els humans. La utilització d'aquests objectes en contextos marcats per la mercantilització crea noves tensions entre les societats humanes i planteja nous reptes planetaris. Trobar mecanismes jurídics que permetin protegir certes ECT de la comercialització voraç n'és un de molt important.

En el cas català del caganer, l'apropiació per part d'un grup o una nació no és del tot evident. En aquest exemple, a primer cop d'ull no sembla haver-hi dilemes de propietat intel·lectual. De fet, les lleis de patrimoni actuals no preveuen la protecció d'aquestes figuretes, però les lleis de propietat intel·lectual sobre drets d'imatge de les celebritats que són caricaturitzades en la modalitat de caganers dels famosos sí que hi podrien ser aplicades. Podríem dir que en el cas del caganer –així com també en el de les mones de Pasqua–, la tradició frena l'aplicació estricta de les lleis de drets d'autor i de drets d'imatge sobre aquestes creacions populars. Segurament les empreses que controlen aquests drets a escala planetària ja han valorat aquesta situació i han arribat a la conclusió que iniciar una campanya agressiva contra la incorporació d'iconografia amb drets d'autor o d'imatge¹⁶ en aquestes ECT no afavoriria la seva popularitat. Podem, per tant, concloure que el caganer, com a ECT, sí que planteja dilemes de propietat intel·lectual, però d'una forma força diferent a la dels casos anteriors. ■

16

Exemples de violacions d'aquests drets són la reproducció de figures inspirades en produccions de la factoria Disney, com Star Wars o Frozen, o en futbolistes mediàtics, tant en els caganers com en les mones de Pasqua.

BIBLIOGRAFIA

- Amades, J.** (2009) *El pessebre*, Barcelona: Arola Editors. Edició revisada a cura d'Albert Dresaire, Josefina Roma i Antoni Serés.
- Andrewes, J.** (2016) *Bodywork: Dress as Cultural Tool: Dress and Demeanour in the South of Senegal*. Leiden/Boston: Brill.
- Bennet, J.** (2010) *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Boateng, B.** (2011) *The Copyright Thing Doesn't Work Here: Adinkra and Kente Cloth and Intellectual Property in Ghana*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Braun, B. i Whatmore, S.** (2010) *Political matter: technoscience, democracy and public life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brightman, M., Fausto, C.; Grotti, V.** (ed.). (2016) *Ownership and Nurture. Studies in Native Amazonian Property Relations*. New York – Oxford: Berghahn Books.
- Cabanelas, G.** (1981) *Diccionario Enciclopédico de Derecho Usual*. Buenos Aires: Ed. Hestiasa.
- Carbó, A.** (2016) *Celebrem el Nadal. Quan, com i perquè de la festa més gran*. Barcelona: Edicions Morera.
- Cardín Gray, A.** (1990) «Escatologia navideña catalana». *Lo próximo y lo ajeno. Tientos etnológicos II*, p. 279-296. Barcelona: Icaria editorial.
- Evans, M.** (2013) «Historiographies, nationalisms and conflict in Casamance, Senegal». A: **Griffiths, C.** (ed.). *Contesting historical divides in Francophone Africa*, p. 93-119. Chester: University of Chester Press.
- Gell, A.** (1998) *Art and agency*. Oxford: Clarendon Press.
- Gordon, C.** (2006) *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Unesp.
- Hendrickson, C.** (1995) *Weaving identities. Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala town*. Austin: University of Texas Press.
- Knocke, B.** (2011) *Huipiles mayas de Guatemala*. Guatemala: Museo Ixchel del traje indígena.
- Knocke, B.; Senuk, R.E.** (2010) *Bordados: puntadas que unen culturas*. Guatemala: Museo Ixchel del traje indígena.
- Latour, B.** (2006) *Changer de société – refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte.
- Llopart, D., Prat, J.; Prats, L.I.** (ed.). (1985) *La cultura popular a debat*. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular – Altafulla.
- Martínez Mauri, M.** (2011) *La autonomía indígena en Panamá: la experiencia del pueblo kuna (siglos XVI-XXI)*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Martínez Peláez, S.** (1998) *La Patria del criollo: Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marut, J.-C.** (2010) *Ce que disent les armes*. Paris: Karthala.
- Miller, D.** (ed.). (2005) *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- Miralbés, Rosario** (2003) *Magia y misterio del jaspé. Nudos que encierran figuras*. Guatemala: Museo Ixchel del traje indígena.
- Otzoy, I.** (1992) «Identidad y trajes mayas». *Mesoamérica*, 23: p. 95-112.
- Pink, S.** (1999) «Panos for the Brancus: Interweaving Cultures, Producing Cloth, Visualizing Experience, Making Anthropology». *Journal of Material Culture*, 4: p. 163-182.
- Prats, L.I.** (1996) «Invention de la tradition et construction de l'identité en Catalogne». A: **Fabre, D.** (dir.). *L'Europe entre cultures et nations*, p. 25-39. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Roma, J.** (2003) «Le caganer catalan». A: **Mallé, M. P.** (dir.). *Réver Noël. Faire la crèche en Europe*, p. 119-121. Marseille: Réunion des Musées Nationaux.
- Santos-Granero, F.** (ed.). (2009) *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press.
- Saraiva, M. C.** (2003) «Rituais funerários entre os papéis da Guiné-Bissau (Parte I)». *Soronda*, 6: 179-209.
- Teixeira, M.** (1997) «Dynamique des pouvoirs magico-religieux des femmes manjak de Canchungo (Guinée Bissau) émigrées à Ziguinchor (Sénégal)». *Soronda*, 1 (1): p. 121-157.
- Thomas, L.-V.** (1959) *Les diola: essai d'analyse fonctionnelle sur une population de Basse-Casamance*. Dakar: IFAN.
- Tomàs, J.** (2005a) *La identitat ètnica entre els Joola d'Oussouye (Húluf, Bubajum áai)*. Tesis doctoral en Antropologia Social i Cultural, UAB.
- Tomàs, J.** (2005b) «La parole de paix n'a pas tort. La paix et la tradition dans le royaume d'Oussouye». *Canadian Journal of African Studies*, 39 (2): p. 414-441.
- Tomàs, J.** (2007) «Commerce, religions et relations inter-étniques dans un royaume joola. Une approche étno-historique». *Mande Studies*, 9: p. 117-133.
- Valiente, A.** (2006) *Régimen jurídico de protección a la mola como manifestación cultural*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Panamá.
- Wormsbecher, L.** (2015) *El caganer. Anatomia folklòrica d'una figura del pessebre català*. Barcelona: Associació d'amics del Caganer.



Oriol Cendra Planas

DIRECCIÓ GENERAL DE CULTURA
POPULAR I ASSOCIACIONISME
CULTURAL – DEPARTAMENT DE CULTURA

Gestor cultural. Ha desenvolupat la seva trajectòria professional al Departament de Cultura

de la Generalitat de Catalunya, del qual és responsable de Comunicació Interna (2005). Des del 2011 desenvolupa la seva tasca a la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural.



Rafel Folch Monclús

DIRECCIÓ GENERAL DE CULTURA
POPULAR I ASSOCIACIONISME CULTURAL
– DEPARTAMENT DE CULTURA

Llicenciat en Antropologia Social i Cultural i diploma d'Estudis Avançats per la Universitat Rovira i Virgili.

Ha treballat en l'àmbit de les migracions i les relacions entre l'urbà i el rural, i en l'àmbit del patrimoni cultural. Treballa com a tècnic de patrimoni etnològic al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Santiago Orós Muruzábal

REGISTRE DE
LA PROPIETAT
INTEL·LECTUAL DE
CATALUNYA

Llicenciat en

Dret, forma part del cos de l'advocacia de la Generalitat de Catalunya. Registrador de la propietat intel·lectual de Catalunya des del 1996.

La inapropiabilitat del patrimoni immaterial

Patrimoni cultural immaterial i apropiació indeguda

Introducció

El 23 de febrer del 2016, el diari *El Segre* informava que l'Ajuntament de Pont de Suert (l'Alta Ribagorça) registrava a l'Oficina Espanyola de Patents i Marques (OEPM) l'expressió *#focalfaro*.¹ L'alcalde del municipi explicava que el motiu pel qual el consistori havia registrat l'expressió era que "tothom la pugui utilitzar amb llibertat". Registrar l'expressió,² doncs, tenia la finalitat d'evitar que ningú amb interessos comercials o econòmics particulars pogués apropiarse'n per crear una marca exclusiva. D'alguna manera, el seu registre obeiria a quelcom que podríem definir com una mena d'apropriació preventiva o defensiva. Que el municipi capital de la comarca de l'Alta Ribagorça promogués aquesta acció defensiva del patrimoni local poc temps després que la festa de les falles fos declarada per la UNESCO Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat³ dona a entendre que algú va preveure que aquest o altres elements de la celebració festiva podien estar en perill davant dels riscos que l'etiqueta patrimonial

porta incorporats i que, paradoxalment, la declaració patrimonial mateixa pretén frenar: apropiacions externes, mercantilitzacions, privatitzacions, etc.

Actualment, la producció patrimonial és un agent econòmic de primer ordre. Si una pràctica o una manifestació cultural pretén sobreviure avui en una cultura global, ha d'apel·lar, en primer lloc, a la seva dimensió patrimonial i llurs valors de diferència, singularitat i excepcionalitat. I ha d'apel·lar també a la seva dimensió mercantil, és a dir, al seu poder d'atracció econòmica i social i la seva capacitat de produir nous serveis. Això mateix explica, en part, l'èxit de les polítiques patrimonials dels darrers anys: davant dels processos, de caràcter global, d'homogeneïtzació i uniformització social i cultural, s'han desplegat arreu, tant a escala mundial com a escala regional i local, un nombre cada cop més elevat de recursos destinats a identificar, definir i protegir les diferències culturals, ja siguin diferències més o menys genuïnes o més o menys reinventades.

La notícia del registre de l'expressió *#focalfaro*, publicada als mitjans de comunicació locals, motiva una primera i sumària cerca

1

L'expressió *Foc al faro!* remet a la celebració de la festa de les falles del Pirineu. Aquesta expressió és una mena de crit festiu que acompanya, especialment en alguns pobles de la comarca de l'Alta Ribagorça, el moment d'encendre el faro o punt elevat on s'ubica la foguera a partir de la qual s'encenen els troncs o les falles que es baixaran per la muntanya fins al poble. Així doncs, el mot *faro* (i les seves variants *far*, *foro*, *haro*) designa el punt d'encendre la falla. Les festes de falles ribagorçanes "conserveu majoritàriament un faro de dalt, una baixada, una correguda pel poble, coca i vi repartit a l'arribada, i també una baixada de canalla, sigui just abans o encadenada (i un faro xic o dels xics, donques)" (Farré, 2014: 199).

2

Al localitzador de marques de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques (OEPM), la marca *Foc al faro* hi figura inscrita a la categoria 41 de la Classificació de Niça, una categoria que inclou els àmbits de l'educació, la formació, els serveis d'entreteniment i les activitats esportives i culturals. El número de marca és M3589701, concedit per resolució de 18/04/2016 i propietat de l'Ajuntament del Pont de Suert.



The screenshot shows a news article on the website SEGRE.com. The article title is "El Pont de Suert registra l'expressió fallaire '#focalfaro'". The sub-header reads "MUNICIPIIS El Pont cedeix gratis la frase feta 'focalfaro'". The main text explains that the town council of Pont de Suert, led by Josep Antoni Troguet, has registered the expression #focalfaro to ensure its free use. It notes that the registration is for informational purposes and does not involve payment. The article also mentions that the council aims to avoid commercialization of the expression.

El Pont de Suert registra l'expressió fallaire #foc al faro. Notícia publicada pel diari *El Segre* els dies 22 i 23 de febrer del 2016.

CAPTURA DE PANTALLA DE L'EDICIÓ DIGITAL DEL DIARI.

de les maneres en què algunes celebracions preserven la seva identitat i en regulen la inapropiabilitat per part de terceres persones. Així, trobem que el dossier La Patum de Berga. Candidatura per a l'obtenció del títol d'obra mestra del patrimoni immaterial de la humanitat informa que "El Patronat Municipal de la Patum de Berga ha iniciat un programa de registre de diferents marques i elements que configuren la festa de la Patum amb l'objectiu de salvaguardar i protegir la seva especial identitat i singularitat cultural i regular-ne l'ús per part de tercers. Fins al moment s'han registrat la Patum i els Fuets". El document, escrit durant el procés de presentació de la candidatura, afegeix que el registre dels Plens és en curs,

i esmenta com a llei de referència per a la seva protecció la llei estatal 20/2003, de 7 de juliol, de protecció jurídica del disseny industrial. A l'OEPM la marca "Patum" hi figura registrada en la categoria 28 de la Classificació de Niça, que ateny "Jocs, joguines, articles de gimnàstica i esport i decoracions per a arbres de nadal". Com en el cas del Pont de Suert, i amb la finalitat de preservar el seu patrimoni, el Patronat Municipal de la Patum ha registrat també diferents "marques" patumaires: Fuet (2004), Plens (2005), Guita (2006) i Turcs i Cavallets (2007). I la seva estratègia per assegurar-ne la salvaguarda i preservar la seva reproductibilitat ha estat registrar-les en diferents categories de la Classificació de

Paraules clau: patrimoni cultural, patrimoni immaterial, propietat intel·lectual, apropiació indeguda, protecció, salvaguarda, bé comú

Palabras clave: patrimonio cultural, patrimonio inmaterial, propiedad intelectual, apropiación indebida, protección, salvaguarda, bien común

Keywords: cultural heritage, intangible heritage, intellectual property, misappropriation, protection, safeguarding, common good

L'article examina algunes estratègies de protecció de béns del patrimoni cultural immaterial a Catalunya abordant la naturalesa del sentit col·lectiu i/o grupal del patrimoni immaterial; sosté que el marc normatiu que regula la propietat industrial i intel·lectual no és idoni per salvaguardar aquests béns davant d'usos i apropiacions que en puguin fer terceres persones, i proposa elements de treball per a una reforma normativa que introdueixi el concepte de la inapropiabilitat de pràctiques, representacions, expressions i coneixements populars i/o tradicionals.

El artículo examina algunas estrategias de protección de bienes del patrimonio cultural inmaterial en Cataluña abordando la naturaleza del sentido colectivo y/o grupal del patrimonio inmaterial; sostiene que el marco normativo que regula la propiedad industrial e intelectual no es idóneo para salvaguardar estos bienes ante usos y apropiaciones que puedan hacer terceras personas, y propone elementos de trabajo para una reforma normativa que introduzca el concepto de la inapropiabilidad de prácticas, representaciones, expresiones y conocimientos populares y/o tradicionales.

This article examines strategies for protecting intangible cultural heritage assets in Catalonia, addressing the nature of the collective and/or group sense of intangible heritage; it holds that the regulatory framework which oversees industrial and intellectual property is not suitable for safeguarding these assets from possible use and appropriation by third parties; and it proposes components for a regulatory reform that introduces the concept of non-appropriability of popular and/or traditional practices, representations, expressions, and knowledge.



Niça. A tall d'exemple, Tabal ha estat inscrit a les categories 16, 28, 35, 38, 41 i 09.

Una cerca simple dels mots *falles*, *patum*, *gegant* i *casteller* al registre de marques de l'OEMP dona vint-i-tres marques relacionades amb productes de l'àmbit del patrimoni immaterial classificades en onze categories diferents de productes, segons la Classificació de Niça:

Podem identificar també altres estratègies de gestionar la propietat intel·lectual i els drets de terceres persones. És el cas del projecte CONECT-e (Compartint el CONeixement ECològic Tradicional), que ha desenvolupat una plataforma interactiva de recollida i transmissió de coneixements tradicionals relatius a plantes, animals, fongs, varietats tradicionals de cultius i ecosistemes.⁴ CONECT-e advoca perquè el coneixement ecològic tradicional sigui gestionat com un bé comunal o procomú, és a dir, com un bé la propietat del qual correspon a un conjunt de persones, de

manera que cap d'elles tingui el control exclusiu del bé i totes puguin gaudir-ne sota certes normes establertes pel grup. Amb aquesta finalitat, sotmeten la informació a la protecció que els atorga una llicència de Creative Commons.⁵

En aquest mateix context, val la pena esmentar també la discussió generada l'any 2017 en el món casteller a l'entorn dels drets televisius o drets per a les retransmissions televisives. Segons la Coordinadora de Colles Castelleres de Catalunya (CCCC), aquests drets televisius inclouen els drets d'imatge dels castellers, però també els drets de propietat intel·lectual de les colles per a l'execució de cadascun dels castells que fan a les diades que es retransmetin televisivament. Per a la CCCC, els drets d'imatge i els drets de propietat intel·lectual són complementaris i necessaris per a la retransmissió televisiva d'una diada castellera: "Els drets d'imatge formen part del dret fonamental que protegeix les persones físiques (en aquest cas cadascun dels

Cartell amb l'etiqueta #focalfaro i amb el reconeixement de les falles del Pirineu com a Patrimoni Immaterial de la Humanitat, situat al centre de la població del Pont de Suert (l'Alta Ribagorça) (agost 2016).

RAFEL FOLCH MONCLÚS.

3

L'any 2015, la UNESCO va inscriure la festa de les falles dels Pirineus en la Llista Representativa del Patrimoni Cultural de la Humanitat.

4

Vegeu www.conecte.es.

5

En concret, la llicència de Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional, que permet que qualsevol usuari pugui seguir compartint i adaptant el coneixement que s'obté a la plataforma, sempre que es reconegui l'origen de la informació, no s'empra amb fins comercials i, si es torna a publicar, es faci utilitzant la mateixa llicència.



Dimonis de la Patum. Producte de pastisseria i confiteria, descrit com a diables o altres personatges amb cornamenta, amb o sense ales, registrat per Panificadora Berga-La Vall d'Àn SA.

IMATGE CAPTADA DEL WEB DE L'OFICINA ESPANYOLA DE PATENTS I MARQUES.



PATUMAIRE

PATUMAIRE

Expediente: M 2970227

Títular: BELMAR PUIG VANESSA

Tipo distintivo: M

Situación: EN VIGOR: PUBLICACION CONCESION

Fecha de situación: 15/03/2012

Clasificación de Niza: 35

Productos/Servicios: 35 PUBLICIDAD; GESTION DE NEGOCIOS COMERCIALES; ADMINISTRACION COMERCIAL; TRABAJOS DE OFICINA

Clasificación de Viena:

02.05.23 27.05.01

Descripción: 02.05.23 NIÑOS ESTILIZADOS

Descripción: 27.05.01 LETRAS CON GRAFISMO ESPECIAL

Patumaire. Lletres amb grafisme especial registrades per Vanessa Velmar Puig. Registre de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques.

IMATGE CAPTADA DEL WEB DE L'OFICINA ESPANYOLA DE PATENTS I MARQUES

CATEGORIA. CLASSIFICACIÓ DE NIÇA	MARQUES REGISTRADES 1 2	TITULAR
16. Publicacions, revistes i periòdics; cartells, fulletons, catàlegs i impresos	M3583954 TPC taula periòdica castellera (16, 26)*	Recorda Pellicer, Joan
	M3579086 Diari Casteller	Edicions digitals del Camp SL
	M2587984 Castellera revista castellera independent	Roigé i Solé, Jordi
28. Jocs, joguines, articles de gimnàstica i esport i decoracions per a arbres de nadal	M2596845 La Patum	Patronat Municipal de La Patum
29. Registre de carn, peix, fruites	M3097779 Castellera	Enxaneta Trading SL
30. Productes alimentaris d'origen vegetal i additius	M0387452 Dimonis de Patum	Panificadora Berga-La Valldan SA
32. Cerveses; aigües minerals i altres begudes sense alcohol	M2896727 San miguel selecta el gegant del pi ara balla funky pel camí alicant	Mahou, SA
	M3608247 La castellera	Soriano Ruiz, Ivan
33. Vins, begudes alcohòliques excepte cerveses	M3651471 i M2115033 Casteller	Covides SCCL
	M3538375 El gegant del vi	Jovani Viticultors SL
35. Publicitat; gestió de negocis comercials	M2970227 Patumaire	Belmar Puig, Vanessa
	M3105312 Castells colles castelleres de Catalunya (35 i 41)	Coordinadora de Colles Castelleres de Catalunya
38. Telecomunicacions, programes de ràdio i televisió	M3586486 Foc i falles	Ros Sagreras, Francisco José
39. Organització i direcció de gires, excursions i visites turístiques	M3504304 Maridatge casteller (39, 41 i 43)	Miguel Torres SA
41. Educació; formació; serveis d'entreteniment; activitats esportives i culturals	M3584359 Foc i falles	Part Escrivà, Artur
	M3586343 Falles	Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia
	M3588537 Foc&falles	Ros Sagreras, Francisco José
	M3554178 Anxovetes castells, castellers i castelleres	Pachón Larios, Montserrat
	M3636237 La plaça més castellera	Ajuntament de Vilafranca del Penedès
	N0351257 Nans&gegants, 2014	López López, Raquel
	M3536172 MAF-Mig any de falles València festival	Llongo Aguilar, Antonio Vicente
	M2951025 Junta local fallera falles a Cullera (16 i 41)	Junta local fallera de Cullera
	M3074958 2C14 Cervera ciutat geganter	Grup de Geganters de Cervera



castellers individualment), la seva pròpia imatge, l'honor i la seva intimitat. (...) En canvi, els drets de propietat intel·lectual protegeixen els executants d'una obra col·lectiva. La propietat intel·lectual inclou els drets següents: l'obligació d'identificar la colla que ha executat un castell, el dret de la colla a oposar-se a qualsevol deformació, modificació, mutilació o qualsevol atemptat sobre la seva actuació que lesioni el seu prestigi o reputació, els drets d'exploració en qualsevol forma de l'execució dels castells i, en especial, els drets de reproducció, distribució i comunicació pública de l'execució dels seus castells" (CCCC, 2017). La CCCC considera que "la interpretació dels castellers i dels músics que els acompanyen, tot i estar interpretant una obra en domini públic, generen un nou espectacle únic, que la llei empara i protegeix". En aquest sentit, una colla castellerà funcionaria com un grup de música, de teatre o de dansa, el qual genera una obra col·lectiva. Aquesta execució artística i musical està protegida

per uns drets anomenats *connexos* de propietat intel·lectual. La via de la propietat intel·lectual seria, per a la CCCC, la més efectiva per a la defensa en cas de conflicte per un ús no autoritzat i/o inapropiat d'una imatge castellerà.

Patrimoni cultural immaterial, propietat intel·lectual, vulnerabilitat i apropiació indeguda

A partir dels exemples esmentats en la introducció, sembla evident afirmar que es detecta una necessitat de protecció de béns comunitaris incorporis que no ha estat de moment recollida en la normativa que regula la propietat intel·lectual i els drets d'autor, ni tampoc en la normativa catalana relacionada amb el sector del patrimoni cultural.

Allò que la UNESCO identifica com a *patrimoni immaterial* (PCI) té una correlació directa amb el que l'Organització Mundial de la Propietat Intel·lectual (OMPI) defineix

Plaques commemoratives, ubicades als murs del carrer Major de la ciutat de Tarragona, que assenyalen diferents moments del reconeixement patrimonial de l'activitat castellerà (juliol 2017).

RAFEL FOLCH MONCLÚS.

com a *coneixements tradicionals* i/o *expressions culturals tradicionals*.⁶ Ara bé, per la seva pròpia naturalesa no material i pel fet d'estar vinculats a la tradició, és a dir, a una determinada trajectòria històrica i cultural, les expressions culturals definides com a patrimoni immaterial tenen unes especificitats de difícil encaix en la normativa i la legislació actuals que regulen, per una banda, el patrimoni cultural i, per l'altra, els drets de propietat intel·lectual. En el primer cas, ens trobem davant de marcs normatius que es nodreixen encara d'una concepció material i objectual del patrimoni cultural, concebut com quelcom que es pot mesurar, perimetrar i protegir aïllant-ho dels factors socials o mediambientals potencialment perillosos, com ara una obra d'art o una peça o un immoble de valor històric; i en el segon cas, la normativa dissenyada deriva de la defensa dels drets individuals i la propietat privada d'una obra, una peça o una marca. Doncs bé, els béns que són susceptibles d'integrar el que en diem *patrimoni immaterial* no són béns que puguin ser aïllats ni extrets dels seus contextos d'expressió i reproducció social, ja que pertanyen a activitats vives, en curs i en constant evolució (la seva extracció del medi social implica reconvertir quelcom que per naturalesa està sempre en moviment

en quelcom atrapat, encerclat i inanimat), ni acostumen a ser obres que s'adeqüin a les dinàmiques socials i econòmiques de la propietat intel·lectual i la protecció dels béns privats. Són, en essència, béns que s'expressen a través d'un col·lectiu i llur protecció és directament proporcional a la capacitat d'expressió cultural que tingui aquest grup en cada moment o etapa històrica. Els processos d'exclusió, marginació o invisibilització social, però també els de colonització i estandardització cultural, són els grans motors de destrucció patrimonial, és a dir, de destrucció dels àmbits diversos d'expressió de la diversitat cultural.

Anem, però, per parts. L'aprovació de la Convenció (UNESCO, 2003) no només va afegir una nova categoria al patrimoni cultural i natural material, sinó que va oferir un desafiament al discurs fins aleshores hegemònic en matèria de patrimoni, no només "pel fet de cridar l'atenció sobre la varietat de formes en què es podria expressar el patrimoni immaterial, sinó també pel fet de tenir l'objectiu de prioritzar el patrimoni de les comunitats i altres grups subnacionals" (Smith, 2014: 14). En aquest article, ens sembla important incidir en alguns d'aquests desafiaments i aquestes formes amb què

6

L'OMPI creà l'any 2000 el Comitè Intergovernamental sobre Propietat Intel·lectual i Recursos Genètics, Coneixements Tradicionals i Folklore (CIG), per tal d'establir mecanismes nacionals i internacionals de protecció dels coneixements tradicionals a partir del concepte i els drets de propietat intel·lectual, amb l'objectiu d'impendir els usos no autoritzats per part de tercers d'aquests coneixements o expressions culturals.

Reproducció de la Mulassa de Reus. Fotografia presa durant la Festa Major de Sant Pere (juny 2014).

ORIOI CENDRA PLANAS.



s'expressa el PCI per entendre l'abast del concepte d'*inapropiabilitat* que formulem.

Arribats a aquest punt, ens sembla important detenir-nos, encara que sigui breument, en els conceptes de *patrimoni cultural immaterial*, de *comunitat* –un concepte essencial per establir el règim de propietat d'aquell bé patrimonial– de *vulnerabilitat* i de *apropiació indeguda*.

El concepte de *patrimoni cultural immaterial* (PCI) s'institucionalitza a la Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial, aprovada per la Conferència General de la UNESCO el 17 d'octubre del 2003. La noció de *PCI* marca un canvi important en els debats sobre la naturalesa i el significat del patrimoni i obre noves mirades a la noció de patrimoni tal com la definia el 1972 la Convenció sobre la Protecció del Patrimoni Mundial, Cultural i Natural. Així, la Convenció (UNESCO, 2003, art. 2.1) entén per *PCI* “els usos, les representacions, les expressions, els coneixements i les tècniques –juntament amb els instruments, els objectes, els artefactes i els espais culturals que els són inherents–” sempre que:

- a. Siguin reconeguts com a part integrant del patrimoni cultural per part de “les comunitats, els grups i, en alguns casos, els individus”.
- b. Es transmetin de generació en generació.
- c. Siguin recreats constantment per les comunitats i els grups en funció del seu entorn, la seva interacció amb la natura i la seva història.
- d. Infonguin “un sentiment d'identitat i continuïtat i contribueixin, per tant, a promoure el respecte de la diversitat cultural i la creativitat humana”.
- e. Siguin compatibles amb els instruments internacionals de drets humans existents i amb els imperatius de respecte mutu entre comunitats, grups i individus i de desenvolupament sostenible.

Cal entendre, doncs, el PCI com el correlat patrimonial de determinades pràctiques culturals,⁷ que per la seva naturalesa social i històrica són dinàmiques i canviants i s'originen, s'expressen i es desenvolupen de

manera col·lectiva; un patrimoni el dret d'ús i de gaudi del qual també és col·lectiu. Tot i l'aparença de novetat que ha comportat el concepte de PCI per part de la Convenció de la UNESCO, la patrimonialització de certes pràctiques culturals que avui cataloguem com a patrimoni immaterial no és quelcom nou; existeix, a Catalunya però també a molts altres indrets, una llarga tradició d'estudis i registres etnogràfics d'elements culturals de base no estrictament materials, de cultures populars, d'iniciatives museístiques diverses (museus temàtics, ecomuseus, museus de societat, etc.) i d'investigació, promoció i gestió del que, prenent l'herència dels estudis de folklore, ha estat anomenat *patrimoni etnològic*, un concepte que, com veurem, també ha tingut presència en la legislació de patrimoni cultural. Tal i com afirma Roigé, “la noció de *PCI* representà una continuïtat amb altres conceptes anteriors [...] en què la noció de *popular* ha estat més o menys present amb etiquetes diferents [...] C cadascun d'aquests conceptes té, sens dubte, les seves particularitats, i suggereix també canvis d'orientació disciplinària i d'intervenció política” (Roigé, 2014: 25).

El desenvolupament de pràctiques socials de patrimoni immaterial, o bé expressions culturals tradicionals,⁸ es pot relacionar, en la majoria de casos, amb l'establiment d'unes normes i uns drets basats en usos i costums col·lectius en relació amb quelcom compartit. Tals normes, que generalment creen una mena de dret o sistema jurídic informal i relatiu a un determinat grup social, es poden vincular amb el que Thompson (2000) va identificar amb la idea de *economia moral*, un règim que regula una cultura en comú i configura un sistema social i econòmic que es defineix a partir de valors culturals comuns i en col·laboració mútua entre iguals, i que diferiria d'un sistema econòmic basat principalment en la producció d'excedents i beneficis econòmics. Estem abordant, doncs, un camp de valors culturals que, pel fet d'emanar d'un comú (un grup de persones o una comunitat que comparteix uns trets culturals i uns drets històrics i/o territorials sobre uns béns), es materialitzen en pràctiques

7

És interessant veure com en una mateixa cultura determinades pràctiques esdevenen patrimoni cultural i d'altres no. No podem entrar a fons en aquesta qüestió en el marc d'aquest article, tot i que aquest és un aspecte clau per tal d'entendre les dinàmiques polítiques i econòmiques subjacents a tot procés de patrimonialització.

8

Considerem que l'adjectiu *immaterial* no és equivalent a manca de matèria, a manca d'ancoratge o suport físic. Tota activitat cultural s'expressa també en una dimensió física, espacial o objectual. No hi ha cap element cultural que sigui només o purament intangible, com tampoc no hi ha cap element que sigui només o estrictament tangible.

socials que no són de ningú a escala particular, sinó que són del col·lectiu, del grup o, millor, els pertanyen. Aquests drets són els drets d'ús compartit per als membres del grup en qüestió. Serien drets que porten incorporats el fet de pertànyer al grup o col·lectiu, bàsicament perquè el grup s'expressa i es defineix a partir d'uns trets, socials i culturals, de constitució col·lectiva

i compartida. Aquí són aplicables els conceptes de *bé comunal* i de *domini públic* per referir-nos a les expressions tra-

dicionals de la cultura, però sobretot per preservar-les. Veurem més endavant que ni la legislació actual sobre patrimoni cultural a Catalunya, ni tampoc la d'altres marcs normatius propers, estan mancades d'una orientació de preservació patrimonial basada en les nocions de *bé comú* i de *domini públic*.

El concepte de comunitat

Sembla necessari, doncs, preguntar-nos per la col·lectivitat, la comunitat sobre la qual se sustenta el PCI. La Convenció (UNESCO, 2003. Art. 2.1) concedeix a les comunitats, als grups i, en alguns casos, als individus la competència de reconèixer aquell bé patrimonial i transmetre'l i recrear-lo. Bortolotto (2014) identifica com una de les problemàtiques derivades de la implantació de la categoria de PCI la discussió sobre l'abast de la noció de *comunitat*.



El Drac de Vilafranca del Penedès en plena actuació. Imatge presa durant la Festa Major de Sant Fèlix (agost 2014 i 2015).

ORIOL CENDRA PLANAS.



El fet d'escollir determinats elements culturals, i no d'altres, condiciona les representacions identitàries i institucionals dels grups socials i posa de manifest la dimensió social i política de les intervencions patrimonials. La producció del patrimoni ja no es concep només com una producció de coneixement, sinó també com l'expressió d'un poder. La mateixa Convenció, en les seves declaracions de Patrimoni Immateral de la Humanitat, aconsella la necessitat d'identificar la comunitat portadora, o la comunitat detentora del bé immaterial en qüestió, i que tal comunitat s'impliqui en la gestió de l'element patrimonialitzat. En llenguatge jurídic formal, la *comunitat portadora* seria la comunitat que ostenta la propietat del bé, i la *gestió* es podria equiparar a la possibilitat que, com s'ha apuntat anteriorment, el grup o la comunitat mantingui la seva capacitat d'expressió i en disposi lliurement, que no és

res més que el fet que mantingui i disposi de veu social i cultural. Però no sempre és així. El llenguatge tècnic de la gestió patrimonial pot esdevenir una eina de desposseïció de la capacitat d'expressió de la comunitat en favor de la veu autoritzada del tècnic o el gestor cultural. És així com la reconversió patrimonial conté un risc, implícit, d'apropiació indeguda del bé per part de l'agent especialitzat en la gestió política, tècnica i/o econòmica de la cultura.

Però les comunitats no són grups homogenis ni consensuats. La mateixa Bortolotto (Bortolotto, 2014: 14-15) esmenta que Dorothy Noyes posa l'exemple del cas del Patronat de la Patum, que "no representa la diversitat sociocultural dels agents d'aquesta festa popular representada durant la festa del Corpus Domini a Berga. Malgrat tot, el Patronat es presta a representar-la de

Grafit del Drac de Vilafranca del Penedès. Imatge presa durant la Festa Major de Sant Fèlix (agost 2014 i 2015).

ORIOL CENDRA PLANAS.

cara a les autoritats nacionals i internacionals. Una vegada que l'organisme ha estat admès com a representant de la comunitat, la participació d'aquesta es limita a la gestió d'una icona cultural convertida d'ara endavant en marca”.

El terme *comunitat* és, doncs, un terme complex i de difícil translació a la realitat social, en què tots els membres d'una mateixa societat poden pertànyer, de forma simultània, a comunitats diferents. Probablement la Convenció de PCI parteix d'un biaix idealitzat del terme *comunitat* i la presenta com quelcom homogeni, compacte, que s'expressa mitjançant una sola veu i amb poca divisió interna. Evidentment, aquesta noció de *comunitat* no existeix més enllà dels informes tècnics de patrimoni cultural, però cal tenir en compte que, molt probablement, el que la UNESCO va voler fer emergir amb el terme fou aquells col·lectius que, a causa de factors de caire polític, econòmic i/o territorial, han estat tradicionalment poc presents o directament exclosos en les polítiques de producció patrimonial, és a dir, col·lectius minoritzats i poc visibles a la “vitrina del patrimoni” (Quintero i Sánchez, 2017: 53).

Amenaces i vulnerabilitats

La Declaració d'Istanbul (2002), que porta per nom “El Patrimoni Cultural Immaterial, mirall de la diversitat cultural”, alerta de la vulnerabilitat d'aquest patrimoni en un context de conflictivitat de models de desenvolupament i esmenta la “comercialització excessiva” com una d'aquestes amenaces. Així, l'apartat 4 de la Declaració sosté que “la vulnerabilitat extrema del patrimoni cultural immaterial, sobre el qual es projecten amenaces de desaparició o marginalització, derivades sobretot de conflictes, intoleràncies, comercialització excessiva, urbanització incontrolada o empobriment de zones rurals, convoca els governs a una acció decidida, respectuosa amb els contextos en què es desenvolupen les expressions del patrimoni immaterial”. La Declaració també esmenta els processos de globalització i d'homogeneïtzació cultural com a greus amenaces vers el manteniment dels patrimonis locals i, per tant, per a la preservació

de la diversitat cultural.⁹ És evident que, en un moment d'auge patrimonial i en una societat com la nostra, en què el valor de la rendibilitat econòmica és sagrat i configura una mena d'economia moral del rendiment econòmic, la mercantilització de la cultura és un risc evident de distorsió i apropiació indegudes. En un mercat en què tot allò *etno* cotitza a l'alça, la reconversió de la cultura en patrimoni pot, tanmateix, afavorir processos de reconversió de la cultura en mercaderia (Comaroff i Comaroff, 2011). Però també caldria analitzar l'acceleració patrimonial actual, la voluntat per part de grups i col·lectius i institucions que la seva manifestació cultural obtingui algun tipus de declaració patrimonial –el que en paraules d'Appadurai (2001) equivaldria a “la producció de localitat”– com a estratègia d'adaptació de les cultures locals als requeriments d'un mercat econòmic i cultural globalitzat, en què la cerca del contacte amb la diferència i l'autenticitat culturals (però també naturals i paisatgístiques) s'ha erigit probablement en la primera indústria econòmica mundial. En aquest sentit, no es pot obviar que l'èxit que comporta una declaració d'aquesta mena de nou embolcall patrimonial, com ho és la Convenció de Salvaguarda del PCI (UNESCO, 2003), no es pot separar de les demandes creixents de la indústria turística en l'oferta de nous mercats i productes (Quintero i Sánchez, 2017).

En aquest context, ens sembla oportú introduir la noció de *vulnerabilitat* i referir-nos a les amenaces exògenes i als usos no autoritzats de béns patrimonials immaterials:

6. El Pla Nacional de Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial (PNSPCI - Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2011) es refereix a l'apropiació i la privatització del coneixement col·lectiu per part de sectors mancats de legitimitat com un dels riscos que comprometen el desenvolupament social del patrimoni cultural. I en aquest sentit, “la propiedad intelectual está afectando a muchas de las producciones de la cultura cuya supervivencia pasa por su valoración en el mercado; no debería acaparar más atención de la necesaria a la hora de establecer los

9

L'any 2001, la UNESCO va aprovar la Declaració Universal sobre la Diversitat Cultural i l'any següent, la d'Istanbul sobre el Patrimoni Cultural Immaterial. Les dues van inspirar i van preparar el terreny per a l'aprovació, l'any 2003, de la Convenció per a la Salvaguarda del PCI, moment en què s'aplica el concepte de *salvaguarda* al servei del manteniment del patrimoni cultural.

peligros a que se ve sometido el PCI. La autoría de las manifestaciones culturales es colectiva y su puesta en práctica cuenta con mecanismos propios que, lejos de poder ser tipificados desde la perspectiva del Derecho, se deben seguir ateniendo a las normas de la tradición. La pretensión de concebir estas manifestaciones como actos sujetos a normas jurídicas puede transformar su sentido originario y desanimar a los participantes o, incluso, generar enormes tensiones entre los mismos. Este peligro es importante si los productos del PCI comienzan a regularse desde fuera de sus comunidades con legislaciones similares a las que rigen para los productos del consumo”.

7. L'OMPI considera que les innovacions basades en els coneixements tradicionals poden rebre protecció de patent, de marca i d'indicacions geogràfiques, també en la forma de secret comercial o informació confidencial. En canvi, admet que els coneixements tradicionals, és a dir, els coneixements d'arrels històriques i que s'acostumen a transmetre per via oral, no queden protegits pels sistemes convencionals de propietat intel·lectual (PI).

Apropiació indeguda

La noció d'*apropiació indeguda* remet al fet que algú, un tercer aliè a la comunitat, s'apropii del bé i l'extregui del seu context amb finalitats també externes o alienes a la comunitat. El PNSPCI identifica com a risc d'apropiació indeguda l'acció d'agents externs a la comunitat (als portadors de la tradició) quan es fan rèpliques de les manifestacions i les produccions patrimonials, així com l'acció exògena que es genera mitjançant polítiques de protecció i salvaguarda que no reconeixen la tasca que realitzen els interlocutors legítims. Així mateix, l'OMPI tipifica com a *apropiació indeguda d'expressions culturals tradicionals* els actes de reproducció, adaptació i execució pública d'expressions culturals tradicionals o d'obres que en deriven; l'ús o l'adaptació d'aquestes no reconeguts per la comunitat; la seva deformació, mutilació i modificació, i l'adquisició o l'exercici de drets de propietat intel·lectual sobre aquestes expressions (OMPI, 2006).

Marca, protecció i bé patrimonial

Des de la perspectiva del patrimoni, la protecció dels béns patrimonials és una de les funcions bàsiques de tota administració pública en matèria de cultura. Si bé el PCI denominat com a tal ha estat incorporat tardanament a l'ordenament jurídic estatal, no és menys cert que diferents legislacions sobre patrimoni de l'Estat espanyol incorporaven el patrimoni etnològic amb accepcions que el relacionaven amb béns immaterials i de la cultura popular. És el cas la Llei del patrimoni històric espanyol, del 1985, que en el seu títol VI es refereix al bé etnogràfic; de la Llei del patrimoni històric d'Andalusia, del 1991,¹⁰ que reconeixia explícitament béns mobles, llocs, pràctiques, coneixements, activitats i expressions d'interès etnològic, o de les lleis catalanes de patrimoni i de cultura popular i associacionisme cultural, ambdues del 1993, que es refereixen a “un concepte ampli del patrimoni cultural de Catalunya, que engloba el patrimoni moble, el patrimoni immoble i el patrimoni immaterial, siguin de titularitat pública o privada, i les manifestacions de la cultura tradicional i popular” (Llei 9/1993 del patrimoni cultural català,¹¹ preàmbul) i introdueixen el concepte de *patrimoni etnològic*, un concepte inclusiu en el qual tenen cabuda elements immobles, mobles i immaterials (Llei 2/1993, de 5 de març, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural, art. 5).¹²

Des de la perspectiva de la propietat intel·lectual, els elements del PCI són “fets no protegits” o “obres que ja estan en el domini públic i que per tant poden ser utilitzades per tothom”. En molts casos, l'existència d'un règim de protecció dels drets d'autor ha servit per patrimonialitzar elements que estaven en el domini públic. Amb tot, dins del dret de propietat intel·lectual podem trobar formes que impedeixen l'apropiació indeguda dels béns comuns patrimonials i que permeten la creació d'un patrimoni comú mitjançant la protecció temporal dels autors i d'altres titulars de drets de propietat intel·lectual que generen un fons d'obres i prestacions protegides pel domini públic (Garrote, 2009). Es troba a faltar, però, un instrument normatiu

10

Llei 1/1991, de 3 de juliol, del patrimoni històric d'Andalusia, reformada i actualitzada per la Llei 14/2007 del patrimoni històric d'Andalusia.

11

Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català.

12

Podem citar també, a tall d'exemple, la Llei de patrimoni cultural de Galícia, una llei aprovada l'any 2016 en la qual tots els patrimonis culturals de Galícia, materials i immaterials, són abordats conjuntament i en equilibri mutu, i en què llurs característiques etnològiques i antropològiques són cabdals per tal d'identificar i determinar la seva vàlua patrimonial.

unívoc, d'abast internacional, que reguli la dispersió de les normatives dels diferents estats en la matèria.

Així, doncs, a Catalunya hi ha vigents determinats instruments normatius i de protecció, tant de l'àmbit del patrimoni com de l'àmbit de la propietat intel·lectual, útils per evitar que una marca s'apropriï o faci un ús indegut de béns patrimonials intangibles. Vegem-ho:

1. El reconeixement legal d'una marca –fins i tot si la marca la sol·licita una administració pública– adquirit mitjançant la seva inclusió en un registre, i els drets exclusius del seu ús conferits a la persona que n'és titular, sembla antagònic amb el concepte d'accés públic al patrimoni cultural immaterial, que garanteix com a obligació de salvaguarda la Convenció quan estableix que els estats faran el possible per “garantir l'accés al patrimoni cultural immaterial i respectar al mateix temps els usos consuetudinaris pels quals es regeix l'accés a determinats aspectes del patrimoni esmentat”. (UNESCO, 2003: art. 13.d.ii). La noció de *salvaguarda* presentada en la Convenció va més enllà de la idea clàssica de *protecció* (la qual sovint implica accions de separació i/o aïllament de l'objecte del seu context social) i apunta, sobretot, a l'establiment de les accions necessàries per a la preservació dels contextos i els processos socials com a factors clau per tal de garantir la continuïtat cultural i la capacitat expressiva i creativa dels grups o les comunitats.
2. La impossibilitat de registrar com a marca els signes “contraris a la llei, l'ordre públic o els bons costums” (Llei 17/2001, de 7 de desembre, de marques, art. 5.1.f). Per aquesta raó, i des d'una perspectiva estricta, el registre d'un element del PCI (per exemple, l'expressió “foc al faro”) no podria registrar-se com a marca. Tampoc com a propietat o disseny industrials, atès que no compleix el requisit de novetat. Hem vist, però, que la complexitat del PCI obre noves perspectives, no ateses pels marcs normatius vigents, en aspectes com l'elaboració de nous dissenys a partir d'elements del PCI, recreacions i



adaptacions contemporànies d'elements tradicionals, etc.

3. Els conceptes de *transmissió*, *revitalització* i *recreació* del PCI admesos per la Convenció (UNESCO, 2003: art. 1 i art. 2.3) són incompatibles amb el concepte de *titularitat i protecció de la reproductibilitat* d'una marca i obren, per tant, una via per a la defensa de la intromissió de les marques en el règim jurídic del PCI.

El concepte de *transmissió*, que no figura en la llei catalana 9/1993 del patrimoni cultural i només s'esmenta en el preàmbul de la llei catalana 2/1993 de foment i protecció de la cultura popular vinculada a la noció de *vida associativa* “entesa com a voluntat dels ciutadans de crear i transmetre lliurement uns valors i uns

El Gegant del Pi ara balla funky pel camí. Imatge de la campanya “Reinventar un clàssic” de promoció de la beguda Selecta XV de San Miguel.

IMATGE CAPTADA DEL WEB DE L'OFICINA ESPANYOLA DE PATENTS I MARQUES.

símbols que neixen tant de les arrels com de les experiències pròpies –individuals i col·lectives–, transformadores de les formes de vida”, s’esmenta en l’article a la llei estatal 10/2015 de salvaguarda del PCI, que atorga a les administracions públiques la funció de “garantir l’adequada difusió, transmissió i promoció dels béns immaterials objecte de salvaguarda” (art. 6).

4. La introducció d’una marca, que implica un monopoli d’ús d’un subjecte determinat, podria considerar-se incompatible amb l’acció de “difusió de la cultura popular i tradicional”, que la llei catalana 2/1993 defineix com una acció de foment de les administracions públiques (art. 3.e)
5. Els instruments i els règims de protecció dels béns patrimonials presents en l’ordenament jurídic català són instruments que poden usar-se en l’àmbit de la protecció del PCI. És el cas de la declaració de Bé Cultural d’Interès Nacional (BCIN), que inclou una categoria específica de Zona d’Interès Etnològic entesa com el conjunt de vestigis, que poden incloure intervencions en el paisatge natural, edificis i instal·lacions, que contenen en llur si elements constitutius del patrimoni etnològic de Catalunya i de l’Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC), en el qual s’han d’incorporar els béns integrants d’aquest patrimoni.

Ara bé, aquestes mesures de protecció no donen resposta a determinades qüestions que afloren amb la institucionalització del PCI: a qui correspon la propietat d’expressions i adaptacions contemporànies de cultures populars o tradicionals fetes per persones que poden no formar part de la comunitat? Cal registrar, i com cal fer-ho, expressions i coneixements tradicionals no protegits per sistemes de propietat intel·lectual perquè no són originals o nous o perquè no hi ha un “autor” identificable? Com es reconeixen i s’exerceixen els drets col·lectius (similars als de propietat intel·lectual) sobre manifestacions tradicionals?

No és menys cert, tampoc, que la diversitat de marcs jurídics i la necessitat de gestionar la complexitat del concepte de *PCI* genera confusió. I, finalment, no podem obviar que

a Catalunya, en el marc específic de la gestió del PCI, ens trobem:

1. Amb un corpus legal que data del 1993 i que necessita actualitzar-se, atesa l’evolució conceptual i els nous plantejaments de salvaguarda i protecció i atesos també els canvis legislatius que s’han esdevingut en diverses àrees de l’ordenament jurídic que hi estan vinculades.
2. Amb un inventari, l’IPEC, que no atorga protecció jurídica als elements que en formen part i amb la inexistència d’una categoria de BCIN per als elements de caràcter immaterial (Costa i Folch, 2014: 60).
3. Amb escassos recursos humans per a la gestió del PCI i amb la manca d’un cos especial amb coneixements específics d’etnologia i antropologia a l’Administració pública catalana.

Conclusions

Hem vist que el patrimoni immaterial és especialment vulnerable si hi intervenen agents externs a la comunitat, si es regula a partir de marcs normatius que, com és el cas de la propietat intel·lectual, no tenen en compte les característiques específiques del PCI i si es concep com a producte de consum. Hem vist també que la legislació vigent a Catalunya en matèria de patrimoni i les polítiques públiques endegades fins ara per a la catalogació, la protecció i la salvaguarda del PCI no permeten incidir en la seva inapropiabilitat. Hem vist que es registren com a marques comercials coneixements pràctics, representacions i expressions culturals tradicionals.

Hem vist també que l’establiment de la categoria de PCI és problemàtica i genera una sèrie de reptes teòrics i pràctics. Hem vist que els usos, les representacions, les expressions, els coneixements i les tècniques –juntament amb els instruments, els objectes, els artefactes i els espais culturals que els són inherents– no són compatibles amb els instruments de gestió dels drets de propietat intel·lectual i/o de gestió i defensa dels drets d’explotació d’una obra.

La Convenció (UNESCO, 2003) demana metodologies i procediments de protecció

nous, que cal enfocar des de la perspectiva de la salvaguarda, un terme que conté uns matisos diferents que els del terme *protecció*. Aquests matisos s'adrecen vers la promoció de les iniciatives necessàries per a la reelaboració i la continuïtat cultural de les pràctiques socials dels grups. D'alguna manera, la salvaguarda equival a reconèixer la capacitat de gestió i l'autonomia social del grup o la comunitat en relació amb la seva cultura, a reconèixer, en definitiva, l'economia moral pròpia del grup. Ara bé, aquestes metodologies i aquests enfocaments requereixen de personal capacitada en el camp de les ciències socials per acompanyar-les i implementar-les.

En aquest context, els autors proposem el debat i l'estudi de reformes de les normatives en matèria de patrimoni i autoria.

- Incloure en la normativa actual sobre patrimoni un esment explícit a la inapropiabilitat dels béns patrimonials, fent referència específica als béns de naturalesa incorporària. Si bé en matèria de propietat intel·lectual internacional la protecció d'expressions del folklore¹³ no se supe- dita a requisits de forma, de manera que no sembla necessària la seva inscripció en cap registre públic per tal d'obtenir protecció davant d'apropiacions indegudes (Garrote, 2009), entenem que incidir normativament en la inapropiabilitat del PCI es justifica tant pel fet que la protecció del PCI va més enllà de la discussió sobre propietat intel·lectual com perquè facilitaria l'acció de l'Administració pública, que podria oposar-se a l'apropiació i el registre del bé d'acord amb les prohibicions absolutes establertes en la Llei 17/2001 de marques.¹⁴
- Desplegar un procés tècnic de discussió pluridisciplinari sobre el tractament d'objectes, expressions o elements patrimonials de propietat col·lectiva o comunitària i debatre conjuntament, des de l'etnologia i el dret, els conceptes d'*obra*, *autoria*, *drets morals* i *explotació*, característics de la propietat intel·lectual, i promoure les reformes normatives oportunes. En aquest sentit, les vies de treball assenyalades per l'OMPI (2004) en l'àmbit de la propi-

etat intel·lectual suggereixen que, amb caràcter general, es tractin per separat allò que afecta les expressions culturals tradicionals/expressions del folklore, d'una banda, i els coneixements especialitzats i tècnics tradicionals, de l'altra. Així mateix, ens sembla interessant la via de treball apuntada per Garrote (2009) tot seguint el camí marcat per la llei model sobre la protecció de les expressions del folklore i contra l'explotació il·lícita i altres accions lesives, elaborada conjuntament per l'OMPI i la UNESCO l'any 1985. Aquesta llei estableix com a idees bàsiques que les expressions del folklore no poden ser objecte d'apropiació indeguda ni explotació il·lícita per part de terceres persones i que l'autorització per poder utilitzar expressions de la cultura popular amb finalitats lucratives només pot donar-la la comunitat interessada quan ho desitgi o un organisme que actuï a petició de la comunitat i en el seu nom.

- Desplegar recursos per tal que l'Administració pública promogui els mecanismes legals per identificar els grups comunitaris que siguin legítims posseïdors dels béns i els coneixements tradicionals (PNSPCI, 2011).¹⁵ Al nostre entendre, això comporta també aprofundir i definir jurídicament els conceptes de *legitimitat* i *posseïó* dels béns i els coneixements tradicionals, estudiar si hi ha condicions objectives i desenvolupar els mecanismes, si escau, per tal que les comunitats puguin exercir el dret de prevalença del bé, amb independència de la seva declaració o adscripció a un inventari.
- Vincular interadministrativament la protecció establerta connectant registres nacionals i municipals de marques, de propietat intel·lectual i altres.
- Incrementar els recursos públics en matèria d'etnologia i propietat intel·lectual d'acord amb un pla d'actuació d'inventari i salvaguarda del PCI que, entre d'altres mesures, defineixi serveis i competències públiques en matèria de PCI i objectius i indicadors d'avaluació, i assigni els recursos humans i pressupostaris per al seu desplegament. ■

13

L'ús del terme *folklore* equival en aquest context als conceptes de *cultura popular*, *PCI* i altres amb connotacions similars.

14

En concret, l'article 5.1.f d'aquesta llei estableix que no poden registrar-se com a marques aquells signes que siguin contraris a la llei, a l'ordre públic o als bons costums.

15

La Convenció de PCI considera que les administracions públiques (els estats) tenen els inventaris com a instruments per "assegurar la identificació [d'elements del PCI] amb vista a la salvaguarda" (art. 12.1). La mateixa convenció detalla una sèrie d'altres mesures que correspon implementar als estats per vetllar per la salvaguarda, entre les quals "adoptar mesures d'ordre jurídic, tècnic, administratiu i financer adequades" (art. 13.d).

BIBLIOGRAFIA

Llibres i/o articles

Appadurai, A. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bortolotto, C. (2014) «La problemàtica del patrimoni cultural immaterial». *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, vol. 1, núm. 1: p. 1-22. EISSN: 2386-7515.

Carrera, G. (2015) «La Ley 10/2015 para la Salvaguarda del PCI (2013-2014): ¿patrimonio inmaterial o nacionalismo de Estado?». *Revista PH*, 88: p. 21-23.

Castro, M. P.; Ávila, C. M. (2015) «La salvaguarda del patrimonio inmaterial: una aproximación a la reciente ley 10/2015». *RIIPAC*, 5-6: p. 89-124 [En línia: <http://www.eumed.net/rev/riipac>].

Comaroff, J. L.; Comaroff, J. (2011) *Etnicidad*. S. A. Buenos Aires: Katz.

Costa, R.; Folch, R. (2014) «El patrimoni cultural immaterial a Catalunya. Legislació, actualitat i reptes de futur». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 39: p. 57-72. ISSN: 2014-6310.

Farré, X. (2014) «De falles a la Ribagorça». *Trobades Culturals Pirinenques (10es: 2013: Ripoll, Catalunya)*, p. 195-206. Andorra Vella: Societat Andorrana de Ciències ISBN: 978-99920-61-21-3.

Garrote, I. (2009) «El Patrimonio Inmaterial y los derechos de propiedad intelectual». *Patrimonio Cultural de España*, 0: p. 111-132. ISSN: 1889-3104.

Plata, F. (2017) «Proteger el patrimonio cultural inmaterial en Andalucía: competencia jurídico-política, alcance y función social».

Revista Andaluza de Antropología, 12: p. 94-116. ISSN: 2174-6796.

Quintero, V.; Sánchez, C. (2017) «Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio “democratizador”». *Revista Andaluza de Antropología*, 12: p. 48-69. ISSN: 2174-6796.

Riart, O.; Jordà, S. (2012) «Catalogació de les falles al Pirineu. Descripció dels processos i elements fallaires». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 38: p. 162-173.

Roigé, X. (2014) «Més enllà de la UNESCO. Gestionar i museïtzar el patrimoni immaterial». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 39: p. 23-40. ISSN: 2014-6310.

Smith, L. (2014) «Patrimoni immaterial: un repte per al discurs de patrimoni autoritzat?». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 39: p. 12-22. ISSN: 2014-6310.

Thompson, E. P. (2000) *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.

Xalabarder, R. (2011) «La propietat intel·lectual en el món digital: un monopoli en extinció?». *Quaderns del CAC*, XIV(2): p. 61-69. ISSN: 2014-2242.

Textos jurídics

Llei 1/1991, de 3 de juliol, del patrimoni històric d'Andalusia [<http://www.juntadeandalucia.es/boja/1991/59/1>], reformada i actualitzada en la Llei 14/2007 del patrimoni històric d'Andalusia.

Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català [en línia] <http://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=92717> [consulta: 29 maig 2017].

Llei 2/1993, de 5 de març, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural [en línia] <http://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=73601> [consulta: 29 maig 2017].

Llei 17/2001, de 7 de desembre, de Marcas [en línia] <http://www.oepm.es/cs/OEPMSite/contenidos/NORMATIVA/NormasSobreMarcasYOTrosSignosDistintivos/NSMYOSD_Nacionales/LEY_172001_de_7_de_diciembre_de_Marcas.htm> [consulta: 29 maig 2017].

Llei 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial [en línia] <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-5794> [consulta: 29 maig 2017].

Llei 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia [en línia] <https://www.boe.es/buscar/pdf/2016/BOE-A-2016-5942-consolidado.pdf> [consulta: 30 maig 2017].

Webgrafia

Coordinadora de Colles Castelleres de Catalunya. (2017) *FAQ sobre la cessió de drets per retransmissions televisives* [en línia] <http://www.cccc.cat/continguts/noticies/faq-retransmissions-televisives-17_11318_46> [consulta: 12 juny 2017].

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; Ajuntament de Berga. *Dossier de la candidatura de la Patum al reconeixement com a obra mestra del patrimoni oral i immaterial de la humanitat* [en línia] <<http://cultura.gencat.cat/web/content/dgpc/documents/arxiu/patumph.pdf>> [consulta: 15 gener 2017].

Instituto del Patrimonio Cultural de España. (2011) *Plan Nacional del Patrimonio Inmaterial* [en línia]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/inmaterial.html>> [consulta: 2 maig 2017].

UNESCO. (2001) Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. [En línia]. <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> [consulta: 29 maig 2017].

UNESCO. (2002) *El Patrimonio Cultural Inmaterial, espejo de la Diversidad Cultural*. Istanbul, 16-17 de setembre de 2002 [en línia] <http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_70/pdfs/31.pdf> [consulta: 29 maig 2017].

UNESCO. (2003) *Convenció per a la salvaguarda del patrimoni cultural immaterial*. París, 17 octubre 2003 [en línia] <<http://www.unescocast.org/fitxer/1605/CONVENCIO%20C3%93%20PATRIMONI%20IMMATERIAL.pdf>> [consulta: 22 maig 2017].

OMPI (2004) *Las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore: opciones políticas y jurídicas* [en línia] <http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_6/wipo_grtkf_ic_6_3.doc> [consulta: 22 maig 2017].

OMPI (2006) *La protección de las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore* [en línia] <http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_9/wipo_grtkf_ic_9_4.pdf> [consulta: 22 maig 2017]

SMITHSONIAN
FOLKLIFE
FESTIVAL



Catalonia

TRADITION AND CREATIVITY FROM
THE MEDITERRANEAN

Catalunya és la cultura convidada a l'Smithsonian Folklife Festival 2018, l'esdeveniment de cultura popular i tradicional més important del món que es fa a Washington DC.

Les principals institucions catalanes col·laboren perquè la nostra cultura, la nostra llengua i les nostres tradicions siguin ambaixadores de Catalunya als Estats Units.

La presència a l'Smithsonian Folklife Festival forma part de les accions de promoció de Catalunya als Estats Units

*Amazing
Catalonia!*

promogut per:



Generalitat
de Catalunya



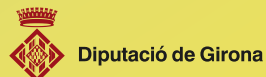
institut
ramon llull

Llengua i cultura catalanes

amb el suport de:



Diputació
Barcelona



Diputació de Girona



Ajuntament de Valls



Diputació Tarragona



Diputació de Lleida



ADiFOLK


Francesca Romana Uccella

UNIVERSITÀ LA SAPIENZA DI ROMA

Doctora en Antropologia Social i Cultura per la Universitat de Barcelona i per la Universitat La Sapienza di Roma, es va especialitzar en l'estudi de la relació entre la literatura i el territori. Des de l'any 2005 fins al 2013 va treballar per la Càtedra de Patrimoni Literari M. Àngels Anglada - Carles Fages de Climent de la Universitat de Girona.

El patrimoni literari entre material i immaterial: Itàlia i Catalunya

Per tal de presentar i analitzar la situació del patrimoni literari i la patrimonialització literària a Catalunya i a Itàlia i evidenciar-ne les diferències, com és l'objectiu d'aquest article, cal aclarir prèviament algunes idees clau, necessàries per fer palesa la rellevància del lligam entre literatura i territori. Ens referirem, doncs, al concepte de *patrimoni literari* com el conjunt d'elements, tant materials com immaterials, relatius a l'escriptura i a la literatura, entre els quals trobem, en primer lloc, el llibre, juntament amb el llegat d'escriptors i institucions relacionats amb la literatura: manuscrits, biblioteques, arxius, centres d'interpretació, cases-museu, obres literàries o objectes inherents a la vida dels autors, ja siguin canònics o no canònics, considerats com a representatius d'una determinada col·lectivitat. Tot el que apareix com a tangible en aquest breu llistat es pot considerar com a patrimoni literari material, mentre que resulta més complex formular una definició de *patrimoni literari immaterial*. Es pot dir que la part intangible d'un llegat literari és tot el que es desprèn de l'escriptura, de la narració o del pensament d'un autor: les idees, els sentiments, les intuïcions que acompanyen la lectura i la meditació al voltant d'un text, i també els processos que s'originen en el mateix text o hi troben suport

moral. Els dos països triats per a aquest estudi comparatiu presenten diferències evidents, però tenen un bagatge cultural secular comú, que fa possible identificar elements presents contemporàniament en totes dues realitats i mostrar amb claredat les diferències que es faran paleses a les pàgines següents. Ambdós oberts al Mediterrani i fills de la mateixa matriu cultural llatina, mostren una diferència molt gran i evident: Itàlia és una nació amb estat propi i una llengua reconeguda, mentre que Catalunya és definida pels seus habitants com una nació sense estat que viu constantment el problema d'haver d'afirmar la seva identitat i, per fer-ho, ha d'utilitzar, entre altres eines, també la llengua i, per consegüent, la literatura. El català és considerat, en el context de l'Estat espanyol, una llengua minoritària i per això, i amb més força que no a Itàlia, la patrimonialització literària resulta un mitjà útil per afirmar la literatura que s'escriu en aquest idioma. En aquest context, el patrimoni literari assumeix un paper fonamental, sobretot en relació amb la identitat col·lectiva i a la seva afirmació.¹ A més d'aquesta primera i molt important diversitat en la situació política, hi ha una altra diferència que té un paper notable, que és la de les dimensions dels dos països, que genera una diferència evident també en la gestió de les respectives xarxes de patrimonialització literària, xarxes que tindrem majo-

1

Aquestes consideracions són relatives a l'època actual, en la qual Catalunya necessita una forta reivindicació política i cultural de la seva llengua, mentre que a Itàlia l'idioma nacional sembla ara ser acceptat com a sobirà. L'acceptació de la llengua per part dels italians va passar per un llarg procés, que va començar en el moment de la unificació d'Itàlia, el 1861, i que es va acabar, parcialment, durant els anys seixanta del segle xx. Com explica Tullio de Mauro a *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963), la transformació del florentí en llengua nacional va ser el fruit d'una substitució progressiva de les diferents llengües regionals, que van ser rebaixades a dialectes, que actualment resisteixen gràcies a molts escriptors i poetes resistents locals. A Itàlia, la imposició del florentí acaba revertint en la cohesió nacional, en un procés d'identificació d'una llengua nacional amb un estat-nació, una situació compartida amb altres països europeus durant el segle XIX i principis del XX.

ritàriament en compte en el nostre discurs. Itàlia té una superfície gairebé deu vegades més gran que la de Catalunya i la proporció entre els seus nombres d'habitants és pràcticament la mateixa. Aquestes diferències influeixen sobre el paper que la patrimonialització literària pot adquirir en l'àmbit cultural, social i polític, fins a transformar-la en un element generador d'un sentiment identitari compartit. A partir d'aquests aclariments inicials, podem apropar-nos a la situació de la península italiana.

La patrimonialització literària a Itàlia

Itàlia és un país literari, ja sigui per l'abundància dels escriptors que hi han nascut, hi han viscut i hi han viatjat en totes les èpoques –a partir de l'època clàssica fins als nostres dies–, o bé per la innombrable quantitat de pàgines que ha inspirat. Epopeies, novel·les, poemes, assajos, versos i paraules que han contribuït notablement al canó univer-

sal de la literatura i que s'han fet visibles de moltes maneres: amb una gran quantitat d'inscripcions, de manuscrits i de llibres – antics i moderns –, documents publicats i inèdits, biblioteques, arxius, monuments i cases literàries i, més recentment, amb centres de patrimonialització literària i itineraris literaris.

Un dels fenòmens més visibles o, més ben dit, mediatitzats amb més força és el dels *Parchi Letterari*, però aquests no són l'únic exemple de patrimonialització literària a la península italiana. Existeixen moltes cases-museu que no formen part de la xarxa dels parcs literaris, centres d'interpretació nascuts autònomament, societats i museus literaris, fundacions o biblioteques que funcionen –a més de fer-ho com a centres d'estudi– també com a centres de divulgació i difusió del patrimoni literari. N'hi ha de dedicats a escriptors i escriptores de totes les èpoques, que es van mesurar amb diferents

Paraules clau: literatura, identitat, patrimoni literari, gestió del patrimoni literari, comparació Itàlia – Catalunya

Palabras clave: literatura, identidad, patrimonio literario, gestión del patrimonio literario, comparación Italia-Cataluña

Keywords: literature, identity, literary heritage, literary heritage management, comparison Italy – Catalonia

L'article proposa una anàlisi i una comparació entre la situació de la patrimonialització literària entre Itàlia i Catalunya, dos països amb un recorregut cultural paral·lel i agermanats –almenys pel que fa als últims vint anys– per una atenció especial a la patrimonialització literària dels espais. Al començament s'exposen els conceptes fonamentals que emmarquen el patrimoni literari en el panorama de la patrimonialització de llocs entre Barcelona, Girona, el seus territoris extraurbans i els seus equivalents italians, com ara grans ciutats, pobles o regions petites, com la Basilicata, que inclou diferents centres d'interpretació literària. El diàleg continu entre escriptura i territori es manifesta, entre materialitat i immaterialitat, a través de cases-museu d'escriptors, museus i itineraris literaris o monuments dedicats als escriptors i als seus personatges, tots testimonis del lligam entre els autors i l'herència deixada per ells en els llocs de les seves innombrables geografies literàries. No és secundari, en totes aquestes manifestacions, el paper que desenvolupa la identitat en relació amb la literatura, ambdues estrictament lligades a les polítiques patrimonials i lingüístiques dels dos països.

El artículo propone un análisis y una comparación entre la situación de la patrimonialización literaria entre Italia y Cataluña, dos países con un recorrido cultural paralelo y hermanados –al menos en los últimos veinte años– por una especial atención a la patrimonialización literaria de los espacios. Al principio se exponen los conceptos fundamentales que enmarcan el patrimonio literario en el panorama de la patrimonialización de los lugares entre Barcelona, Gerona, sus zonas extraurbanas y sus equivalentes italianos, como grandes ciudades, pueblos o regiones pequeñas, como la Basilicata, que incluye diferentes centros de interpretación literaria. El diálogo continuo entre escritura y territorio se manifiesta, entre materialidad e inmaterialidad, a través de casas-museo de escritores, museos e itinerarios literarios o monumentos dedicados a los escritores y a sus personajes, todos ellos testimonios del vínculo entre los autores y la herencia dejada por ellos en los lugares de sus innumerables geografías literarias. No es secundario en todas estas manifestaciones el papel que desarrolla la identidad en relación con la literatura, ambas estrictamente ligadas a las políticas patrimoniales y lingüísticas de los dos países.

The article offers an analysis of and a comparison between the situation of literary heritage in Italy and Catalonia, two countries with a parallel cultural history, sharing, at least over the last twenty years, a special interest in the way in which locations become part of the literary heritage. The study first examines the fundamental concepts determining literary heritage in the scenario according to which places are incorporated in heritage, considering Barcelona, Girona, their peripheral areas and the equivalent locations in Italy: large cities, towns and small regions, like the Basilicata, which includes several literary interpretation centres. The constant dialogue between writing and region is shown, between tangible and intangible, through houses, writers' museums, museums and literary routes, monuments dedicated to writers and their characters, all bearing witness to the links between the writers and the heritage left by them in their countless literary locations. In all these considerations the role played by identity in its relationship with literature is no less important, both being closely linked to the policies on heritage and language in the two countries.

gèneres i que, d'una forma o altra, van deixar la seva empremta al territori: les cases de Dante Alighieri a Florència i a la zona de la Lunigiana (entre Ligúria i Toscana), l'estudi de Luigi Pirandello a Roma, el Parco Letterario Grazia Deledda a Galtelli (Sardenya), el Parco Letterario Giosuè Carducci a Castagneto Carducci (Toscana), la casa de Francesco Petrarca a Incisa Valdarno (Toscana), etc. A més dels centres dedicats a autors italians, n'hi ha alguns de dedicats a escriptors estrangers que funcionen també com una mena d'ambaixades culturals i literàries del país del qual depenen, com per exemple la Casa di Goethe o la dels escriptors anglesos romàntics per excel·lència, Keats i Shelley, ambdues situades al centre de Roma.²

L'estudiós Roberto Cicala, en un assaig titulat *I luoghi delle parole* (2009), parla de les "ciutats narrades" i posa de manifest com cadascuna d'aquestes ciutats presenta una varietat quasi sense límits de textos que les descriuen, com la Milà que, a finals del segle XIX, retraten les obres de Luigi Capuana i Giovanni Verga en ocasió de l'Exposició Universal del 1881 (Riccardi, 1991). A Torí són molts els llibres que parlen de la ciutat, com si fos un escenari en el qual es desenvolupa l'acció dels personatges, com també la Trieste de James Joyce i Claudio Magris, Italo Svevo i Umberto Saba o la Roma dels mil autors, a partir de Luigi Pirandello, Carlo Emilio Gadda, Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, etc. en un llistat quasi sense fi. A Nàpols, a Parlem o en qualsevol altra ciutat, la situació és la mateixa i a les nombroses veus dels escriptors que en van documentar i descriure la vida s'hi afegeix una sèrie de centres, cases-museu i *Parchi Letterari* que hi van lligats. Sortint del context urbà, trobem una situació anàloga.

Alguns dels centres citats, com altres presents a Itàlia, són independents; d'altres es van unir en associacions i proposen activitats i línies de treball comunes. La fundació que unia la majoria dels parcs literaris existents, i que en molts casos en van proposar la creació, fou la Fondazione Ippolito Nievo. Entre les associacions podem recordar l'Associazione Nazionale Case della Memoria i, com a institució

de referència, una de les comissions temàtiques de l'ICOM (International Council of Museums) denominada Coordinamento dei Musei Letterari e di Musicisti.

A partir del 2009, la Fondazione Ippolito Nievo va passar el testimoni a una societat amb responsabilitat limitada, anomenada Paesaggio Culturale Italiano, que va assumir la responsabilitat de portar endavant la feina, començada feia unes quantes dècades, del fundador del primer organisme. L'Associazione Case della Memoria, nascuda l'octubre del 2005, reuneix quaranta-nou cases d'escriptors i personatges, que es troben només en algunes regions del centre i del nord del país: Piemont, Llombardia, Vènet, Emília-Romanya, Laci, Sicília i Sardenya. Les activitats organitzades per l'associació tendeixen a crear un territori comú de treball, de confrontació i d'intercanvi i s'organitzen trobades per compartir temàtiques i experiències, lligades a realitats culturals heterogènies, ja que les cases són molt diferents l'una de l'altra, per la naturalesa diferent dels seus antics ocupants i pel que fa al seu context geogràfic i social. Dos anys després de la creació de l'associació, es va crear el Coordinamento dei Musei Letterari e di Musicisti, que també té, entre les finalitats principals, la de posar en comunicació museus i cases d'escriptors i músics per afavorir l'intercanvi de coneixements i experiències, amb una atenció especial a les activitats d'investigació i estudi.³

Les entitats descrites, a través de les seves plataformes, s'informen recíprocament de les activitats que duen a terme i posen ordre al maremàgnum d'informacions relatives a la grandíssima quantitat d'activitats organitzades: conferències, exposicions, itineraris literaris, trobades, espectacles, seminaris, etc. Al costat d'aquestes organitzacions que reuneixen diferents centres, hi ha moltes petites realitats constituïdes per associacions o cases-museu independents, que s'organitzen i es mouen de forma autònoma, sovint amb el suport d'administracions locals i de privats. Seria molt difícil donar compte de la gran quantitat d'activitats com trobades o conferències, per la impossibilitat de

2

El pis on va viure Goethe a Roma forma part de l'AsKi, sigla de l'associació alemanya dels instituts de cultura autònoms, mentre que la casa-museu dels dos importants poetes romàntics és propietat de la Keats-Shelley Memorial Association, amb seu a Leamington, Anglaterra.

3

<http://www.parchletterari.com/>;
<http://www.casedellamemoria.it/it/>;
http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_phocadownload&view=category&id=8:coordinamento-dei-musei-letterari-e-di-musicisti&Itemid=103 (consultades els 5 de juliol del 2017).

censar-les totes i d'identificar-ne les línies comunes; més assequible és fer un breu recorreniment d'alguns dels itineraris literaris que organitzen. Entre els creats i gestionats al marge de les gran xarxes de patrimoni literari nacionals, hi ha alguns exemples que es poden trobar també al web. En algunes de les ciutats italianes més importants hi ha un itinerari o més d'un. A Milà, la pàgina oficial de promoció turística, Turismo Milano,⁴ presenta un itinerari multiautor, La Milano letteraria del '900, amb un mapa que recorre els llocs freqüentats per alguns dels escriptors i intel·lectuals del segle xx, llocs emblemàtics de la cultura, com la seu del diari *Corriere della Sera* o la Trattoria Bagutta, on el 1927 es va fundar el primer premi literari de la ciutat, el Premio Bagutta, o el Bar Giamaica, a Brera.

Al lloc web de la biblioteca de l'Ajuntament de Palerm s'hi troba el mapa literari de la ciutat,⁵ nascut com a projecte col·laboratiu, en el qual poden participar totes les persones interessades a afegir-hi la seva cita preferida. A Roma no hi ha pàgines institucionals que presentin itineraris literaris, però sí algunes associacions que, entre altres tipologies de rutes, ofereixen alguns recorreguts que ressegueixen les empremtes dels escriptors, com ara la pàgina d'APPasseggio, en què podem trobar un itinerari dedicat als *Ragazzi di vita* (1955) de Pier Paolo Pasolini i dos dedicats a *La storia* (1974) d'Elsa Morante.⁶

Una realitat interessant, que fa uns quants anys va fer la seva aparició en el món de la patrimonialització literària, és l'aplicació Cityteller.⁷ El projecte s'assembla al del mapa literari de Palerm, ja que els usuaris poden pujar-hi les seves cites, que es penjen després d'un control per part dels gestors de l'aplicació. La novetat rau en el fet que, gràcies a l'ús d'un telèfon intel·ligent, els textos es poden llegir al mateix lloc que descriuen o citen. El projecte de Cityteller, posat en marxa el 2014, es presenta amb un mapa on apareixen marcats llocs d'inspiració i vida dels autors i es defineix com una plataforma social dedicada a compartir i a geolocalitzar els llocs protagonistes dels llibres.

Els llocs web citats, juntament amb molts altres que il·lustren una situació bastant estàtica, ja que encara no hi ha gaires plataformes similars a Cityteller o llocs que informin amb regularitat d'esdeveniments relacionats amb el món de la patrimonialització literària, s'han inspirat, d'una forma o altra, en les nombroses guies literàries existents en paper. Durant els últims vint anys, a Itàlia, igual que a molts altres països, hi ha hagut una notable proliferació d'aquesta mena de llibres que ressegueixen les empremtes dels escriptors que hi van viure o hi van viatjar. Les guies literàries generalment es presenten totes amb una estructura comuna: expliciten la relació d'un autor amb un o més espais i proposen, amb l'ajuda d'un mapa, un o més recorreguts, dels quals senyalitzen els punts. Les rutes poden assemblar-se tant a breus passejades com a llargs viatges, alternen les cites de l'autor escollit amb textos de qui escriu la guia per construir un fil narratiu i fan evident el lligam entre l'escriptor, les seves obres i els seus llocs.

Una de les guies editades per un parc literari és *La Sicilia del Gattopardo*, de Beatrice Agnello. El llibre proposa un viatge entre Palerm, Palma di Montechiaro i Santa Margherita del Belice i té una estructura diferent respecte a altres volums del mateix gènere: una primera part està dedicada a la vida siciliana de Tomasi di Lampedusa i als seus escenaris de vida i literaris, tot fent referència als seus textos; segueix una mena d'antologia dels seus paisatges, descrits sobre tot a *Il Gattopardo* (1958).

I luoghi di Montalbano. Una guida (2006) ens permet recórrer els espais on s'ambienten les investigacions del comissari Montalbano, d'Andrea Camilleri. Aquest llibre de quasi quatre-centes pàgines reuneix totes les característiques d'una bona guia, ja que organitza i indica, amb bona consideració de les exigències pràctiques útils al lector-visitant, diferents itineraris. La guia neix d'una idea d'un grup de cinc autors, principalment motivats per la passió per les investigacions magistralment narrades per Camilleri. Encara que Vigata i Montelusa, on l'escriptor ambienta les seves novel·les policiaques,

4

http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/it/scoprilacitta/itinerari/culturale/itinerario_milano_letteraria_900. Els escriptors citats en aquest itinerari són: Carlo Emilio Gadda, Filippo Tommaso Marinetti, Eugenio Montale, Ernest Hemingway, Salvatore Quasimodo, Dino Buzzati, Elio Vittorini, Alda Merini i Giovanni Raboni (consultada el 30 de maig del 2017).

5

http://mappaletteraria.comune.palermo.it/mappaletteraria/index.php/MappaLetteraria:Avvertenze_generali (consultada el 30 de maig del 2017).

6

<http://www.appasseggio.it/?it/130/la-nostra-offerta-di-passeggiate-culturali#letterarie> (consultada el 30 de maig del 2017).

7

<http://www.cityteller.it/> (consultada el 30 de maig del 2017).

siguin ciutats imaginàries, són pràcticament la recreació literària dels llocs de la seva vida real als escenaris que es poden recórrer entre Agrigento, Porto Empedocle, Siculiana i Palma di Montechiaro. Els autors de la guia han treballat per trobar, pels carrers, a les platges, entre els edificis i a les places d'aquestes ciutats, els escenaris que van ser teatre de les vivències de Montalbano i desvelen, pas a pas, el joc de camuflatge utilitzat per Andrea Camilleri. Després d'un llarg, divertit i apassionant reconeixement dels espais útils, els autors han creat dotze recorreguts, cadascun dels quals correspon a una de les novel·les aparegudes fins al 2007, any de publicació de la guia, a partir de *La forma dell'acqua* (1994) fins a *La pista di sabbia* (2007). En aquestes rutes, recollides en un primer apartat, s'alternen textos de connexió narratius, que es refereixen als llocs reals que es poden visitar, amb cites de les diferents novel·les, instruccions pràctiques per arribar als punts de l'itinerari i indicacions sobre els millors punts des dels quals contemplar el paisatge i els espais urbans, tot acompanyat per coordenades que permeten col·locar amb precisió

els punts que cal recórrer sobre els mapes al final del llibre. El volum inclou també uns paràgrafs dedicats a un espai específic amb indicacions sobre bars i restaurants estimats tant per l'autor com pel protagonista de les seves obres. Aquest lligam amb llocs relacionats amb el menjar posa de manifest la importància del vincle, fort, entre literatura i gastronomia, que molt sovint és utilitzat també com a reclam turístic. Aquesta geografia literària abraça els territoris de Porto Empedocle, Agrigento i Racalmuto, —ciutats que, a la ficció, es diuen respectivament Vigata, Montelusa i Brancato—, així com alguns centres menors.

Un tercer apartat del llibre està dedicat als llocs televisius on es van rodar, a partir del 1999, els episodis de la sèrie inspirada en les novel·les policiaques i que constitueixen, a banda dels espais purament literaris, destinacions molt interessants per a turistes i aficionats. Les localitzacions televisives no són les literàries: "I luoghi del Montalbano dei romanzi sono più veri del reale, sono impietosi nella loro causticità. È un mondo

La casa de l'ispettore Montalbano a Punta Secca, Sicília (2016).

GENNARO LIARDO, ARXIU FRANCESCA R. UCCELLA.



in cui l'abusivismo edilizio ha sfregiato una regione bellissima, in cui l'uomo ha violentato la propria terra. I luoghi della fiction sono ovattati, splendidi nella loro imperturbabilità, luoghi dove l'uomo moderno non è riuscito a contaminare" (Clausi *et al.*, 2006: 356). En la tria dels llocs televisius va predominar una preocupació estètica, útil per crear una imatge promocional de Sicília; igualment els espais de la sèrie van entrar en l'imaginari dels lectors i els espectadors de Montalbano fins a arribar al desenvolupament d'un turisme lligat a les obres de Camilleri, amb viatges i recorreguts organitzats per operadors turístics especialitzats.

A banda d'aquestes experiències aïllades de patrimonialització literària, és útil explicar com va ser creada la xarxa dels *Parchi Letterari* per comprendre les motivacions i les dinàmiques que hi van concórrer. La història dels *Parchi Letterari* comença quan, després del terratrèmol del Friül que el 1976 va devastar aquesta regió del nord d'Itàlia, l'escriptor Stanislaw Niewo (1928-2006) va pensar que podria salvar de la destrucció i l'oblit el castell de la seva família a Colloredo de Montalbano. Stanislaw Niewo, per salvar el castell, edificat a partir del 1302, va buscar la manera de rebre alguna mena de finançament públic o privat. En aquest edifici històric, Ippolito Niewo (1831-1861), avantpassat de Stanislaw, va escriure i ambientar les *Confessioni di un italiano* (1867), la seva obra seva més coneguda, publicada pòstumament, i un parell de segles abans hi havia nascut un altre avantpassat il·lustre, Ermes di Colloredo (1622-1692), que, escrivint en dialecte friülà, va atorgar dignitat a la seva llengua. Per engegar el procés de patrimonialització, Stanislaw Niewo va triar la figura i l'obra d'Ippolito Niewo i va focalitzar l'atenció de les possibles institucions finançadores sobre uns elements principals: paisatge, gastronomia, històries i sentiment, que es transformaran en els ingredients principals de la fórmula de tots els futurs parcs literaris, posteriorment units per la Fondazione Ippolito Niewo. L'operació encetada porta a una expansió de l'espai literari tancat del castell sobre tot el territori circumdant, que

transforma en una entitat que inclou una geografia literària més àmplia i comprèn la natura i els pobles que es troben al voltant del castell. La idea dels *Parchi Letterari* comença a prendre forma. Des de l'interior d'un espai privat fins al mar.

En la seva primera fase, la idea de Stanislaw Niewo es va fer visible, entre el 1990 i el 2000, gràcies a una sèrie de publicacions que posaven de manifest la relació entre alguns escriptors i els seus llocs literaris. En pocs anys, la idea concebuda per al castell de Colloredo es va traslladar a altres contextos i es va pensar en models d'organització i d'actuació comuns per a tots els parcs; en qüestió de poc temps, el nom *Parchi Letterari* es transforma en una marca que se cedeix als adherents a la fundació mitjançant una quantitat anual de diners. Els llibres publicats donen als eventuais gestors indicacions i pautes relatives a la creació i les activitats, i posen en evidència la força d'atracció de la literatura, de la història i de la natura i la necessitat d'estudiar la forma de col·laborar amb les institucions locals, públiques i privades, per promoure un model creatiu i innovador de patrimonialització dels espais. En un primer moment, Stanislaw Niewo va pensar en els estudiants com a usuaris principals dels espais literaris, però amb el pas del temps es distingiran altres col·lectius com a destinataris de les activitats programades, que, a poc a poc, passen de ser instruments didàctics a ser productes turístics. Cada parc, depenent del context territorial propi, té seues i situacions molt diferents entre si i la seva gestió s'encomana a entitats de tipologia variable, com associacions, ajuntaments, centres d'interpretació, biblioteques, etc., que demanen la creació d'un parc a partir del patrimoni que tenen a la seva disposició. Considerades totes les possibles modalitats per a la gestió de les activitats proposades, des de la creació de la Fondazione Ippolito Niewo i fins avui, la marca *Parchi Letterari* va funcionar de contenidor per tirar endavant diferents línies de treball, encasellades en activitats que seran proposades a tot arreu amb els mateixos noms, com és el cas dels *Viaggi Sentimentali*, nom triat per als itineraris literaris.

El 2009, després de la mort de Stanislao Nievo, desaparegut el 2006, la fundació cedeix la gestió dels parcs a una nova entitat, una societat de responsabilitat limitada denominada Paesaggio Culturale Italiano. En el moment del traspàs de la fundació a la societat, de parcs literaris n'hi havia quinze, distribuïts en onze regions, dedicats a autors com Dante Alighieri, Gabriele D'Annunzio, Salvatore Quasimodo, Virgili, Homer, etc. Cada parc havia desenvolupat, segons la seva situació social, econòmica i relativa als recursos humans, algunes activitats comunes i d'altres relacionades més directament amb el context propi. L'administrador únic actual de Paesaggio Culturale Italiano, en una entrevista, ens va explicar que el parc literaris haurien de ser un punt de referència permanent per a la població local i per al territori, ja que de vegades són l'única realitat cultural del lloc, basada en elements essencials com la identitat i l'acolliment.⁸ Actualment, de parcs literaris n'hi ha disset.

La patrimonialització literària a Catalunya

La situació de la patrimonialització literària a Catalunya presenta un panorama molt dinàmic i vital. Aquí, l'interès pel patrimoni literari es va començar a manifestar, com a Itàlia, als anys noranta, quan grups d'estudiosos i gestors culturals comencen a adonar-se de la importància de la relació literatura-territori en el context del patrimoni cultural català, sobretot en relació amb la qüestió lingüística lligada a la identitat. Del 1992 és una de les primeres guies literàries, titulada *Jacint Verdaguier. Deu rutes literàries*, escrita per Llorenç Soldevila, que revela la dedicació de l'autor a l'estudi de les geografies literàries. Com a testimoni de com el concepte de patrimoni literari pot ser considerat part integrant de la trama cultural catalana, i de com els llibres i els escriptors han conquerit un espai definit en l'imaginari comú i en les consuetuds, podem recordar que el dia de llibre, el 23 d'abril, Diada de Sant Jordi, va ser declarat per la UNESCO el 1995 Dia Mundial del Llibre i de la Lectura, encara poc celebrat fora el país.

Com a Itàlia, a Catalunya també existeixen moltes cases-museu i molts centres de patrimonialització literària, que inclouen biblioteques, catedres, fundacions, associacions culturals, arxius, centres d'interpretació, museus, societats i consorcis, molts dels quals formen part d'Espais Escrits. Xarxa del Patrimoni Literari Català.⁹ La feina de connexió entre els centres feta per Espais Escrits, fundada el 2005, té les seves bases en totes les activitats posades en pràctica pels seus membres i en el treball de patrimonialització literària fet en les dècades anteriors a la seva creació. Sense parlar d'escriptors com Jacint Verdaguier o Josep Pla, que amb les seves obres van engegar el procés de patrimonialització dels espais celebrats en les seves obres literàries, pensem en la feina feta durant els últims trenta anys i que ha generat un univers patrimonial variat i fonamental per a la creació d'un desitjat sentiment identitari comú. Un impuls notable van ser els estudis que van posar de manifest el lligam entre obres, escriptors i llocs, començant pel territori de Vic, amb la feina del ja esmentat Vicenç Soldevila. Un altre pilar de la patrimonialització literària a Catalunya va ser la tasca que, als anys vuitanta, va endegar Mariàngela Vilallonga, la qual va començar els seus estudis sobre el lligam escriptura-territori partint d'unes circumstàncies personals: el 1984 va adquirir el Senyal Vell a Romanyà de la Selva, la casa on Mercè Rodoreda va viure sis anys de la seva vida i on va escriure alguns dels seus llibres a partir del 1972. Mariàngela Vilallonga va sentir el pes de la responsabilitat pel llegat immaterial que havia rebut pel fet de viure en els espais que havien acollit l'escriptora la dècada anterior i, rellegint els llibres de Mercè Rodoreda, es va adonar que a les seves pàgines es descrivien els escenaris naturals que envoltaven la casa. A partir d'aquest estímul tan personal, unit als estudis de literatura llatina i dels clàssics i al profund coneixement de la literatura catalana i de les seves geografies, l'estudiosa va engegar un procés que va culminar el 2003 amb la publicació de *l'Atlas literari de les terres de Girona* i el 2004 amb la creació de la Càtedra M. Àngels Anglada, ara denominada Càtedra de Patrimoni Literari M. Àngels Anglada - Carles Fages de Climent.

8

Entrevista inèdita a Stanislao de Marsanich. Roma, 6 d'agost del 2010.

9

<http://www.espaisescrits.cat/> (consultada el 30 de maig del 2017).



Paral·lelament a aquests projectes de caràcter didàctic i acadèmic, se'n van desenvolupar, sobretot a partir de l'any 2000, molts d'altres, en alguns casos de tipus més comercial. A partir d'aquell període, entitats amb característiques distintes en cada cas van crear una gran quantitat d'itineraris literaris, gestionats de maneres diferents. En l'opinió de Montserrat Comas i Güell, responsable de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, el paper d'aquestes rutes en l'àmbit del turisme cultural és el de permetre que el lector-visitant dugui a terme un viatge lent, un exercici d'observació i lectura dels espais, a peu, amb el temps que sigui necessari per conèixer la literatura als llocs que la van generar. "El turisme cultural busca camins per incorporar-se ni que sigui efímerament a la societat que visita. La literatura pròpia pot ser un bon mascaró de proa per aquesta mena de viatges. És en aquests casos que cal ampliar el ventall de públic possible. Les rutes haurien de poder-se trobar als taulells

de les recepcions dels hotels i haurien de traduir-se als idiomes bàsics de comunicació internacional. La ruta literària també ens ofereix presentar-la com la contraposició a la velocitat actual dels viatges però també a l'actualitat virtual en què vivim enfront d'allò que és autènticament real. La ruta literària obliga a recuperar el viatge a peu, amb el temps suficient per a l'observació. Mirar carrers i places al ritme de les nostres cames ens apropa a la veritat que és allò que en realitat tots busquem quan acceptem participar en qualsevol mena d'activitat cultural. Si ho traspaséssim a una recerca científica, anar als llocs per conèixer directament allò que cerquem, equivaldria a anar a les fonts primàries, el document. En el cas de la ruta les fonts serien complexes: el lloc i el text escollit." (Comas i Güell, 2011: 269).

Qui va treballar per portar els itineraris als taulells de les recepcions dels hotels van ser algunes empreses privades que, des de fa

La casa de Mercè Rodoreda a Romanyà de la Selva durant la inauguració de l'itinerari literari (2008).

ARXIU MARIÀNGELA VILALLONGA.

anys, ofereixen rutes literàries a Barcelona a partir d'obres comercials de gran difusió amb un notable èxit de vendes i moltes traduccions. Entre els itineraris proposats en trobem un de dedicat a *Lombra del vent* (2001) i a *El joc de l'àngel* (2008), tots dos de Carlos Ruiz Zafón; i un basat en *La catedral del mar* (2006), d'Idelfonso Falcones, rutes interessants encara que siguin creades al voltant d'obres originàriament escrites en castellà i dirigides a un públic també espanyol.

També hi ha una ruta dedicada a *El joc de l'àngel* organitzada per l'Ajuntament de Puigcerdà. L'itinerari es desplega per deu punts del poble pirenaic, on es desenvolupa part de l'acció de la novel·la. D'un altre tipus és la ruta dedicada a Cervantes, titulada *Barcelona vista per Don Quixot*, inspirada no solament en les pàgines barceloneses escrites per Miquel de Cervantes, sinó també en un altre llibre, *Cervantes en Barcelona. Guia de la ciutat vista per Quijote* (2013), de Rafa Burgos. Amb el text a la mà, es poden recórrer els llocs descrits per Cervantes als sis capítols del Quixot ambientats a la Ciutat Comtal.

Podem dir que els recorreguts construïts a partir de les obres de Zafón i Falcones són dels més turístics i comercials, acompanyats d'un nombre molt gran d'itineraris dedicats a escriptors canònics, que constitueixen les activitats més visibles d'Espais Escrits. Xarxa de Patrimoni Literari Català, distribuïts per tot Catalunya. Les propostes fetes per les entitats que formen part de la xarxa estan principalment adreçades a un públic català, tot i que els últims anys –sobretot gràcies a un projecte web que va portar a la realització del Mapa Literari Català– s'hi han afegit les versions d'alguns textos en altres llengües. Si considerem les paraules de Joaquim Molas, ens adonem que els itineraris i la literatura són fonamentals per al reforçament, per a la gent del país, de la identitat nacional. “La literària, [...] des dels temps romàntics, no sols ha estat una possibilitat d'expressió personal o de creació artística, sinó que, a més, ha estat el sagrari dels valors cívics de la llengua” (Molas, 1992: 9). Com a sagrari dels valors cívics, la literatura esdevé la matèria primera per a la construcció del país i moltes

de les rutes estan estudiades de manera que els participants se sentin implicats directament en el gaudi de la seva riquesa cultural i descobreixin el valor de les obres utilitzades. Per tot això, i també per raons purament didàctiques, els itineraris sobre escriptors catalans troben la seva col·locació natural en els programes d'estudis, sovint com a complement de les assignatures de literatura.

Només per posar alguns exemples dels itineraris més utilitzats amb finalitats didàctiques, podem recordar els dedicats a Jacint Verdaguer i a Josep Pla. El de Verdaguer es podria definir com el pioner. L'autor, amb el seu *Canigó* i obres sobre Montserrat i altres llocs simbòlics de la geografia catalana, és considerat, amb Josep Pla i altres clàssics, un dels fundadors de la literatura catalana moderna, molt estimat al seu poble natal, Folgueroles. Ja l'any 1977, el seu Ajuntament va preparar –per a l'aniversari dels cent anys de la primera edició de l'*Atlàntida*– un fulletó sobre el lloc del poble lligats a l'escriptor. El 1995 aquest recorregut va ser ampliat pels gestors de la Casa-Museu Verdaguer i transformat en l'actual itinerari Jacint Verdaguer a Folgueroles.

El 1993 s'edita la *Ruta Josep Pla*. Aquesta publicació consta d'una carpeta de cartró que conté deu fitxes relatives a altres tants espais de Palafrugell –on va néixer l'escriptor i seu de la Fundació Josep Pla–, Tamariu, Sant Sebastià, Llafranc, Calella i Llofriu. A més de les que descriuen els llocs planians, hi ha algunes fitxes sobre el clima de la plana de l'Empordà, dues amb la biografia de Josep Pla i dues relatives a la seva obra completa, acompanyades d'un mapa literari. A cada fitxa hi ha els textos de l'autor, amb fotografies, altres imatges i algun text explicatiu. Queda clar, només de llegir les salutacions inicials, el caràcter que els autors del projecte van voler donar a l'itinerari: “Seguint la ruta que us proposem i llegint els textos que us serviran d'embolcall, podreu admirar el paisatge, deixar-vos captivar per la literatura i voldríem –també– que copséssiu en el paisatge i en la literatura, la quinta essència d'aquest país i la seva gent. Malgrat que els llocs que visitareu són de bon trobar, ens sembla imprescindible de subratllar que el

Palafrugell actual no és el que Josep Pla va viure i descriure. La calidesa dels seus mots us farà recular en el temps i sentireu la nostàlgia d'un passat irrecuperable, mitificador de la vida rural. No veureu ni els carros, ni els pagesos, ni les colles fent l'arròs a les platges. Però, admireu el que ens resta de paisatge i sobretot llegiu en el localisme de Josep Pla la seva voluntat de ser universal".¹⁰

A Catalunya a les últimes dècades, com també a Itàlia, s'han editat, a més de les esmentades, moltes guies literàries. Resulta interessant l'editada en ocasió de l'Any del llibre i de la lectura, celebrat el 2005. Titulada *Paseos por la Barcelona literaria*, presenta disset itineraris distribuïts en molts barris de la ciutat. Els autors dels quals es ressegueixen les passen són moltíssims, cent setanta-quatre, catalans i estrangers, de gèneres tan diversos com les èpoques en què van viure.

Lligada a les celebracions de l'Any Rusiñol és la guia *La Barcelona del senyor Esteve. Passeig literari*, publicada l'any 2007. El llibre més celebrat d'aquell any va ser *L'auca del senyor Esteve* (1907) i l'itinerari creat per Margarida Casacuberta i Pilar Vélez consta d'una selecció de textos, imatges i comentaris que permeten apropar-se als escenaris del llibre, concentrats al barri de la Ribera. A partir

dels textos de Rusiñol es poden resseguir, a part de les vicissituds del senyor Esteve, també les transformacions de la ciutat de Barcelona. La guia va ser concebuda com a complement per a una exposició interactiva repartida per diferents punts de la ciutat, escenaris del llibre: el convent de Sant Agustí, l'Arxiu Històric de la Ciutat, el Museu Frederic Marés, el Museu Picasso, el Museu d'Història de Catalunya, la Casa Llotja de Mar i el Teatre Romea.

Una sèrie de guies literàries, concebudes com a autoguies de butxaca, que corresponen a altres tantes rutes, van ser editades per la Càtedra de Patrimoni Literari M. Àngels Anglada - Carles Fages de Climent de la Universitat de Girona: *Rodoreda Romanyà* (2008), *Ripoll* (2010), *Maria Àngels Anglada a Figueres* (2011), *La Casa de la Literatura* (2011), *Gaziel a Sant Feliu de Guíxols* (2011), *La Casa Masó literària* (2013), *Fages de Climent a Castelló* (2014), *L'Empordà de Maria Àngels Anglada* (2015), *Fages de Climent a Figueres* (2017), etc., fins a un total de catorze.

Es pot ben dir que aquestes guies de la Càtedra tenen el seu origen en els dos volums de *l'Atlas literari de les terres de Girona*, que hem citat anteriorment. La gran base de dades continguda a l'atles, en la seva versió en paper

10

El text no està signat.

Un moment de l'itinerari literari Les closes de M. Àngels Anglada, al Parc dels Aiguamolls de l'Empordà (2006).

ESTHER FABRELLAS, ARXIU CÀTEDRA DE PATRIMONI LITERARI M. ÀNGELS ANGLADA - CARLES FAGES DE CLIMENT.



i al web,¹¹ va servir com a punt de partida per a la investigació relativa a la preparació dels diferents itineraris. A partir de la seva publicació, aquesta obra va contribuir notablement a la patrimonialització literària de les terres gironines. L'obra, en dos volums, va ser presentada al públic el 22 d'abril del 2003, fruit d'un treball intens dut a terme al llarg de tres anys guiat per Mariàngela Vilallonga i Narcís Jordi Aragó, que van coordinar la feina d'un nodrit grup d'especialistes en diferents disciplines com estudiosos de literatura, fotògrafs i cartògrafs. L'atles està organitzat en nou comarques i cadascuna d'aquestes va ser confiada a un estudiós especialitzat en la literatura de la zona. És important entendre el criteri d'inclusió dels escriptors acollits a l'obra, que són autors que van néixer al Gironès com Montserrat Vayreda o Josep Berga i Boix; autors que, d'una manera o altra, van arrelar en una determinada àrea geogràfica, com J. V. Foix o Josep M. de Sagarra, que passaven els estius a Port de la Selva; viatgers ocasionals que van documentar per escrit les sensacions que un determinat paisatge els va suggerir, com Hans Christian Andersen o George Steiner, i escriptors que van triar un lloc, que anteriorment no havia estat tocat per l'escriptura, perquè esdevingués el seu lloc literari, com és el cas de Mercè Rodoreda amb Romanyà de la Selva o de Maria Àngels Anglada amb Vilamacolum. Tots aquests autors van ser triats també amb un criteri cronològic, ja que cap va néixer després del 1975, però en canvi s'hi inclouen, com diu el subtítol, escriptors dels segles XIX i XX. S'hi consideren pràcticament tots els gèneres literaris i a les seves pàgines apareixen narradors, poetes, memorialistes, biògrafs, assagistes i viatgers, amb l'exclusió dels historiadors, tret d'aquells que tenen una escriptura que conjuga la història amb la literatura. Al costat d'autors universals i reconeguts internacionalment, també hi trobem escriptors locals, poc coneguts del gran públic, però que en molts casos són els únics que van deixar testimoni literari d'un espai amb el qual van establir un lligam profund i productiu.

La necessitat del grup que va redactar l'atles va ser la de cobrir tot el territori, buscant de no deixar pobles o zones sense cap escriptor

i intentant equilibrar la quantitat de cites d'una zona i de l'altra, raó per la qual van trobar grans dificultats als llocs on la producció literària és més abundant, "perquè en alguns indrets la literatura vessa per tots cantons" (Vilallonga, 2008:47). Mariàngela Vilallonga va subratllar que els textos de l'atles van ser triats basant-se en la utilitat i no en la qualitat, perquè no es tracta d'un text de crítica literària, ni d'història de la literatura. La preocupació dels autors dels capítols dedicats a cada comarca va ser fer palesa la presència de la terra en la literatura i, en una relació mútua i molt estreta, la de l'escriptura sobre el territori. Van fer geografia literària o literatura geogràfica. "Vam voler deixar constància dels paisatges literaris de les terres gironines" (Vilallonga, 2008:47). *L'Atles literari de les terres de Girona*, des del moment de la seva presentació, va ser motiu d'inspiració per a molts dels projectes lligats al patrimoni literari.

La Càtedra de patrimoni literari Maria Àngels Anglada - Carles Fages de Climent el va utilitzar com a base per a molts dels seus projectes, que la van veure associar-se i col·laborar sovint amb els centres de la xarxa d'Espais Escrits. Aquí és indispensable explicar el procés que va portar a la creació d'aquesta associació, que pot ser considerada com un organisme bessó de *Paesaggio Culturale Italiano*. L'associació catalana va néixer per respondre a una necessitat molt pràctica i per resoldre dos problemes principals: en el curs d'una reunió de l'ACAMFE (Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores), a final dels anys noranta, els socis fundadors d'Espais Escrits es van adonar de la poca presència dels escriptors catalans en l'associació espanyola i, a més, van constatar la manca de comunicació entre els diferents centres de patrimonialització literària presents al territori català. En aquell context, va fer-se evident també la difícil situació professional dels responsables dels diferents centres, sobretot respecte a la situació política: "sovint ens trobem fent una feina de resistència i reivindicació davant els poders polítics i, en molts casos, desenvolupant la nostra tasca amb grans dosis de voluntarisme".¹²

11

<http://www.atlesliterari.cat> (consultada el 30 de maig del 2017).

12

www.espaisescrits.cat/home.php?op=4&module=editor (consultada el 30 de maig del 2017).

La poca visibilitat dels autors catalans i la feble comunicació entre els centres de patrimonialització literària van empènyer els socis fundadors a compartir el problema amb la Institució de les Lletres Catalanes, a la qual van demanar que s'estudiés una manera de solucionar les dues qüestions. El primer pas fet per la Institució va ser convocar una reunió entre tots els centres i promoure l'elaboració d'un llistat de centres presents a Catalunya. Aquest llistat, denominat Directori de Cases, Museus i Arxius d'escriptors en llengua catalana, va ser presentat al Palau Marc de Barcelona el 23 d'abril del 2002 i publicat al web de la Institució de les Lletres Catalanes. Aquest primer instrument va ser molt útil i va anar seguit de trobades periòdiques fins al 2003, any en què es va decidir crear Espais Escrits, amb els objectius següents: 1. donar suport a cada associat per garantir, a les generacions actuals i futures, l'accés a l'obra escrita de l'autor de referència, de tal manera que l'obra faci possible crear un imaginari literari col·lectiu lligat als espais literaris i atorgar les eines per salvaguardar els espais més significatius i evocatius de la literatura catalana; 2. afavorir els intercanvis i la cooperació entre els membres de l'associació; 3. censar els elements que constitueixen aquest patrimoni literari material i immaterial per protegir-lo eficaçment; 4. ocupar-se de monitorar les condicions de conservació i consultació dels fons documentals, bibliogràfics i simbòlics dels escriptors en contextos públics o privats i treballar per afavorir el seu ingrés a l'associació; 5. fer conèixer el treball de promoció de la literatura que desenvolupen els socis, i 6. representar els membres de l'associació en contextos públics, a escala nacional i internacional.

Els centres que van formar la xarxa del patrimoni literari català presenten una certa varietat pel que fa a les tipologies, com ja hem subratllat, però el fet que aquests organismes existissin abans d'associar-se presenta un valor afegit i enriqueix els socis amb les diferents experiències. Mantenir les peculiaritats de cada centre representa un enriquiment, sobretot pel que fa a les competències dels gestors. Al mateix temps, però, els coordinadors d'Espais Escrits van evidenciar les

problemàtiques que aquestes diferències poden comportar i es va fer necessària la programació de trobades col·lectives de coordinació i posada en comú que garantissin, tant llavors com actualment, una gestió ben regulada i estructurada. A partir del 2005, doncs, sempre s'han organitzat seminaris sobre temes fonamentals per a la gestió i la reflexió teòrica, transformats, en un segon període, en jornades tècniques.¹³

En el decurs del primer seminari ja es va presentar el primer nucli d'allò que, amb el temps, es va transformar en el Mapa Literari Català 2.0, una de les eines més visibles de la xarxa. Aquest projecte, en marxa des del juny del 2010 i en contínua evolució, es va distingir com a innovador en el context tant local com internacional. Els socis de la xarxa de patrimonialització, conscients de la rellevància de la cartografia literària, van crear un mapa mundial i hi van col·locar els escriptors catalans representats per Espais Escrits. Sobre el mapa són visibles unes icones amb els retrats dels autors col·locades en països de tot el món i a cada icona li corresponen un o més textos, en català i, alguns, en altres idiomes. En el mapa, a través d'un menú, es pot accedir també als itineraris literaris, dels quals es poden descarregar el traçat per al GPS i els textos. Entre aquestes rutes trobem algunes de les citades anteriorment i moltes d'altres. En total són cinquanta-set —part de les setanta-vuit que apareixen al llistat del web d'Espais Escrits— i estan distribuïdes pràcticament per tot el territori català. Totes es poden fer virtualment a través del mapa literari o es poden recórrer sobre el territori, lliurement o amb les guies dels centres lligats als autors. Alguns d'aquests itineraris són els dedicats a Antoni Maria Alcover a Palma, al Grup Modernista de Reus, a Cristòfol Despuig a Tortosa, a Narcís Oller a Valls, a Marià Manent a l'Aleixar, a Pere Quart a la Vall d'Horta, etc. Unes rutes que no apareixen al Mapa Literari Català, però que val la pena d'esmentar com a exemple d'itineraris literaris en una regió de muntanya i, per tant, amb característiques diferents de les urbanes (com la durada, que arriba a unes quatre hores), són les que recorren els llocs lligats a l'obra de Maria Barbal. El primer itinerari es titula Pels camins de *Pedra de Tar-*

13

Els títols dels seminaris i de les jornades van ser: El valor dels espais literaris; Estratègies de comunicació del patrimoni literari; Models i formats; Del món acadèmic a la viabilitat econòmica; La mirada indirecta com a memòria literària; La literatura i la dinamització de l'entorn; El patrimoni literari, incentiu per a les ciutats?; Literatura, territori i identitat; La gestió del patrimoni literari a debat, etc.

tera i el segon, Pels camins de *Mel i metzines*, ambdós situats a la Vall d'Àssua, a la comarca del Pallars Sobirà.¹⁴

La pàgina del mapa literari és interactiva, però amb un accés limitat, ja que només poden afegir-hi continguts els socis d'Espais Escrits i no tots els usuaris. A partir del 2013 es va posar en marxa un nou projecte, gràcies a un finançament Euroregional Pirineus Mediterrània, per crear una aplicació a partir del mapa, el Mapa Literari Català 3.0. Els usuaris d'aquests instruments innovadors per a la implementació de la patrimonialització literària són en la seva majoria catalans i el ritme de visites creix notablement durant l'estiu i en els períodes de vacances.

Coincidències i diferències

En el context complex i multiforme d'aquests dos països podria resultar útil fer una breu anàlisi de punts de contacte i dels trets més distintius de la seva patrimonialització literària. En diferents àmbits s'han constatat alguns elements comuns, com la voluntat de promoure el territori mitjançant la literatura –la valorització dels llocs literaris i els itineraris literaris com a mitjà per promoure la cultura, la didàctica i el turisme–, però també diferències evidents en la gestió i en les polítiques que la governen.

Començant per les causes que van portar a la creació de les dues principals xarxes de patrimonialització literària de què hem parlat, veiem que en el cas italià la idea dels *Parchi Letterari* va sorgir per salvaguardar un espai privat, el Castello di Colloredo; des d'una exigència motivada per una preocupació que podríem titllar d'individual, el mètode aplicat és traslladat a una realitat més àmplia per esdevenir una marca i trobar la manera de preservar altres espais literaris i promoure una nova forma d'economia, lligada a la didàctica i al turisme. La xarxa d'Espais Escrits neix d'una preocupació col·lectiva, expressada per un grup que identifica dos problemes principals –manca de visibilitat i manca de comunicació– i que troba la manera de donar a conèixer la relació entre

el territori i la literatura que va generar per produir identitat.

La Fondazione Ippolito Nievo impulsa la creació dels parcs literaris en llocs on no existien anteriorment centres de patrimonialització literària i crea una xarxa d'entitats homologades pel que fa al procés inicial i la metodologia d'actuació. Espais Escrits neix per la voluntat de centres ja existents que senten la necessitat d'unir-se per treballar millor, tot aportant cadascun un mètode propi i la seva experiència. El fet que les xarxes i els centres que les formen tinguin un origen tan diferent comporta una diferència en la consideració del reclutament de les persones que hi treballen. En uns dels primers articles sobre els parcs literaris, Stanislao Nievo, el 1993, defineix els voluntaris com a persones que s'havien d'involucrar per treballar gratuïtament per a la gestió dels diferents centres. En el transcurs dels anys, almenys en el cas de les realitats observades –com el Parco Letterario Carlo Levi d'Aliano, a Basilicata (Sud Itàlia)–, aquesta manera de concebre el treballador ha canviat només en part: el voluntariat s'entén com un mitjà per pal·liar la manca de recursos, però no pot garantir una continuïtat, cosa que repercuteix en la qualitat del funcionament del parc i causa un escàs arrelament d'aquest en el territori i en la percepció de les persones que hi viuen i que podrien, d'una altra manera, tenir avantatges més visibles. Això va provocar, en el curs dels anys, amb bastanta freqüència, la creació i la desaparició d'un bon nombre de parcs literaris a tota la península italiana. A pesar d'aquests problemes, en alguns casos, com el del parc lligat a Carlo Levi, el parc literari va tenir un paper decisiu en la creació d'una identitat comuna, almenys entre part de la població d'Aliano, coneguda com *il paese di Carlo Levi* a escala regional i nacional. Alguns elements que van servir a la patrimonialització es presenten, en les converses comunes, com a elements utilitzats per descriure el poble i les seves característiques.

Dos casos d'estudi, el de Mercè Rodoreda –als seus espais al barri barcelonès de Gràcia

14

<http://www.valldassua.cat/pdf/itinerari4.pdf>; <http://www.valldassua.cat/pdf/itinerari5.pdf>.

i al poble de Romanyà de la Selva— i el de Maria Àngels Anglada— a Vic, Figueres i l'Alt Empordà— evidencien aspectes interessants pel que fa a la construcció de la identitat en relació amb la llengua i la literatura. Totes dues autores van començar a tenir més rellevància en el panorama cultural català durant els primers anys del postfranquisme, quan es vivia un moment de renovada llibertat i es començaven a recollir el fruits dels primers anys de democràcia. Durant aquests anys, el que es feia en l'àmbit cultural, en actes públics, festes, etc. es vivia en clau clarament política i tot el que s'organitzava tenia un fort component polític. En el context de la patrimonialització literària lligada a Maria Àngels Anglada, els seus espais s'utilitzen per reforçar, llavors com ara, la identitat catalana. La mateixa escriptora treballava amb la lúcida consciència d'escriure per defensar i difondre el català i la cultura catalana. Aquesta consciència és la que motiva cada acció de la Càtedra de Patrimoni Literari Maria Àngels Anglada - Carles Fages de Climent de la Universitat de Girona, que potencia i promou

el coneixement del llegat angladià i del seu missatge. A Itàlia, la literatura i el patrimoni que hi va lligat concorren en la formació d'una identitat, però d'una altra manera: no hi ha necessitat de reivindicar cap estat, ja que n'hi ha un de ben definit, encara que tingui poc més de cent cinquanta anys.

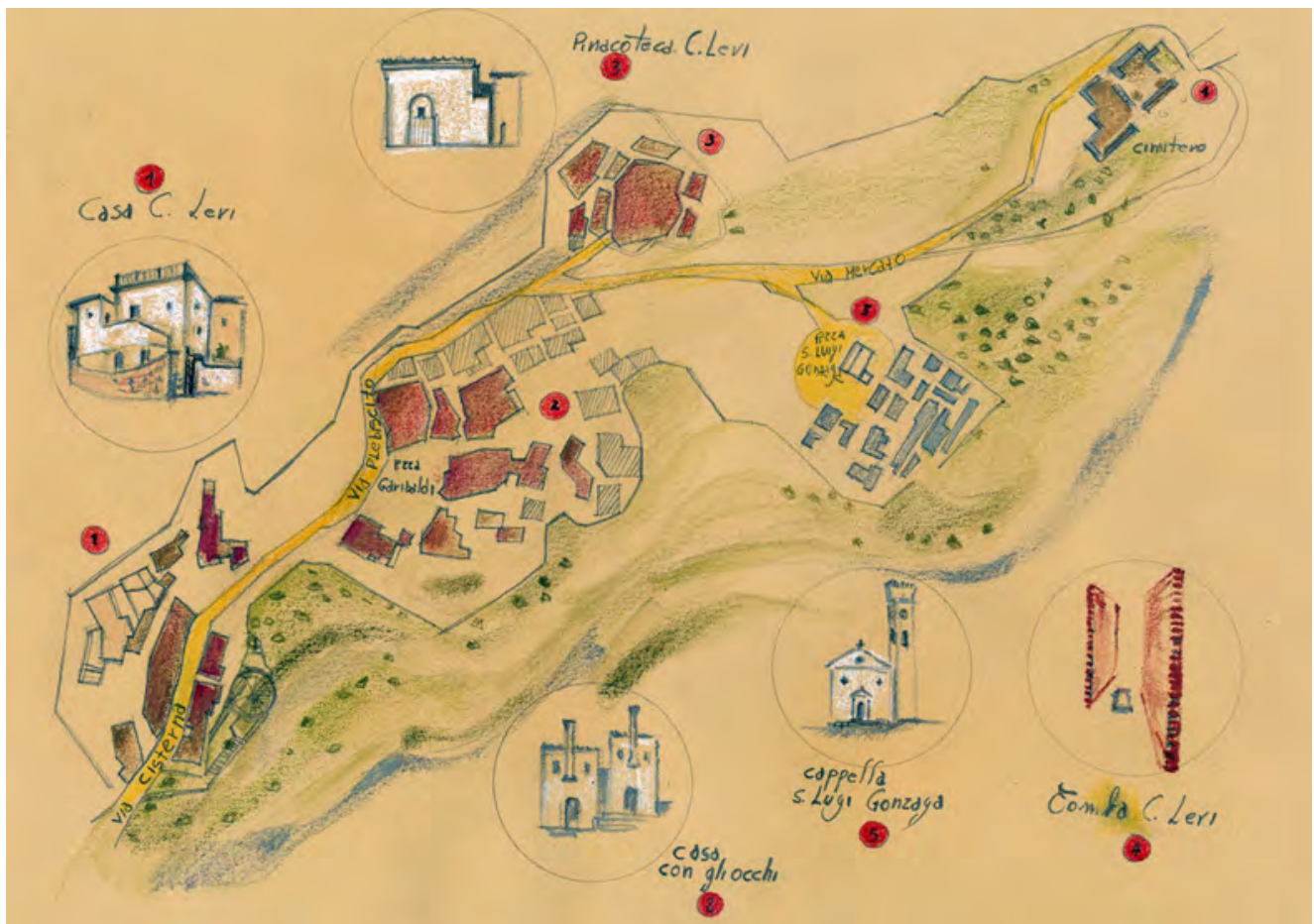
La Càtedra de Patrimoni Literari, comprènent la importància de la professionalització dels gestors del patrimoni literari, juntament amb altres centres d'Espais Escrits, contribueix a la formació de les persones que hi treballen o que hi podrien treballar ideant cursos i posant de manifest la gran diferència amb Itàlia, on la patrimonialització literària també forma part del procés de creació de la identitat cultural i és un mitjà per crear cohesió, probablement més a escala local, *di campanile*, que no pas a escala col·lectiva i nacional. La diferència en la manera d'entendre el concepte de *identitat* en els dos països salta a la vista només de llegir-ne la definició en el diccionari italià i en el català. En el *Grande Dizionario Garzanti della Lin-*

15

1. L'essere identico, assoluta uguaglianza; principio logico che afferma che una cosa o un concetto è quello che è e non è un altro; 2. L'insieme dei caratteri fisici o psicologici che rendono una persona quella che è, diversa da ogni altra; (psicol.) nozione contraddittoria che il soggetto ha di se stesso; può costituire uno stato patologico; (burocr.) i dati anagrafici e somatici che consentono di riconoscere una persona; 3. Riferito a cosa, ciò che essa è, le sue caratteristiche peculiari; 4. Uguaglianza vera per definizione, verificata da qualsiasi valore delle variabili che in essa compaiono.

Mapa literari dels llocs lligats a l'escriptor Carlo Levi a Aliano, Basilicata (2013). Dibuix de Nicola Toce.

ARXIU FRANCESCA R. UCCELLA





Casa di confino d'Aliano, habitada entre 1935 i 1936 per l'escriptor Carlo Levi.

LORENZO BOJOLA. ARXIU FRANCESCA R. UCCELLA.

gua Italiana (1987)¹⁵ no hi ha res que faci referència a la identitat col·lectiva, mentre que en el *Diccionari de la llengua catalana* del IEC (2011)¹⁶ es parla explícitament de comunitat utilitzant un exemple que es refereix a la llengua com a part essencial de la identitat d'un poble, de la identitat nacional. Fetes aquestes consideracions, es veu clarament que la patrimonialització literària té a les nostres societats un paper rellevant, que les persones que administren els espais literaris i que els viuen utilitzen els elements literaris per narrar i per narrar-se, per reflexionar sobre el present i el

passat i per crear una identitat compartida. Els espais es reconeixen en els textos dels escriptors i els seus gestors tenen consciència del pes que aquests han adquirit amb el temps en la formació de la imatge de la seva comunitat. La identitat dels llocs literaris es caracteritza per la presència de l'autor, es forja a través de les seves narracions, de la creació i la recreació del seu paisatge carregat de signes i símbols, i posa de manifest la persistent exigència d'elements que contribueixin a incrementar els valors que donen seguretat a la comunitat. ■

16

1. Qualitat d'identific; 1 2. Fet d'ésser una persona o una cosa la mateixa que se suposa o se cerca; 2. Propietat de l'individu humà de mantenir constantment la pròpia personalitat; 2. 2 Conjunt de característiques que fan que una persona o una comunitat sigui ella mateixa. La llengua forma part essencial de la identitat d'un poble. Identitat nacional; 3. 1 En mat., igualtat que és satisfeta qualssevol que siguin els valors que donem als seus símbols literals. 3. 2 Transformació que aplica tot element a ell mateix; 4. Igualtat que hi ha entre les diverses realitzacions d'un element lingüístic en una mateixa etapa de la llengua o en les diverses etapes de la seva evolució.

BIBLIOGRAFIA

Agnello, B. (2001) *La Sicilia del Gattopardo*. Palermo: Parco letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Aragó, N. J.; Vilallonga, M. (2003) (coord.). *Atlas literari de les terres de Girona*. Girona: Diputació de Girona.

Cicala, R. (2009) «I luoghi delle parole: la vocazione inespressa della geografia letteraria in Italia. Tra bibliografia e prospettive». A: **Kahrs, A; Gregorio, M.** (coord.). *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche prospettive*. 294-320. Bolonya: Clueb.

Comas i Güell M. (2011) «Perfil del gestor de patrimoni literari». A: D. A. *Literatura, territoris i identitat. La gestió del patrimoni literari a debat*. 259-271. Girona: Curbet Edicions.

Clausi, M. [et al.]. (2006) *I luoghi di Montalbano. Una guida*. Palerm: Sellerio.

De Mauro, T. (1963) *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Laterza.

Frigolé, J.; Del Mármol, C; Roigé, X. (2014) (coord.). *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Par-*

ques, museos y patrimonio natural. Alzira: Editorial Germania.

Molas, J. (1992) «Pròleg». A: **Soldevila, L.** *Jacint Verdaguer. Deu rutes literàries*. P.9-10. Argentona: L'Aixernador.

Nievo, S. (coord.). (1990) *I parchi Letterari (I vol.) XVII-XVI sec.* Roma: Abete.

Nievo, S. (coord.). (1991) *I parchi Letterari (II vol.) XVII-XVIII sec.* Roma: Abete.

Nievo, S. (coord.). (1998) *Parchi letterari dell'Ottocento*. Venècia: Marsilio.

Nievo, S. (coord.). (2000) *Parchi letterari del Novecento*. Roma: Fondazione Ippolito Nievo, Ricciardi & Associati.

Riccardi, C. (1991) *Milano 1881*. Palerm: Sellerio.

Soldevila, V. (1992) *Jacint Verdaguer. Deu rutes literàries*. Argentona: L'Aixernador.

Vilallonga, M. (2008) «Entorn de l'Atlas literari de les terres de Girona». *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Banyoles*: p. 45-50.



Alexandre Planas i Ballet

INSTITUT DEL CENTRE D'ALT RENDIMENT

Llicenciat en Ciències de l'Activitat Física i l'Esport, llicenciat en Filosofia i Ciències de l'Educació i tècnic superior d'Atletisme. Ha guanyat diversos premis literaris (Premi de Poesia Vila de Lloret 2015, Premi de Poesia

Revista Mirall 2017) i ha publicat el recull de poemes *Irrealitats* a AdiA Edicions el 2016. Professor de Metodologia Didàctica de l'Activitat Física a l'Institut del CAR de Sant Cugat.



Xavier Torredadella i Flix

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Llicenciat en Educació Física per la Universitat de Barcelona i doctor per la Universitat de Lleida. Atleta, entrenador i delegat de la Secció d'Atletisme del Sòcoris Club (Lleida, 1972-1992). Professor a l'Institut Centre d'Alt Rendiment

Esportiu de Sant Cugat del Vallès i professor associat a la Facultat de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Del cos i del pedestrisme al cross-country i el running

Una història de l'exercici físic de córrer o de les curses a peu a Catalunya

Introducció

Els pobles han reutilitzat i reinterpretat dinàmicament, com a tradició, elements històrics fortament arrelats, als quals, a més, han afegit aportacions d'altres cultures i fins i tot aspectes que pertanyen a la pura invenció. Això els ha servit com a recurs per edificar un sentit d'identitat nacional.

A Catalunya, aquest procés constituent es va iniciar el 1833 amb el nom de *Renaixença* i va tenir en la figura de Carles

Bonaventura Aribau el seu punt de partida principal. Juntament amb Joaquim Rubió i Ors, *Lo Gayté del Llobregat*, va posar les bases que serviren per esperonar el que seria un llarg període que conclouria amb la nacionalització d'una bona part de la societat catalana. La recuperació de la llengua i dels costums que propiciaren aquests autors fou l'origen del desenvolupament ideològic de reafirmació nacional del poble català. En el decurs d'aquest procés i més ençà, es produeixen tradicions i situacions de forta penetració i dominació culturals de l'exterior (l'andalusisme i el castissisme espanyols del XIX i principis del XX, les dictadures militars del segle XX, la globalització

Paraules clau: *cos*, cursa de la cordera, esports tradicionals, pedestrisme

Palabras clave: *cos*, carrera de la cordera, deportes tradicionales, pedestrismo

Key words: *cos*, cursa de la cordera, traditional sports, foot races

Dins el gran conjunt d'elements que conformen el patrimoni etnològic de Catalunya, les expressions vehiculades a l'entorn de l'exercici físic i del joc motor són profusament presents arreu. Efectuem en aquest context una revisió històrica de les curses a peu ancestrals anomenades *cossos*. El suport de les fonts documentals primàries i d'altres investigacions ens conviden a reflexionar sobre la pèrdua del patrimoni cultural català i, alhora, a ressituar la tradició catalana del córrer en la consciència col·lectiva del país.

Dentro del gran conjunto de elementos que conforman el patrimonio etnológico de Cataluña, las expresiones vehiculadas al entorno del ejercicio físico y el juego motor son profusamente presentes en todas partes. En este contexto, efectuamos una revisión histórica de las carreras ancestrales llamadas cossos. El soporte de fuentes documentales primarias y otras investigaciones nos invitan a reflexionar sobre la pérdida del patrimonio cultural catalán y, al mismo tiempo, a resituar la tradición catalana de correr en la conciencia colectiva del país.

In the ethnological heritage of Catalonia physical exercise and sports involving movement have played an important role. In connection with this theme we have undertaken a historical review of the ancient foot races known as *cossos*. Primary documentary resources and other research work lead us to reflect on the loss of Catalan cultural heritage and revise the place of the Catalan running tradition in the country's collective consciousness.

cultural a partir dels anys seixanta del segle xx) que condicionen o dificulten intensament la definició del sentit cultural de Catalunya com a poble. L'abandonament de la pràctica dels anomenats *deports*¹ o jocs de divertiment i d'enfortiment físic (Torrebadella i Planas, 2011), per exemple, ha suposat una pèrdua molt important de cultura popular pròpia.

En els jocs hi ha el sentit lúdic i una bona part dels caràcters culturals que constitueixen la idiosincràsia d'un poble. Com cita Janer (1982), no hem de menystenir la tasca pedagògica de recuperar els jocs populars dels avantpassats i de (re)descobrir, a partir d'aquests, els costums oblidats, els ritus simbòlics o el llenguatge perdut. Prenem aquí, doncs, les paraules de Janer (1982) i desitgem omplir-nos de raons per usar amb caràcter “subversiu” una ideologia ecològica en la recuperació de la cultura popular.

Quan l'esport que anomenem *modern* va establir-se a Catalunya a principis del segle xx, no ho va fer solament afavorit per la conjuntura social del moment, sinó també per la influència d'una dilatada tradició en la pràctica dels jocs i els esports (Brasó i Torrebadella, 2015). Artells (1972) cita que, entre els jocs populars d'aquell temps (les bitlles, la barra, el riscat, les curses a peu, els salts, les habilitats de punteria, el joc de pilota, l'aixecament de pesos...), també “era costum fer allò que se'n deia “valenties” i que consisteix en juguesques entre colles disposades a mesurar les forces respectives: per exemple, veure qui carregava més de pressa a coll una quartera de blat, o bé qui alçava a plom a pes o bé amb les dents” (Artells, 1992: 28-29).

Artells (1972: 30) afegeix que “Els trets característics, doncs, de la pràctica esportiva popular eren d'espontaneïtat i d'esperit democràtic i obert, que feien innecessàries la codificació i reglamentació de diversos jocs, com per exemple la creació de clubs i entitats als quals fos imprescindible pertànyer per a poder-los practicar”.

Un d'aquests esports van ser els cossos,² unes ancestrals curses a peu arrelades a la cultura

popular d'algunes poblacions catalanes. Com cita Capdevila (2007: 286), aquestes curses tenien “un origen màgic i religiós lligat al cicle de la naturalesa, com el conjunt dels esports rústics i substituïts definitivament amb l'exitosa recepció del futbol a partir dels anys deu del segle xx”. Hi ha estudis recents que han fet un recull localitzat dels cossos, com els de Capdevila (2009, 2012), centrats principalment a l'Urgell, i el de Juli Suau (2013), centrat al Pla d'Urgell.

L'esport modern es desenvolupa a Anglaterra como a recreació de la societat burgesa a l'aixopluc del capitalisme i de les transformacions industrials i urbanístiques del segle XIX (Elias i Dunning, 1992). En el cas de Catalunya, s'origina a partir de la Restauració borbònica i té especial significació a la Barcelona modernista de finals del segle XIX i principis del segle XX (Lagardera, 1992; Pujadas, 2010; Torrebadella-Flix, Olivera-Betran i M-Bou, 2015). En la configuració d'aquest procés, que Elias i Dunning (1992: 34) anomenen de deportivització, cal distingir separadament les antigues pràctiques físiques o esports (Lagardera, 1996).

Si bé algunes d'aquestes pràctiques, o jocs, queden absorbides per la deportivització, com en el cas de l'esgrima o el joc de pilota, altres queden excloses d'aquest nou espai de recreació (Brasó i Torrebadella, 2015; Capdevila, 2009, 2012). Així, doncs, cal distingir el fons genealògic que hi ha en els jocs (o esports antics)

i els esports contemporanis (Lagardera, 1996), que, segons Bourdieu (1993, 2008), fa que siguin dos models clarament diferenciats. L'esport té un origen burgès, que creix amb les coordenades del procés de civilització (Elias) –o de pedagogització i mercantilització–, que implica una reducció de la violència de les antigues pràctiques

1

Entenem per *deports* els jocs a l'aire lliure autòctons practicats a Catalunya abans de l'arribada de les pràctiques físiques de caràcter competitiu anglosaxó, incorporades entre finals del segle XIX i principis del segle XX, que anomenem *esports*.

2

Cos: “[pl. cossos] En certes festes, cursa a peu o a cavall i altres jocs populars per a guanyar algun premi” (IEC, 1995: 510).



físiques i recreatives (Elias i Dunning, 1992) i que, per un altre costat, configura un model de distinció social (Veblen, 2008).

Posem l'accent d'aquest article en l'evolució històrica dels cossos per mostrar com s'essorren de la memòria cultural els elements singulars d'un poble que un dia van ser la força viva de la tradició. Avui, però, estem retornant a algunes de les tradicions (festes, fets, costums, artesanía, menjars, paraules, jocs...) que van estar a punt d'oblidar-se o desaparèixer; hi ha una revifalla de la cultura popular que, amb un caràcter postmodern, posa l'accent en les experiències ètniques enfront de la globalització (Capdevila, 2016). Amb aquesta aportació revelem el rastre que els jocs i els esports han deixat en la nostra tradició i, alhora, pretenem contribuir a (re)posicionar els cossos en la consciència col·lectiva del país.

Pel que fa a la metodologia emprada, ens hem servit de tècniques historiogràfiques fonamentades en la cerca de fonts documentals primàries. Les darreres aportacions

d'algunes investigacions també han nodrit la interpretació constructivista i el relat que, a tall crític, presentem.

El cos, entre la tradició i la renovació

Les activitats esportives de les comarques catalanes estigueren arrelades en les classes populars des de temps llunyans. Tant és així que encara podem trobar testimonis d'aquella empremta. Les populars curses o cossos daten, almenys, del segle xv. Capdevila (2009, 2012) i Suau (2012, 2013) localitzen manifestacions documentades en poblacions de Lleida (1476), Bellpuig (1558), Vallfogona de Riucorb (1603) o Torà (1644). L'any 1580 hi hagué cossos de cavalls i a peu a Bellpuig, en què el duc de Cardona atorgava el premi d'una espasa al guanyador de la cursa a peu (Bach, 1972: 111).

Però el premi més preuat pels guanyadors era poder-se endur una cordera. D'aquí el nom de *cursa de la cordera* o *corderes*, tal com es coneix encara el cos d'Albesa, que perviu cada 16 d'agost, dia de Sant Roc, i que pot considerar-se com la cursa més

“El Cos de Sant Pere a la plaça Mercadal de Reus”. 1.000 imatges de la història de Reus d'Albert Arnavat. (ca. 1920)



antiga de Catalunya de totes les que encara persisteixen, ja que hi ha testimonis de la seva organització el 1590.

Pere Anguera (1992: X), quan parla de les curses a peu dels barris de la ciutat de Reus, comenta que, el 1756, el Consell Municipal va debatre sobre els problemes que van sorgir arran dels “còssos de xichs y grans ab premis de pollastres, gallinas y anyells y estos ben poch vestits, no deixan de provocar escàndol y profanitat” i que la tradició d'aquestes curses va continuar viva durant tot el segle XIX i a principis del segle XX.

Aquestes curses estaven tradicionalment lligades als rituals pagans (que, després, es van anar empeltant de les festivitats religioses) de celebració del final de les collites (Capdevila, 2012; Dalmau i Solé, 1985; Garganté, 2011; Suau, 2012, 2013). Amades (1987: 483) identifica les curses com una possible supervivència del ritual del culte al Sol. Com veurem, els cossos s'organitzaven amb motiu de la festa major o de la festivitat onomàstica d'algun sant, amb la qual cosa també representaven un element de congregació i diversió del poble. En les curses hi participaven els joves més resistents del poble i de vegades aplegaren també importants participants d'altres poblacions veïnes. Així, doncs, com afirma Lagardera (1996), aquest tipus de pràctiques formaven part d'un ritual simbòlic i màgic i tenien, a més, un caràcter territorial definit (en una comunitat en concret), que no era exportable socialment a altres contextos, com ho seria després la pràctica esportiva (Bourdieu, 1993, 2008).

A partir del segle XIX, al voltant de les terres tarragonines, lleidatanes i en alguns indrets del País Valencià es troba abundant documentació escrita de la paraula *cos* utilitzada sovint en l'accepció de cursa a peu entre joves que es disputen l'honor d'assolir un premi o una joia. Revisant alguns dels diccionaris (Ferrer, 1836; Labernia, 1844; Saura, 1859), descobrim que el mot *còs* [sic] té l'arrel etimològica llatina del substantiu *corsus* (carrera) o del verb *corso* (córrer), que correspondria amb les paraules castellan-

coso o *cosso*. Els termes *cos* o *coso* han servit per descriure accepcions relacionades amb el lloc on es corre, com ara el carrer per on passen habitualment els transeünts o la plaça on se celebren curses de braus i altres festes.³

Bofarull (1880: 143) comenta sobre el *còs* [sic]: “Aquesta paraula es contracció de una altra antiga que explica més, *cors*, y que té el mateix significat que una castellana antiquada en una de sas accepcions *coso*, pus las dos volen dir curs ó carrera, es dir, cosa de córrer”.

En el *Diccionari Català, València Balear*, a l'entrada *còs* hi diu: “corregudes; acte de provar-se a córrer, animals o vehicles per guanyar un premi, principalment en les festes majors del poble i en les festes de barri. Segons aquest a l'Urgell, Segarra, Noguera, Segrià, Conca de Barbera, Priorat, Camp de Tarragona, Ribera d'Ebre, Terra Alta, etc.”.

A les terres lleidatanes, les conegudes corderes o cossos tenien lloc a poblacions i viles com Àger, Agramunt, Albesa, Alcarràs, Aitona, Arbeca, Balaguer, Bellcaire d'Urgell, Bellpuig, Bovera, Castellldans, Corbins, el Poal, Guimerà, Guissona, Juneda, la Granadella, les Borges Blanques, Linyola, Lleida, Maials, Maldà, Mollerussa, Pons, Tàrrrega, Vallbona de les Monges, Verdú, Vilanova de Segrià... (Capdevila 2012; Suau, 2012, 2013).

L'estadista Pascual Madoz (1847: 2014) ens deia que “las corridas de hombres llamadas cosos, en las que se da el premio de un cordero, pollos u otras cosas por el estilo al más aventajado” formaven part de l'habitual diversió en molts pobles. Aquestes curses no passaven inadvertides pels viatjants estrangers:

“Habiendo descansado tres dias en Lérida, salimos en carruage para Barcelona, y después de dejar atrás los lugares de Belllloch, Sidamunt y Mollerusa, comimos en Golmes, que dista a cuatro leguas. Aunque nada notable ofrecen las cuatro poblaciones que acabamos de nombrar, la circunstancia de celebrarse en la última, no sé que función religiosa o aplechs, pues

3

Aquest mot apareix en diccionaris antics amb l'accent tancat.

era dia de festa, nos presentó ocasió de observar alguns jocs que nos llamaron la atenció. El primero fué el de la morra, cuyo origen se hace subir a los romanos, y que se verifica sacando a un tiempo los dos jugadores su mano diestra, y estendiendo uno o más dedos. Consiste la ganancia o la pérdida en adivinar o no el número de dedos que se saca con el contrario. Otro fue el de los cosos o carreras. Las habia de hombres y de mugeres; el premio de aquellos era un cordero bien cebado, y el de estas y gallo y dos gallinas; pero les era más difícil alcanzarlo, pues debian correr

con un cantaro lleno de agua en la cabeza, sin verter ni una sola gota. Vimos también en aquella alegre reunión dos ensaías y varios juegos de bolos y pelota. Golmes tiene trescientos sesenta y dos habitantes, y pertenece al jugado de Lérida y diócesis de Solsona.” (Mellado, 1848: 65)

L'arrelament tradicional dels cossos quedà expressat, també, en un dels impulsors de la Renaixença lleidatana, Lluís Roca Florejachs, que presentà un poema als primers Jocs Florals de Barcelona, l'any 1859, titulat *Los cósos* (Pelay, 1866: 479-481):

*Los cósos. Festa popular.
Gran diada, gran diada
solemnisa vull la gent,
que vinguda n'és la festa,
n'és la festa del Roser.
Ja les plantes se reviven,
que esmortiren passats freds;
són fugides ja les boires,
tristes boires de l'hivern.
Cada dia més encanta
la riquesa del bon temps:
si l'abril duia flors precioses,
maig encara portan més.
Tot senyala la nova vida;
tot respira nou plaer.
Reina al món, l'alegre primavera
Desplega d'hermosura ric mantell.
Gran gatzara, gran gatzara
hi ha per les places i carrers:
de la Verge de les Roses,
n'és vull dia lo festeig.
Prou los càntics de l'aurora
ho anunciaven matinet:
pregonant-lo, les campanes
van ventades a tot vent.
Bull lo poble d'alegria.
Toquen hores: són les deu.
Hala! Hala! Que, pels cósos,
ja es prepara lo jovent.
A l'ermita veniu, noies,
Portau roses i clavells.
Abans de començar les corregudes,
del maig entorn un rato ballarem.
N'és gran premi la cordera*

*qui l'alcança garn sort té:
pot vantar-se en les fires
No se'n troben de tant preu.
Per guanyar-la, qui la vulla
deu venir-ne ben corrent,
des del fondo de l'ermita
fins la plaça de la Creu.
Hala, jóvens: que no en pisca
qui no arrisca, diu la gent.
Ja us esperen les fadrines:
bon coratge, fadrinets.
Qui més vulla més hi diga;
qui més puga corri més.
Tres quarts d'onze ja són: doneu-vos
pressa,
que, dintre un quart, ja no hi sereu a
temps.
Quatre jóvens ja es disposen
mosos guapos són tots ells:
l'un en Jaume, l'altre en Pere,
l'altre en Titó, l'altre en Pep.
Ja es descancen l'espardenya
Per a córrer més lleugers.
Tots ne llancen gec i gorra,
perquè embrassen gorra i gec.
Ja tots quatre s'afileren;
la tabola creix i creix:
tot lo poble, d'estos cósos,
vol saber-ne el lluïment.
Hi ha noieta que s'afanyen
per a veure'ls ben propet.
I a cavall puja un majoral que, al frente,
prendrà l'escape per obrir carrer.
Toquen hores: són les onze*

*-Fora! Fora! Fora!, gent!
Amb veu forta crida, el guia,
que va al frente, cavaller.
ja n'apreta esperonada;
ja n'arranquen detràs d'ell
tots los quatre que dels cósos
Se disputen lo lloer.
Fora! Fora! Fora! Fora!
Bon coratge, fadrinets!
-Hala! Hala! Hala! Hala!
Qui més puga corri més;
la distància no us espanti:
Correu força, tingueu ferm.
Més que les cames fluixejar vos sembli,
ànimo i córrer! Ja seureu després.
A la fila ja s'atansen
ja sacosten a la Creu
n'és en Pere qui n'arriba
qui arriba lo primer.
La cordera! Deu-la-hi! Deu-la-hi!
l'ha guanyada. Seua és.
Tota ansiosa, ja l'aguarda
sa promesa, la Isabel.
Regalar-li la cordera,
vol lo jove... Molt ben fet.
Rebin, rebin, l'un i l'altre,
nostre alegre parebé.
que per sempre ben felixos
puguin viure tots dosets.
I a ell, en festes, li deixi cósos
guanyar sempre la Verge del Roser.*

Lluís Roca Florejachs (1859)

En alguns dels programes de les festes majors de Lleida es localitzen els anuncis d'aquestes curses. Entre els anys 1863 i 1865, la cordera iniciava el seu recorregut a la font o polvorí de Gardeny i arribava fins a l'església de Sant Joan. Hem de suposar que aquestes curses no van tenir cap interrupció i es van anar celebrant cada any (estaven arrelades en la tradició). En els programes del 1883 i el 1884 hi continuava figurant una cursa de la cordera.⁴

El 1887, la cursa de la cordera sortia de la Rambla de Ferran i passava per Blondel, Sant Antoni i Font del Governador a Gardeny i tornava pels carrers Acadèmia, Sant Antoni, Major i Paeria, amb final a la plaça de Sant Joan.⁵

Amb la popularitat creixent de les curses (tal com veurem, també, més endavant), alguns individus s'hi van especialitzar, de manera que feien de la seva resistència física un mitjà més de subsistència. Presenciar repetes entre els corredors de cossos (coneguts també com a *andarins*) es va convertir en habitual en les festes majors de les poblacions importants. A Valls, els vencedors tenien els seus premis i el públic hi podia fer apostes,⁶ i a *La Vanguardia* una notícia comentava que “se encuentran en Tortosa dos célebres andarines que en competencia han de demostrar al público su habilidad dando 100 vueltas, en hora y media, alrededor de la plaza de Alfonso XII”.⁷

A Tàrrrega, del cos de la pujada a la serra de Sant Eloi en tenim referències del segle XIX i principis del segle XX. Vegeu com ho evoca J. Segura:

“Mírelos descalsos, ab calsetets y en cos de camisa, ab un mocador lligat al cap. ¿Quil guanyará la cordera? Des d'allí pots veure totes las alternativas de la penosa lluyta. Ja pujan la costa, los punys closos, los brassos en ángul á la altura del colze y moventse alternativament, la cara groga y amarada de suhor, No es sols lo premi que' lsalenta, es també la gloria. Un poble los mira, un poble los aplaudeix en llurtriomf. Demá lo triomfador, com los

romans dels mellors temps, tomará á guiar l'arreu arrastrada pe'l parell de mulas.” (Segura, 1890: 266)

En el recull del *Costumari català*, Joan Amades ens ha deixat constància de curses de la cordera a la Vila d'Àger, a la Noguera, una localitat que a l'edat mitjana va ser un mercat molt important. Concretament en aquesta vila, per la festivitat de Sant Vicenç, el 22 de gener, es feia la Dansa dels guanyadors del Cos de la Cordera. Es tractava d'una jota en què els victoriosos del cos mostraven els premis guanyats, que carregaven a l'espatlla: el corder, el pollastre i el manat de cebes.

“L'orquestra, tot tocant, acompanyava als qui feien la passada dels premis, que finia a plaça. Els corredors anaven en cos de camisa i calçotets i un mocador lligat al cap. Un tret de pistola anunciava la sortida. Per tal d'obrir-los camí, els precedia un individu a cavall.” (Amades, 1987, vol. I: 582).



4 Institut d'Estudis Ilerdencs: caixa programes de la Festa Major de Lleida, segle XIX.

5 *Diario de Lérida* (1887) 10 de maig: 3.

6 “Noticias de Cataluña” (1883) Dins *La Vanguardia*, 22 de juny: 4.

7 “Noticias regionales” (1889) Dins *La Vanguardia*, 18 de març: 2.

Dansa dels guanyadors del cos de la cordera a Àger (1987).

JOAN AMADES

El primer que arribava a la plaça i tocava el corder era el guanyador i el segon era el sotacós. El tercer s'enduïa les cebes. D'aquí ve la famosa dita de “no has guanyat ni les cebes”, que fa referència al quart corredor en disputa.

Acabada la dansa, els premis eren oferts a gent del poble, que els podia comprar i els

diners es destinaven a pagar les despeses de la festa. En el ball de nit, els músics cantaven una serenata a cadascun dels guanyadors. A Àger, el 15 d'agost encara es manté el cos de la cordera.

Un altre lloc descrit és la Granadella, on el 15 de setembre (festivitat de Sant Nico-medes) se celebrava el cos de la cordera i, algunes vegades, el cos de les dotze pedres. Aquestes curses de la Granadella foren populars fins a finals dels anys trenta. Hi destacava un corredor conegut amb el renom de Cal Cetro.

El cos de les pedres consistia a donar un nombre de voltes a una plaça. En un indret de la plaça es posava un munt de pedres i a cada volta els corredors havien d'agafar una pedra fins que ja no en quedava cap. El guanyador era el que més pedres havia agafat i el que, per tant, més voltes havia fet a la plaça. Aquest cos també es feia en altres indrets de Catalunya (Amades, 1987; Rocafort, 1991).

A finals del segle XIX, l'esport modern anava florint a les ciutats i les grans viles. A les viles petites, en canvi, es continuava la pràctica dels jocs tradicionals i autòctons vinculats als ambients populars i de la pagesia (Amades, 1987; Capdevila, 2012), que s'heretaren al llarg de generacions. Així, doncs, a principis del segle XX els cossos encara continuaven amb molta popularitat a les terres lleidatanes. Entre els millors corredors destacaren Miquel Lladó de Castellldans, Francesc Batalla de Vilanova de Segrià, Bonaventura Tilló de cal Pitxell, Ramon Bellmunt de cal Matabous, Joan Morell d'Arbeca, Bonaventura Baldomà de Roselló, Jaume Florensa de Corbins o Jaume Gòdia d'Alpicat.

Altres notícies explícites del cos de Sant Eloi a Tàrrrega les trobem en el poema *Santaloy* de Francesc Pera, que el 1901 evoca la cursa: Mireu com pujant, / pobres minyons, / apa, depresa, / deixeu los lloch; / es la cordera / lo premi gros..." (Capdevila, 2012: 55-56). També una altra referència del 1902 diu "que si no plou, tindran lloc los tradicionals còssos, alguns d'ells sistema *edad media*".

No sabem exactament què volia dir això de "sistema *edad media*",⁸ però podem comprovar que en un dels cossos dels anys vint un jove pujava corrent a Sant Eloi descalç i amb un tros de pa a la boca (Torrebadella, 2011: 433).

En els Jocs Florals del 1903 tornem a trobar un altre poema al voltant de la popular cursa: *Lo cós de la Cordera*. Aquest poema, que presentà el poeta establert a Maldà J. Iglésias i Guizard amb el lema "Costum de la terra", obtingué un segon accèssit.



Les curses s'anunciaven a la premsa. En *El Pallaresa* (Lleida) del 1906 s'han localitzat corderes a Guissona, Aitona, Alcarràs, Bellpuig i Pons. A vegades els premis canviaven i no sempre eren una cordera. El 1907, el primer premi de la cursa d'Alcarràs era una vedella i el segon una cordera. Però en aquests anys, a Lleida, les curses presenten un nou caire, ja que els corredors obtenen premis en metàl·lic. L'any 1906 trobem un cos de la cordera als Camps Elisis. L'any 1907 s'hi van fer també algunes curses amb premis en metàl·lic, sense que hi faltessin la cordera i els pollastres. La cursa provincial de 5 km la guanyà l'arbequí Bonaventura Tilló, seguit

8

La Lloca, revista satírica, Tàrrrega, 1904, 1: 3.

Miquel Lladó, *Lo Sirena*, de Castellldans amb la cordera que guanya a l'Albagés a les festes de les Fonts (1886).

INSTITUT D'ESTUDIS ILLERDENCIS



de Francesc Batalla de Vilanova de Segrià. El primer guanyà cinquanta pessetes i el segon, vint. Altres curses foren destinades als esportistes locals, als militars i als menors de quinze anys. Tampoc hi faltaren altres curses típiques, com la de sacs i la de càntirs, de 450 metres.⁹

Les curses pedestres¹⁰ de les comarques lleidatanes tenien un reclam considerable, fins al punt que hi participaven els millors corredors catalans, com Pere Prat, sens dubte la primera estrella de l'atletisme català, campió de Catalunya de fons i cros¹¹ des del 1911 fins al 1917 i campió d'Espanya de cros els anys 1916 i 1917.

“El campió dels corredors de Catalunya en Pere Prat ens feu l'honor de prendre part en el cós de la cordera que cada any se celebra a Balaguer per les festes del Sant Crist.

En Pere Prat es un tipo de corredor esplèndid, es alt admirable proporcionat amb el coll de toro i pit molt ample. Els altres corredors que prengueren part en el cós, a pesar d'haver-hi alguns de bons, al seu costat resultava ven peixi minuti.

Bon punt se posaren a córrer en Prat passà al davant de tots admirat a tothom amb l'empenta del seu córrer elegant i vigorós.

Al acabar portava dos minuts d'avanatge sobre el que va guanyar el segon premi, arrancant la seva velocitat unànimes aplaudiments.

La Nostra enhorabona al simpàtic *sportman* que amb el seu concurs ens va fer fruir als amants de la cultura física d'un bell espectacle.” (Editorial, 1912: 2)

Per la festa major de Lleida del 1914 es pogué veure l'enfrontament de Pere Prat amb Bonaventura Tilló, probablement el corredor més reeixit dels lleidatans. Totes les curses realitzades (també una prova de salt d'alçada amb impuls) foren guanyades pel barceloní.¹² L'any següent, la celebració als Camps Elisis s'havia convertit en “una festa olímpica”, un acte que també estava organitzat com a propaganda de la recent creada Federació Atlètica Catalana. Així, a part de les curses pedestres habituals, s'hi van incorporar altres proves atlètiques (curses de 100 metres lliures, 800 metres lliures, 10.000 metres lliures i 200 metres tanques, salt d'alçada, salt de llargada, llançament de pes i llançament de disc). La cursa pedestre de 10 km fou guanyada un altre cop per Pere Prat i el segon lloc fou per a Bonaventura Tilló.¹³

A Tàrraga, al cos de Sant Eloi del 1924, la cordera, és a dir, el primer premi, fou per al

Cos de Sant Eloi a Tàrraga. Anys vint. Els corredors porten un tros de pa a la boca.

GUMERSINDO PASCUAL. COL·LECCIÓ
PARTICULAR DE PACO PASCUAL

9

El Ideal (1907) 14 i 15 de maig; *El Pallaresa* (1907) 14 de maig.

10

Pedestre: “Dit de l'esport que consisteix a caminar i a córrer a peu” (IEC, 1995: 1374).

11

Cros: “Cursa d'atletisme en un circuit accidentat marcat en camp obert” (IEC, 1995: 528)

12

El Pallaresa (1914) 16 de maig.

13

“En Lérida” (1915) Dins *El Mundo Deportivo*, 15 de maig: 4. “Ferias y Fiestas de Lérida” (1915) Dins *El Pallaresa*, 15 de setembre de 1915.

destacat corredor arbequí del FC Barcelona Ramón Bellmunt, que fou seguit per un altre arbequí, Joan Morell. El 1932 encara es feia aquesta tradicional cursa, de manera que fins i tot algú també li dedicà algun vers: “El corredor de Preixana; el corredor de Cedó; i d’altres que no es deixaven cap cós de la festa major” (Torrebadella, 2011: 433).

Durant el primer terç del segle xx, en algunes viles com Lleida i Tàrraga hi ha una transformació progressiva dels cossos cap a l’esportivització, que es manifesta amb la presència d’atletes experimentats que hi participen estimulats pel cobrament de diners. Algunes poblacions deixaran de celebrar aquestes curses, mentre que d’altres, en canvi, tractaran de preservar-les. Els cossos, doncs, continuen sent populars, però amb el pas del temps i amb l’allau futbolística desfermada a partir dels anys vint s’aniran deixant de celebrar.

De les curses pedestres al cross-country

Canviem ara d’escenari per centrar-nos a Barcelona, primer lloc de Catalunya on sorgeixen l’esport modern i les primeres curses atlètiques, que s’estendran arreu del país. També aquí, però, ens trobem amb una llarga tradició de curses pedestres. En aquestes curses hi participaven els anomenats *andarins*, que era el nom popular amb què es coneixia a Espanya l’ofici de les persones que s’encarregaven de traslladar correus personals o encàrrecs d’un lloc a l’altre recorrent llargues distàncies amb el caminar com a únic mitjà de transport. Els *andarins* eren coneixedors del territori i utilitzaven els colls i els passos entre muntanyes per on únicament podia passar un home a peu. A partir del desenvolupament del ferrocarril, els serveis de diligències i el correu nacional, els caminadors van perdre a poc a poc el seu ofici.

A la Barcelona vuitcentista trobem algunes de les actuacions d’aquests personatges, que acudien a la ciutat per disputar-hi curses i guanyar alguns diners. El 14 de setembre del 1837, el *Diario de Barcelona* anunciava que:

“Francisco Bonilla a las cuatro y media de esta tarde empezará a correr desde el

paseo de Gracia hasta su fin, haciendo este viaje cuatro veces de ida y cuatro veces de vuelta. Lo avisa al público por si gusta presenciar su agilidad o veloz correr. Lo ejecutará desinteresadamente, pero recibirá lo que los concurrentes gusten darle.”

Les demostracions físiques, els reptes i les apostes en relació amb els caminadors van ser molt populars durant tot el segle xix. En algunes ocasions fins i tot va haver-hi caminadors que van reptar la millor cavalleria. Les gestes dels caminadors acostumaven a ser recollides per la premsa. A *El Ancora* del 25 de febrer del 1854 se citaven algunes de les proeses dels caminadors catalans, en referència a les cinc hores i mitja que va trigar un jove a recórrer a peu la distància entre Vic i Barcelona.

En els anys vuitanta, alguns caminadors van professionalitzar les seves aptituds i van anar de ciutat en ciutat reptant públicament qualsevol jove corredor que s’atrevis a disputar una aposta. Barcelona va ser un focus d’atracció per a la majoria d’aquests caminadors. Un d’ells va ser el conegut Bargossi, caminador italià anomenat la Locomotora, famós per la seva capacitat de resistir llargues distàncies corrent. D’ell es deia que venia tots els que se li presentaven. Es comparaven les seves qualitats amb les gestes d’altres caminadors espanyols. El 29 octubre del 1882, Mr. Bargossi va arribar a Barcelona amb l’objectiu d’oferir diverses funcions a la Plaça de Bous. La primera va ser el mateix dia de l’arribada. Bargossi va oferir un premi a qui, en una hora, fes més voltes que ell. Es va enfrontar a un mosso peixater que, encara que no va superar l’italià, va fer 125 voltes a la plaça (Bargossi en va fer 139, i això que havia arribat caminant des de Sabadell feia poques hores). En la segona funció, l’1 de novembre, va competir amb un cavall muntat per un genet, esperonat per una aposta de 2.000 rals. Es tractava de comprovar qui feia més voltes a la plaça en dues hores. El cavall no va poder aguantar el temps establert i, després d’una hora i quart, es va aturar després d’haver fet 123 voltes (el senyor Bargossi en va fer dues més) (Torrebadella i Arrechea, 2015). Aquest impressionant corredor va

ser conegut, també, per les seves disputes contra l'aragonès Mariano Bielsa, *Chistavín* (Adell, 1998).

Llegim a *La Vanguardia* del 17 de novembre del 1882 que la “manía carrerista” estava de moda, ja que dos caminadors catalans, Josep Biosca i Pascual Ruano, tots dos cambres de concorreguts cafès de la Rambla, havien emprès una llarga carrera per intentar emular els lloers de Chistavín. El corredor de Fonollosa, al Bages, Josep Biosca va reptar el seu company Pascual Ruano a fer una cursa en línia recta de dos quilòmetres i hi va apostar 23 pessetes. El dia assenyalat, a la Rambla es va congreguar un nombrós públic, que va intercanviar algunes apostes. Biosca, “soltero de 27 años de edad, alto, moreno, y sin adularle entre hermoso y feo” va guanyar amb més de trenta metres de distància (Editorial, 1882: 1).

La corrida empezará a las seis de la tarde.” (Editorial, 1890: 2)

Pere Orcal va ser durant una dècada el millor corredor de Barcelona i va desafiar tots els corredors que passaven per la ciutat. Un d'aquests va ser el francès Mr. Davy.

“El próximo domingo, a las cuatro de la tarde, se realizará un desafío entre andarines, uno de ellos francés y el otro español. El primero es M. Davy, quien apenas ha llegado a esta ciudad ha sido desafiado por Pedro Orcal, aragonés.

Los andarines corran tres horas consecutivas, desde las cuatro hasta las siete de la tarde, sin detenerse, dando vueltas por la calle de Cortes, en la sección comprendida entre la plaza de Tetuán y el paseo de Gràcia. La cantidad apostada entre los dos andarines es de mil pesetas. Será vencedor

RETO

Pedro Oleal, vecino de esta ciudad, en vista de haber presenciado la corrida de andarines el domingo pasado, RETO á cualquiera de los dos para dar cien vueltas, jugándome 500 pesetas, para el domingo próximo.

Aquests reptes de curses pedestres van ser freqüents i molt populars i atreien un públic nombrós que feia apostes. L'èxit d'aquestes curses va fer que també s'incloguessin en el programa festiu de l'Exposició Universal del 1888. Una d'aquestes curses va ser la del dissabte 1 de setembre al Parc de la Ciutadella, en què van participar “afamados corredores nacionales y extranjeros” (Editorial, 1888: 3).

Revisant la premsa de l'època, trobem alguns corredors forasters que venien a Barcelona a córrer contra els corredors locals, com ara Pere Orcal Monsech.

“Para el Domingo se prepara una corrida de andarines en competencia.

Pedro Orcal Monsech, natural de Caspe, desafiará a sus compatriotas a recorrer en 25 minutos el siguiente trayecto: Rondas de San Pablo, San Antonio, Universidad y San Pedro y Regreso al punto de partida.

el que en el expresado término de tres horas haya recorrido más espacio, esto es, haya dado mayor número de vueltas.” (Editorial, 1892: 2)

L'espectacle de les curses pedestres va continuar pràcticament fins a finals del segle XIX, moment en què el moviment regeneracionista de l'educació física va canviar l'orientació d'aquestes manifestacions amb la constitució de les primeres associacions de la gimnàstica i de l'esport contemporani. Cap a finals del vuit-cents, els gimnasos i les associacions esportives de la ciutat van intentar emular les carreres pedestres que, a Anglaterra i França, protagonitzaven les associacions atlètiques. Alberto Maluquer (1916) va oferir algunes dades al voltant d'aquestes curses atlètiques pioneres modernes celebrades a Barcelona:

“La primera carrera a pie de la cual tenemos noticia fue celebrada en Barcelona el

Reproducció d'anunci (1883).
Reto. *La Vanguardia* (22 de novembre de 1883)

9 de diciembre de 1898 por el entonces profesor del Gimnasio Tolosa, D. Jaime Vila, meritísimo por muchos conceptos, quien para probar el valor del entrenamiento, preparó a los alumnos Julián García, Ismael Alegría, Eusebio García (el actual reputado maestro de armas), que junto al maestro de esgrima D. Eduardo Alessón y el propio señor Vila, efectuaron el trayecto desde el Gimnasio, sito en la calle Duque de la Victoria, hasta Sarriá, o sean unos 14 kilómetros, que recorrieron a las 5 de la mañana, empleando sólo 55 minutos en el recorrido de ida y vuelta, con tan poca fatiga que después de almorzar partieron para una excursión en bicicleta.” (Maluquer, 1916: 15-16)

El 10 de diciembre del 1899, com ja va assenyalar Alberto Maluquer (1916), es va celebrar la prova atlètica de 800 metres (organitzada per la societat Los Deportes) amb motiu d'una festa esportiva al carrer de la Indústria, enfront de la fàbrica Blau. En total hi van participar vuit corredors, entre els quals es trobaven *sportsman* com Juan Gamper, que feia poch havia fundat el Futbol Club Barcelona. Albert Serra, el redactor d'esports de *La Vanguardia*, va fer la crònica de la cursa i citava que es tractava d'un esport “casi nuevo en España” (Serra, 1899: 3). Aquest mateix any, la revista quinzenal *Los Deportes* feia un comunicat citant que la societat Foot-ball Club Barcelona pensava organitzar tot tipus de concursos i jocs atlètics, entre els quals destacava el *cross-country* i altres carreres a peu (*Los Deportes*, 1899). En aquest sentit, hem de considerar aquest club com una peça fonamental en l'inici i la promoció de l'atletisme català.

Albert Serra presentava un esbós de la popularitat que les carreres a peu estaven adquirint entre els *sportsmen* anglesos i francesos. L'objectiu d'incidir en aquesta informació no era altre que el d'animar els aficionats a les carreres a peu, després de les curses organitzades per la Federación Gimnástica Española (1898-1909) i les societats Hispania AC i Barcelona FC, “que cuentan entre sus socios con muy buenos corredores, como se podrá apreciar prácticamente en las primeras fies-

tas que celebren estas sociedades atléticas” (Serra, 1900: 3).

Com podem comprovar, aquestes curses ja es materialitzaven com a *sport*, un mot que Josep Elias (1900: 2) aclaria: “diguém qué s'enten per SPORT (aquest mot tan empleat avuy dia que molts no sabem lo que vol dir) *tot exercici al ayre lliure*, nom que ve del anglés, alteració de “disport” y aquest del antich frances millor, vell català “deport”, o sia divertiment”.

Como diu Alejandro Barba (ca. 1912: 85) a principis del segle xx: “Las carreras pedestres encontraron en Barcelona un centro de organización de primer orden celebrándose algunas de extraordinario éxito”. Els clubs de futbol i les societats gimnàstiques van organitzar aquests primers anys un bon nombre de curses de tota mena, però no va ser fins al juny del 1907 que les curses pedestres van assolir un alt grau de participació i solemnitat. Aquest any es va celebrar la famosa cursa d'*El Mundo Deportivo* al Parc de la Ciutadella (Artemán, 1907).

Cal esmentar aquí la gesta de Bonaventura Tilló, de 25 anys, que anà caminant des d'Arbeca fins a Barcelona per competir-hi expressament. Hi arribà just en el moment



El corredor arbequí
Bonaventura Tilló i Bellmunt.
SANTI TORRAS I TILLÓ

d'iniciar-se la cursa de 10.666 metres. Cansat, però, pel llarg viatge, no pogué competir com ell desitjava i va quedar en quart lloc, darrere de tres excel·lents corredors francesos. En finalitzar la competició, Tilló (que va córrer descalç) desafia per a l'endemà el campió francès Bouchard (guanyador de la cursa) i va apostar 400 ptes., però l'arbequí tornà a perdre. No obstant, *El Mundo Deportivo* atorgà la victorià moral a Tilló, que “sin conocimiento alguno del terreno que posaba y sin noción la más elemental de entrenamiento, llegó a la meta y sin cansancio pocos segundos después de sus competidores, los colosos extranjeros” (Artemán, 1907: 2).

Cal destacar el triomf de Tilló com a primer espanyol en una cursa de seixanta-set corredors, atès que els seus competidors posseïen una trajectòria esportiva excel·lent i eren considerats professionals. El primer, Luis Bouchard, de 24 anys, era el campió de França de *cross-country*; el segon corredor, L. Orphee, de 28 anys, fou el campió olímpic de la maratón en els Jocs Olímpics d'Atenes, i el tercer, E. Neveu, de 26 anys, fou campió de França els anys 1901, 1902 i 1906. Tilló va avantatjar de dos minuts el cinquè i el sisè classificats, que foren els germans Fonoll, els millors corredors de Barcelona. El setè lloc fou per al campió madrileny de les curses de la Federación Gimnástica Española, José Tovar (Artemán, 1907). Així, doncs, amb aquesta gesta, Tilló, un pagès aficionat als cossos, podria ser considerat com el millor corredor espanyol del 1907.

Hi ha qui diu que la cèlebre expressió “Sembla que vinguis d'Arbeca” és deguda a l'actuació de Bonaventura Tilló, pel fet que un desconegut de les Terres de Ponent es presentés de sobte a la Ciutat Comtal a desafiar els millors corredors del moment.

L'afició a les curses a peu va ser el motiu principal de la creació, l'any 1909, del Solé Pedestre Club (Editorial, 1909: 4). El club havia nascut a l'empara del gimnàs Solé i la presidència del seu propietari, Manuel Solé. Com a capità d'entrenament hi havia Manuel Casí, que realitzava sessions cada

tarda al Parc de la Ciutadella (Serra, 1909: 8). Molt aviat el Solé Pedestre Club es va encarregar d'organitzar nombroses curses i va col·laborar en moltes de les festes esportives que s'anaven celebrant.

El 30 de gener del 1910 es va organitzar a Barcelona la primera cursa de maratón d'Espanya. La carrera va ser convocada des de les pàgines de l'*Eco d'Sports* per Juan Santos i es va celebrar al Velòdrom del Parc d'Esports, on s'havien de verificar un total de 163 voltes al circuit. Només hi van participar quatre corredors: Juan Santos, Conrad Miquel, Robert Boix i Francesc Túnica (Editorial, 1910: 2).

Revisant *El Mundo Deportivo*, el 1910 (10 de febrer i 5 de maig) ja localitzem curses amb el nom de *cross-country*. Una d'aquestes va ser a càrrec de la Secció Atlètica del Club Natació Barcelona i una altra va ser l'organitzada pel club francès Patrie i l'Hoquei Club. Sobre això es deia: “Como se ve, entra a grandes pasos la afición al cross-country, cuyo sport es actualmente el que despierta más interés en las grandes capitales del extranjero” (Traqueur, 1910).

El 20 de desembre del 1914 es va fer la primera Pujada a la Mola de Sant Llorenç del Munt, una cursa de muntanya que esdevingué una de les activitats més populars d'aquests anys. Aquesta cursa fou organitzada pel Centre Excursionista de Catalunya, el Centre Excursionista de Terrassa i el Centre Excursionista de Sabadell (Co de Triola, 1914). Aquesta cursa es portà a terme ininterrompudament fins al 1922.

El 1915, la constitució de la Federació Atlètica Catalana (FAC), nascuda de les iniciatives del Sindicat de Periodistes Esportius amb l'impuls de l'Acadèmia d'Higiene de Catalunya, va canviar el panorama de les curses (Santacana i Pujadas, 2012). La FAC va traslladar la influència de l'educació física al camp de “la regeneració de la raça”, tan en voga aleshores, i comportà un major foment de la cultura física popular (Cabot, 1915: 178; Nogareda, 1925).



La Copa « Sant Llorenç del Munt »

1. Salida de uno de los equipos en el pueblo de Matadepera. — 2. Corredores empezando la carrera en la zona de Vallvidrera. — 3. El equipo del F. C. Barcelona al salir de Can Poble. — 4. El

La primera Pujada a la Mola de Sant Llorenç del Munt esdevingué segurament una de les primeres manifestacions atlètiques al Vallès. *Stadium* (20 de novembre de 1915)

En aquests anys, Pere Prat ja competia contra el cronòmetre i pels rècords,¹⁴ però tampoc no desestimava les oportunitats d'enfrontar-se als rivals que li plantaven cara.¹⁵ El setembre del 1915, Prat tenia els rècords d'Espanya de 800 metres lliures (2'14"), 1.500 metres lliures (4'31") i 5.000 metres lliures (16'19").¹⁶

Amb la posada en funcionament de la Mancomunitat (1914-1923), presidida per Prat de la Riba i després per Puig i Cadafalch, l'esport rebé un fort impuls per part dels representants del catalanisme de la Lliga Regionalista. L'esport esdevé l'expressió del capital simbòlic d'un model de país progressista, modern i civilitzat, amb un creixement econòmic, social i cultural que mira cap a Europa (Pujadas i Santacana, 1995). En aquesta construcció ideològica, l'equilibri entre tradició i renovació és difícil d'encaixar. Així, pel que fa a les curses, hi ha una convivència entre dos models: el deportiu dels cossos (nacional) i l'esportiu del *cross-country* (estranger); és a dir, entre el model popular, que advoca per la tradició, i el model burgès, d'influència anglosaxona, que mira cap a Europa i advoca per la modernització.

El 19 de desembre del 1915, la Secció Esportiva del CADCI va organitzar la Copa Auto-

nomia de Pedestrisme (Editorial, 1915). Poc després, el 9 de gener del 1916, es va celebrar a Barcelona el primer campionat de Catalunya de pedestrisme (ja anomenat *cross-country*), una cursa de 10 quilòmetres a la zona de Vallvidrera, que guanyà Pere Prat entre un total de cinquanta-vuit corredors.¹⁷ Al cap d'un mes, el 6 de febrer del 1916, es va celebrar a Madrid el primer campionat d'Espanya de cros i va ser guanyat pel campió català Pere Prat, que corria per la FAC (A. A., 1916), i l'any següent, també a Madrid, va tornar a ser el campió.



14

"Pedestrismo" (1915) Dins *La Vanguardia*, 26 d'abril: 4. "Pedestrismo" (1915) Dins *La Vanguardia*, 12 de març: 5.

15

"Pedestrismo" (1915) Dins *La Vanguardia*, 19 de febrer: 6.

16

"Récords españoles" (1915) Dins *La Vanguardia*, 19 de setembre: 5.

17

"Pedestrismo. Cross-Country Vallmitjana" (1916) Dins *Stadium*, 15 de gener: 38.

Pere Prat estava entrenat per Francesc Antoni Trabal i Sans i va ser fitxat pel FC Barcelona. *Stadium* (31 de març de 1917).

BIBLIOTECA DE CATALUNYA

El desembre del mateix any, el Centre Excursionista de Catalunya organitza la cursa de muntanya Argentona-Granollers (Co de Triola, 1916). Amb aquesta cursa i l'anterior pujada a la Mola, el CEC dona un nou impuls a la Secció d'Esports de Muntanya. A partir de llavors, les entitats esportives organitzaran curses pedestres de tota mena. Amb una connotació política evident, la Secció de Pedestrisme del Centre Autonomista va organitzar la Copa Autonomia de Pedestrisme (Editorial, 1918). En aquells moments, la Mancomunitat de Catalunya pugnava amb el Govern central de l'estat per aconseguir més capacitat d'autogovern.

Cap als anys vint sorgia l'amenaça del professionalisme. Josep Antoni Trabal, director de *Jornada Deportiva* i entrenador de Pere Prat, veia en l'esport el mitjà de regeneració física i moral de la joventut, però també advertia que els interessos econòmics podien portar l'esport cap al professionalisme. Trabal (1921: 7) deia que “tot esport que es converteix en professió deixa de ser esport, perquè el professionalisme, oficines, equival a la subordinació, i l'esport és abans de res una escola de disciplina basada en la llibertat, un mitjà de diversió, un instrument de regeneració racial”.

Efectivament, durant els anys vint l'atletisme català va rebre la sacsejada de l'esport professional. Les medalles ja no eren importants. Es parlava de la crisi de l'atletisme. Tanta era la rivalitat entre els clubs que alguns van fixar corredors suposadament amateurs a canvi de diners (Berenguer, 1926; Clark, 1926; Meléndez; Sabater, 1926). Les acusacions de remuneracions econòmiques de destacats corredors catalans i els fitxatges per cobrament d'alguns clubs com el FC Barcelona van crear una crisi en el si de la federació (J. T., 1926; Trabal, 1926a, 1926b).

La Federació Catalana d'Atletisme (1926) va deixar en suspensió els drets atlètics d'aquests corredors. Aquesta situació de crisi de clubs i fitxatges remunerats es va arribar a considerar com “la corrupció de l'esport”. El fet que alguns dels clubs intentessin capturar els millors atletes catalans era considerat com

una deslleialtat cap als clubs més humils, que havien format aquests atletes. El monopoli esportiu d'un sol club era vist com una “ferida de mort” a l'esport, ja que minvava les il·lusions d'aquells clubs que, amb menys recursos, se sacrificaven moralment i econòmicament (Sabater, 1926).

Els anys vint les curses de cros van ser tot un èxit i es van estendre per tot Catalunya. La més popular (i que encara es conserva) és la Jean Bouin, organitzada l'1 de febrer del 1920 pel diari *El Sport*. L'any següent aquesta cursa fou organitzada amb la col·laboració de la Federació Catalana d'Atletisme i les edicions posteriors, per altres diaris esportius com *La Jornada Deportiva*, *Día Gráfico*, *Gráfico-Sport...*, fins que va ser recuperada definitivament per *El Mundo Deportivo* fins avui (Pujadas, 2012).

Durant els anys trenta, l'esport d'arrel popular va créixer i es va diversificar. En les curses hi havia una participació policromàtica, que reflectia els conflictes ideològics i socials del moment: corredors amb la samarreta del Bloc Obrer i Camperol amb el símbol de la falç i el martell, els atletes d'Estat Català amb l'estelada i d'altres. El més destacat d'aquest període va ser la incorporació de la dona a l'esport, que en el cas de l'atletisme va ser presidida per la propaganda que arreu de Catalunya va fer el Club Femení i d'Esports



Arribada de Miquel Palau a la Jean Bouin del 1926. *Mundo Gráfico* (6 de gener de 1926).

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

de Barcelona (Justribó, 2015; Real, 1998). El 12 de novembre del 1933 es va realitzar a Torre Baró de Moncada el primer cros femení d'Espanya, amb set participants.¹⁸

En definitiva, podem comprovar com les antigues curses pedestres són transformades o esborrades per l'essència de les noves curses atlètiques que provenen de l'associacionisme esportiu, el qual desplega a Catalunya la conjuntura internacional de l'esport modern.

De la dictadura a les curses populars com a represa de l'esport democràtic

L'esport popular només es pot entendre en espais de llibertat democràtica. No va ser així en el període franquista, en què la censura i tota mena de repressions van estar constantment presents. El franquisme mai va pretendre un esport popular i en va limitar la participació ciutadana. Tot i això, les curses de cros es van continuar organitzant sota la vigilància i la tutela de les federacions esportives i altres institucions del règim, com el Frente de Juventudes o Educación y Descanso.

Reprement l'entorn lleidatà, en aquests anys, a escala internacional, destaquen corredors com Jaume Florensa de Corbins, Ventura Balmó de Rosselló o Luis García de Lleida (Capdevila, 2012; Torredadella, 2003), els

quals també participen en les curses de les corderes que encara es resisteixen a desaparèixer (Suau, 2013). A Lleida, en Luis García (amb el sobrenom de Paganini) va esdevenir un entrenador important i va contribuir, amb altres exatletes i entrenadors importants de Catalunya, a la difusió del cros durant els anys setanta i vuitanta. En aquestes dècades, els cros oficials de la Federació Catalana d'Atletisme són un reclam per als millors fondistes catalans i espanyols. Destaquem, a tall d'exemple, el cros de Calldetenes, que és el més antic de Catalunya (la primera edició fou el 1951), i els mítics cros de Sant Sebastià a Sabadell (1962), de Granollers (1964), de Manresa (1965), de Santa Coloma de Gramenet (1970) o de Mataró (1970).

En aquests anys, la modernitat del cros encara conviu amb els cossos que sobreviuen a les terres lleidatanes, en els quals participen destacats atletes de l'Aragó, de Lleida i d'altres punts de Catalunya per guanyar uns suculents premis que ara ja són en metàl·lic. Aquesta convivència entre cros i cos es mantindrà pràcticament fins a finals dels anys noranta.

La democratització de les curses populars urbanes no es va reprendre fins al període de la transició democràtica amb el suport dels ajuntaments, les associacions veïnals i col·lectius d'atletes (Abadia, 2014). Cap

18

"Atletismo. Rosario Reventos vencedora del primer Cross-Country femenino" (1933) Dins *La Vanguardia*, 14 novembre: 17.



El primer Campionat de Catalunya de Cros del 1934, que guanyà Joaquina Andreu del Sarrià Esportiu. *Crònica* (4 de març de 1934).

TORRENS. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

a finals dels anys setanta apareix el *footing* o *jogging*, pràctica que anava lligada a una certa popularització de les curses urbanes (Abadia, 2011), però també vinculada a gaudir d'un oci individual a través de l'exercici físic saludable, al marge de les pràctiques de l'associacionisme esportiu (Puig, 1981). Una empenta important per a la promoció d'aquestes curses va venir també inspirada per la Comissió de Marathon de Catalunya i per l'obra de Ramon Oliu (1979) *L'essència del córrer*. És a partir dels anys vuitanta que les curses populars tornen al carrer i són utilitzades pel poble com a símbol de llibertat i per a expressions de tota mena (Abadia, 2014). Aquests anys coincideixen també amb un moment àlgid del cros a Catalunya, en què apareixen promeses com Jordi García i Pere Casacuberta, campions júnior en el Campionat del Món de Cros els anys 1980 i 1984, respectivament.¹⁹

Tot i així, les curses populars que ara es fan a Barcelona, com la tradicional Cursa de la Mercè, la Cursa del Corte Inglés o la Cursa de Bombers, que inicialment van sorgir d'un reclam de llibertat i d'autonomia personal, com ha citat Lagardera (1996), han quedat completament absorbides per la lògica dominant de l'esportivització.

Per tant, a finals del segle xx les curses a peu han tingut el vessant esportiu federat amb els cros, però també un model de curses populars per a tothom. Ara bé, alguns cossos encara s'han resistit a desaparèixer, com el cos de la cordera d'Albesa, que cada 16 d'agost recrea la tradició.

A tall de conclusió crítica

Hem vist com en nombroses poblacions catalanes de les demarcacions de Lleida o Tarragona les curses de la cordera (o cossos) van ser, des de temps ancestrals, actes molt concorreguts en les festes patronals, aplecs o altres celebracions. Posteriorment, aquestes curses quedaren al marge del procés d'esportivització que es produí especialment a Barcelona (fomentat per la burgesia) i s'abandonà progressivament la seva pràctica. Els esports moderns, i sobretot el futbol, acabaren reduint les pràctiques esportives

tradicionals a una situació marginal (Brasó i Torredadella, 2015, Capdevila, 2009, 2012).

A partir de la dècada dels anys setanta del segle passat, s'importà a Catalunya la moda californiana del córrer a poc a poc (s'incorporaren els manlleus *footing* i *jogging* per designar-la). Avui, l'exercici de córrer (ara el manlleu és *running*) torna a estar de moda. És una moda creada per la sistèmica del fenomen de globalització neocapitalista. En aquests darrers anys les curses s'han massificat arreu del Principat. Les curses són més populars que mai i n'hi ha de tota mena: extremes, solidàries, per a tothom, gastronòmiques... Tot municipi té la seva cursa. Algunes curses, finalment, reconstrueixen velles tradicions, que fan servir de reclam comercial o turístic.

L'ecologia del llenguatge és també la del territori, dels costums i les arrels nacionals. Per què hem de perdre bells mots, substituint-los per d'altres d'estrangers, si en el *Diccionari de la Llengua Catalana* encara hi ha antigues veus com *cos*, *pedestre* i *cros* que ja vam fer nostres i que encara serveixen?

Resulta, doncs, que una activitat l'assumim sobretot o només perquè ve de fora? Com és que, en canvi, si la nostra tradició ja conté aquesta activitat, no només no l'assumim, sinó que l'abandonem? Com és que incorporem la mateixa activitat i se'n generalitzi la pràctica quan ve d'un altre país? Pot ser que sigui perquè se'ns presenta d'una forma manipulada per la divulgació publicitària i que això sigui la forma emmascarada d'una imposició per part d'unes elits econòmiques?

Si fos així, no seria un objectiu col·lectiu moralment més digne el valorar allò que ja tenim en la nostra tradició, donar-li suport i promocionar-ho? No serviria això, a més, per establir d'una manera més objectiva i crítica (en funció, per exemple, d'elements que constitueixin un benefici per a la societat) els criteris en els quals ens hauríem de basar per prioritzar un tipus de pràctica i no una altra?

Aquests criteris podrien ser de caire econòmic i ecològic, però també de valorització de les pràctiques que són pròpies del país, com

19

La sabadellenca Carme Valero va guanyar aquest mateix campionat els anys 1976 i 1977.

els cossos. El *cross-country* (cross) primer, el *footing* i el *jogging* després, i ara el *running* han substituït la tradició del cóc.

Recordant les manifestacions populars que significaven els cossos, pretenem reivindicar les pràctiques esportives tradicionals perquè constitueixen un bé col·lectiu i perquè no ens les hagin de servir unes elits econòmiques els objectius de les quals, com a mínim, se'ns oculten d'entrada. La pràctica actual del cór-

rer ha esdevingut un negoci amb un ampli ventall d'agents intermediaris.

Davant d'aquesta situació, però, sempre hi ha el plaer de córrer lliurement, sense les situacions desafiantes que imposa la vida moderna, córrer sense trampes, córrer sense les angoixes dels rècords, de la velocitat, la distància o la duresa. ■

BIBLIOGRAFIA

- A.A.** (1916) «Pedestrisme. Carrera a campo traviesa». *Gran Vida*, 15 de gener de 1916: p. 19-24.
- Abadia, S.** (2011) «Deporte, ciudadanía y libertad: la transición en España y el deporte, 1975-1982». A: **Pujadas, X.** (coord.). *Atletas y ciudadanos. Historia social del deporte en España, 1870-2010*, p. 89-123. Madrid: Alianza Editorial.
- Abadia, S.** (2014) «Las carreras populares en la Barcelona de la transición política (1975-1982)». RICYDE. *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 10 36: p. 156-172. doi: 10.5232/ricyde
- Adell, J. A.; García, C.** (1998) *Chistavín, el andarín de Berbegal*. Huesca: Editorial Pirineo.
- Amades, J.** (1987) *Costumari català. El curs de l'any*. Vol. I. Barcelona: Salvat.
- Anguera, P.** (1992) *Esport i societat a Reus*. Reus: Ajuntament de Reus.
- Arellano, J. M.** de (ca. 1790). *El cazador instruido y Arte de Cazar, con escopeta y perros, a pie y a caballo...* Barcelona: Imp. Viuda de Piferrer.
- Artells, J. J.** (1972) *Barça, Barça, Barça. FC Barcelona, esport i ciutadania*. Barcelona: Laia.
- Artemán, M.** (1907) «Grandes Fiestas Deportivas de Barcelona, patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento. El sport por las calles». *El Mundo Deportivo*, 27 de juny: p. 2-3.
- Bach, A.** (1972) *Bellpuig d'Urgell i la seva antiga Baronia al Pla d'Urgell*. Barcelona: F.S.V.C.
- Barba, A.** (ca. 1912) *Foot Ball, Basse Ball y Lawn Tennis*. Barcelona: Sucesores de M. Soler.
- Berenguer, A.** (1926) «La guerra al professionalisme». *L'Esport Català*, 21 de juny de 1926: p. 4.
- Bofarull, A.** de (1880) *Costums que's perdeny recorts que fugen: (Reus de 1820 á 1840)*. Barcelona: La Renaixença.
- Borrell, J.; Sanvicenç, P.** (1998) *La Renaixença a Lleida. Lluís Roca i Florejachs - Josep Pleyan de Porta*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Bourdieu, P.** (1993) «Deporte y clase social». A: **Barbero, J. I.** (ed.). *Materiales de sociología del deporte*, p. 57-82. Madrid: La Piqueta.
- Bourdieu, P.** (2008) *Cuestiones sociales*. Madrid: Akal.
- Brasó, J.; Torrebadella, X.** (2015) «El joc del 'rescat' en el procés constituent de l'esport contemporani a Catalunya (1920-1926)». *Aloma: Revista de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 33 (1): p. 79-91.
- Cabot, R.** (1915) «La Federación Atlética». *Stadium*, 95, p. 178-180.
- Calzada, J.** (1902) «L'Art de fer barbarismes». *Llevor*, 28 de setembre: p. 1-2.
- Capdevila, J.** (2007) «Baralles entre grups de nens i entre colles joves. Exponents significatius d'unes tradicions rituals (Segles XVIII-XX)». *Urtx*, 20: p. 271-288
- Capdevila, J.** (2009) «Els cossos de la cordera a les comarques de Lleida a cavall dels segles XIX i XX. Ritual agrari, joc rústic i esport atlètic». *Les societats a través del joc*, p. 143-165. El Perelló Vers Aeditors.
- Capdevila, J.** (2012) *Modernització i crisi comunitària. Estudis d'etnohistòria rural. La Catalunya occidental en el canvi dels segles XIX i XX*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Capdevila, J.** (2016) «La cultura popular i tradicional a la Catalunya d'avui. Més enllà de la festa» [en línia]. Ponència a: Jornada «Som cultura popular». Barcelona, 22 de gener de 2016. Barcelona: Direcció General de Cultura Popular de la Generalitat de Catalunya. https://www.researchgate.net/publication/291818143_La_cultura_popular_i_tradicional_a_la_Catalunya_d%27avui_Mes_enlla_de_la_festa [consulta: 3 juliol 2017]
- Clark** (1926) «Del camp d'atletisme». *L'Esport Català*, 11 juliol: p. 13.
- Co De Triola, J. M.** (1916) «La carrera de Montaña Argenton-Gra-nollers». *Stadium*, 16 desembre: p. 824-825.
- Co De Triola, J. M.** (1914) «El cross-country Tarrassa-La Mo-la-Tarrassa». *Stadium*, 26 desembre: p. 840-842.
- Dalmau, A.; Solé, C.** (1985) *Pels camins de la història d'Igualada*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- Editorial** (1882) «Crònica». *La Vanguardia*, 17 novembre (edició de la tarda): p. 1-2.
- Editorial** (1888) «En la Exposición». *La Vanguardia*, 29 agost: p. 2-3.
- Editorial** (1890) «Notas locales». *La Vanguardia*, 4 juliol: p. 2.
- Editorial** (1892) «Notas locales». *La Vanguardia*, 12 agost: p. 2.
- Editorial** (1900) «Atletismo. Solé Pedestre Club». *El Mundo Deportivo*, 8 juliol: p. 4.
- Editorial** (1910) «Inauguración del Velódromo». *El Mundo Deportivo*, 3 febrer: p. 2.
- Editorial** (1912) «D'Sport». *La Falç*, 15 novembre: p. 2.
- Editorial** (1915) «Pedestrisme. La Copa Autonomia». *Stadium*, 25 desembre: p. 827.
- Editorial** (1918) «Pedestrisme. Carrera Copa Autonomia». *Stadium*, 5 gener: p. 8.
- Elias, J.** (1900) «Sport». *La Ilustració Llevantina*, 1 novembre: p. 1-2.
- Elias, N.** (2010) *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Elias, N.; Dunning, E. (1992) *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

F. M. P.; M. M. (Ferrer Pons, Magi) (1836) *Diccionario manual castellano catalán*. Barcelona: Imp. Pablo Riera.

Federació Catalana D'atletisme (1926) «L'enquesta de la Comissió sobre el professionalisme dels atletes». *L'Esport Català*, 8 setembre: p. 16.

Garganté, M. (2011) *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.

Institut D'estudis Catalans (1995) *Diccionari de la Llengua Catalana*. Barcelona, Palma de Mallorca, València: Ed. 3 i 4, Edicions 62, Enciclopèdia Catalana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

J. B. (1902, 9 febrer) «De actualidad. Remitido sobre foot-ball Extranjerismo». *Los Deportes*, 9 febrer: p. 89-90.

J. T. (1926) «El F. C. Barcelona no ha de fomentar l'atletisme professional». *L'Esport Català*, 1 setembre: p. 6.

Janer, G. (1982) *Cultura popular i ecologia del llenguatge*. Barcelona: Ceac.

Julià, J. R. (1992) «Jocs de guerra i jocs de lleure a la Barcelona de la Baixa Edat Mitja». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 1: p. 10-23.

Justribó, D. (2014) *Feminitat, esport, cultura: pioneres de l'atletisme català (1921-1938)*. Barcelona: Daniel Justribó.

Labernia, P. (1844) *Diccionario de la lengua castellana con las correspondencias catalana y latina*. Barcelona: Imp. de G. M. Grau.

Lagardera, F. (1992) «De la arístocrata gimnástica al deporte de masas: un siglo de deporte en España». *Revista Sistema*, 110-111: p. 9-93.

Lagardera, F. (1996) «Notas para una Historia Social del Deporte en España». *Historia de la Educación*.

Revista Interuniversitaria, 14-15: p. 151-172.

Los Deportes (1899) «Miscelánea». *Los Deportes*, 24 de setembre: p. 1110.

Madoz, P. (1847) *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y de sus posesiones de ultramar*. Tomo I. Madrid: Madoz.

Maluquer, A. (1916) *Carreras a pié*. Barcelona: Sintès.

Meléndez, Ll. (1926) «La indiferència de l'atletisme pur». *L'Esport Català*, 26 maig: p. 7.

Mellado, F. P. (1848) *Recuerdos de un viaje por España. Vol. II*. Madrid: Imp. Francisco de P. Mellado.

Nogareda, M. (1925) *Problemas que pueden resolver las Federaciones Atléticas*. Barcelona: Imp. La Jornada Deportiva, S.A.

Oliu, R. (1979) *L'essència del córrer*. Barcelona: Comissió de Marathon Catalunya.

Pelay, F. (1866) *La masia dels amors: poema popular*. Barcelona: Lib. J. Roca y Bros.

Prenafeta, J. (1947) *Historia del Deporte Leridano*. Lérida: Imp. Esc. Provincial.

Puig, N. (1981) «L'espai esportiu català». *L'esport de base a Catalunya*, p. 45-65. Barcelona: Ketres.

Pujadas, X. (2010) «De las élites a las masas: Deporte y transformación de las formas de ocio moderno en Cataluña (1890-1936)». A: **Pujadas, X.** (coord.). *La metamorfosis del deporte. Investigaciones sociales y culturales del fenómeno deportivo contemporáneo*, p. 19-39. Barcelona: Editorial UOC.

Pujadas, X. (2012) «El premi de la Jean Bouin i la incorporació de la dona a l'atletisme durant la dictadura (1947-1975)». *Dones i Sport*, 6: p. 5-11.

Pujadas, X.; Santacana, C. (1995) «Esport, catalanisme i modernitat. La Mancomunitat de Catalunya i la incorporació de la cultura física en l'esfera pública catalana». *Acàcia*, 4: p. 101-121.

Real, N. (1998) *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Rocafort, C. (1991) *Excursions pel Pirineu i el Pla de Lleida*. Tremp: Ed. Garsineu i Pagès Editors.

Sabater, A. (1926) «La corrupció de l'esport». *L'Esport Català*, 8 setembre: p. 3.

Santacana, C.; Pujadas, X. (2012) *Història de l'Atletisme a Catalunya*. Barcelona: Federació Catalana d'Atletisme.

Saura (1859) *Diccionario manual o vocabulario completo de las lenguas catalana y castellana*. Barcelona: Esteban Pujal.

Segura, J. (1890) «Excursió particular a Joneda, Cervià, Ulldemolins, Borjas d'Urgell y Castelladasens, Tàrraga y Verdú». *Bulletí Associació d'Excursions Catalana*, 145-147: p. 259-262.

Serra, A. (1899) «Notas de Sport». *La Vanguardia*, 12 desembre: p. 3.

Serra, A. (1900) «Notas de sport. Carreras a pie». *La Vanguardia*, 25 octubre: p. 3.

Serra, A. (1909) «Solé Pedestre Club». *La Vanguardia*, 6 juliol: p. 8.

Suau, J. (2012) «Aproximació històrica a l'evolució de les curses a peu a la ciutat de Mollerussa». *Mascançà*, 3, p. 85-92.

Suau, J. (2013) «El cós o còssos de la cordera a les poblacions de la comarca del Pla d'Urgell: des dels seus orígens fins al segle XX». *Mascançà*, 4, p. 85-97.

Torredadella-Flix, X.; Olivera-Betrán, J.; M-Bou, M. (2015) «Origin and Institutionalisation of Sports and Gymnastics Associations in Nineteenth-Century Spain (1822-1900)». *Apunts. Educación Física y Deportes*, 119: p. 7-54. DOI: [http://dx.doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.cat.\(2015/1\).119.01](http://dx.doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.cat.(2015/1).119.01)

Torredadella, X. (2003) *150 anys d'esport a les terres de Lleida (1850-2000)*. Lleida: Generalitat de Catalunya.

Torredadella, X. (2011) «El boom de l'esport. Ideologia i Societat a l'esport targari (1920-1937)». *Urtx*, 25: p. 423-455.

Torredadella, X. (2012) «Los orígenes de una ciudad olímpica: Barcelona y el asociacionismo Deportivo decimonónico ante la gestación de los primeros Juegos Olímpicos». *Citius, Altius, Fortius*, 5 (2): p. 91-134.

Torredadella, X.; Arrechea, F. (2015) *Orígenes de una Ciudad olímpica. La Vida Gimnástica-deportiva en la Barcelona decimonónica*. Madrid: CIHEFE.

Torredadella, X.; Planas, A. (2011) «Del deport a l'esport i de l'esport al deport. Més que una discussió terminològica». *Terminàlia*, 3: p. 22-30. DOI: 10.2436/20.2503.01.22

Trabal, J. A. (1921) «Al margen del fútbol». *La Jornada Deportiva*, 28 novembre: p. 7.

Trabal, J. A. (1926a) «Serà desqualificat en Miquel Palau per professionalitat?». *L'Esport Català*, 21 juliol: p. 2.

Trabal, J. A. (1926b) «Serà desqualificat en Miquel Palau per professionalitat?». *L'Esport Català*, 28 juliol: p. 16.

Traceur (1910) «Cross-country». *El Mundo Deportivo*, 27 gener: p. 4.

Veblen, T. (2008) *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial.



Francesc Fusté Forné

UNIVERSITAT RAMON LLULL

Investigador doctoral de la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, a la Universitat Ramon Llull, la seva recerca se centra en l'estudi de la gastronomia. Per un costat, en relació amb el seu paper en els mitjans de comunicació i com a protagonista de processos de canvi social i cultural. Per l'altre, des del punt de vista geogràfic i turístic, i basada en el desenvolupament rural.

La cultura del menjar de carrer a Catalunya

Introducció

La gastronomia es defineix com el “coneixement de tot el que té a veure amb la cuina, l’elaboració i composició dels plats, l’art de degustar i apreciar els menjars i les begudes” (Institut d’Estudis Catalans, 2016). Per tant, la gastronomia forma part dels valors de qualsevol identitat cultural i es transmet de generació en generació. Aquests valors, també lligats a l’entorn natural de cada societat, són els que ajuden a definir les formes de ser i viure d’una cultura en concret. A la vegada, són els que la projecten a l’exterior. En aquesta projecció a l’exterior, o quan, des del punt de vista dels altres, es vol conèixer una cultura que no és la pròpia o aprofundir-hi, especialment en la seva gastronomia, allò més tradicional entra a formar part dels dominis del turisme cultural i, en particular, del gastronòmic. Aquest és el cas del men-

jar de carrer, o *street food* en la seva versió anglesa, amb uns antecedents històrics llunyans i que ara s’incorpora amb força en el context sociocultural, turístic i mediàtic de Catalunya. Altres països, sobretot anglosaxons i orientals, tenen aquesta cultura molt més arrelada i per això se n’utilitzen alguns exemples que demostren la seva repercussió.

El menjar de carrer és una amalgama de productes, sabors i olors, i també de cuines —per exemple, segons el tipus de producte, cuina vegetariana, o segons el seu origen, cuina hindú—. Es tracta també d’un fenomen que és fàcil de realitzar en qualsevol lloc del món, és a dir, exportable, tant en la seva forma com en el seu contingut, la qual cosa presenta també el problema de la globalització al voltant de l’alimentació. Un dels trets més importants és la utilització de productes locals en les elaboracions culinàries, la qual cosa promou també un desenvolupament en el sentit més regional de la paraula, que beneficia no només els venedors del menjar

Paraules clau: cuina, furgoneta gastronòmica, gastronomia, menjar de carrer, periodisme gastronòmic, turisme gastronòmic

Palabras clave: cocina, furgoneta gastronómica, gastronomía, comida callejera, periodismo gastronómico, turismo gastronómico

Keywords: cuisine, food truck, gastronomy, *street food*, gastronomy journalism, gastronomy tourism

Aquest article mostra la cultura del menjar de carrer a partir del seu valor gastronòmic. Per fer-ho, s’analitza la importància que l’alimentació, la cuina i la gastronomia tenen en el context sociocultural, turístic i mediàtic. A partir també d’alguns exemples més reconeguts internacionalment del menjar de carrer, l’article posa el punt de mira en el cas de Catalunya, on aquest fenomen s’està consolidant com una tendència de cultura gastronòmica.

Este artículo muestra la cultura de la comida callejera a partir de su valor gastronómico. Para ello, se analiza la importancia que la alimentación, la cocina y la gastronomía tienen en el contexto sociocultural, turístico y mediático. A partir también de algunos ejemplos más reconocidos internacionalmente de la comida callejera, el artículo pone el punto de mira en el caso de Cataluña, donde este fenómeno se está consolidando como una tendencia de cultura gastronómica.

This article demonstrates the culture of *street food* based on its culinary value. We analyse the importance that food, cooking and gastronomy have in a sociocultural context, tourism, and the media. Beginning with some of the most internationally recognised examples of *street food*, the article focuses on the case of Catalonia, where this phenomenon is consolidating itself as trend in culinary culture.

de carrer, sinó també els productors. A causa dels seus múltiples vessants, és lògic també que cada vegada hi hagi un interès creixent en relació amb aquest fenomen, tant pel que fa als mitjans de comunicació com respecte a la literatura acadèmica.

La importància de la gastronomia: cultural, turística i mediàtica

L'alimentació és un valor social i cultural

L'alimentació fa referència al conjunt de productes i plats que componen una dieta en particular. Aquesta, per tant, té una relació molt estreta amb els valors socials i culturals i amb l'entorn natural. Per un costat, la natura és l'entorn que proporciona els aliments a través de les activitats primàries de l'agricultura, la ramaderia o la pesca. Per l'altre, la cultura té un pes fonamental en les tradicions alimentàries. Això es transmet, per exemple, a través dels receptaris o en punts de trobada com els mercats de productors. També resulta molt destacat el paper de la transmissió intergeneracional, que històricament ha sigut un dels vessants més importants, donat que aquesta transmissió oral ha estat en molts casos l'única forma de transferència de coneixement entre generacions.

Nunes de Santos (2007) destaca que els hàbits alimentaris de cada regió es diferencien segons les condicions geogràfiques, climàtiques, socioculturals i econòmiques, i, en conseqüència, els hàbits culturals associats a la gastronomia estan determinats pels significats que s'atribueixen als aliments que es consumeixen. D'aquesta manera, en consumir un aliment s'hi incorporen unes qualitats simbòliques associades a la natura, la cultura i la identitat d'una zona, a la vegada que ens integra en un context social (Bessière, 1998). No obstant, en l'actualitat és molt fàcil trobar productes típics de qualsevol regió a les seves antípodes. Això no hauria de ser negatiu mentre els establiments alimentaris i de restauració siguin capaços d'utilitzar productes frescos de la zona en les seves preparacions. En el cas del menjar de carrer, aquest fet, la rapidesa amb la qual es fan les elaboracions i el cost

raonable per als consumidors resulten en una combinació atractiva (Fusté, 2016).

La gastronomia i el seu atractiu turístic

Cada vegada hi ha més interès per conèixer la gastronomia dels llocs. Així, la pràctica del turisme gastronòmic és una tipologia turística estudiada des de punts de vista molt diferents que recentment ha donat una inabastable quantitat de publicacions científiques tant a Catalunya com a l'exterior. L'interès per la gastronomia radica en la voluntat de descobrir productes nous, receptes noves o formes de consum noves, entre altres. També, la visita a centres de producció o els esdeveniments de caire gastronòmic formen part del ventall de possibilitats que el turisme gastronòmic ofereix (Hall i Sharples, 2003). Sigui com sigui, però, a l'hora de valoritzar la gastronomia es fa necessari mirar enrere, la qual cosa ens permet reconèixer l'alimentació com un instrument per al desenvolupament regional (Contreras i Ribas, 2014). És a dir, si es recuperen i promocionen manifestacions culinàries tradicionals, aquestes representen un atractiu turístic. A la vegada, incentivant el desenvolupament de maquinària i eines pròpies, i fomentant l'ús dels productes que provenen dels artesans del paisatge, els beneficis recauen àmpliament en el territori (Fusté, 2015). L'entorn natural i cultural dona a cada tradició gastronòmica un sentit unívoc de l'autenticitat, de manera que això converteix l'ingredient gastronòmic en un factor d'atracció, tant per als visitants com per als turistes. Cal afegir que la provisió d'autenticitat s'ha d'entendre com la manifestació de la identitat pròpia, sense que aquesta sigui alterada o adaptada com a conseqüència de la necessitat de donar-la a conèixer o, en certa manera, comercialitzar-la.

A la vegada, quan un producte gastronòmic és elevat a la categoria de producte turístic, es genera també un debat sobre quina és la capacitat d'atracció que aquest aliment té per si sol. Lògicament, hi ha elements gastronòmics que provoquen un desplaçament turístic (el més àmpliament estudiat, el vi). Segons el seu grau de maduresa, es poden encaixar dins d'una motivació principal o

secundària, fet que varia també depenent de cada context i en funció tant del tipus d'oferta com del perfil i l'experiència prèvia de la demanda. A grans trets, per categoritzar-ne l'atractiu gastronòmic, es podrien fer servir les tres categories que descriuen els restaurants amb estrella Michelin, és a dir, aquells elements que mereixen un viatge per si mateixos, aquells que val la pena visitar i aquells que són un bon recurs. De qualsevol manera, l'alimentació i la cuina formen part inevitablement del dia a dia de les persones, cosa que fa que ens trobem davant d'un producte que tots els visitants i els turistes han de consumir, i en conseqüència representa una oportunitat empresarial i econòmica constant, com succeeix en el cas del menjar de carrer, que, a més a més, té els locals com un dels seus públics objectiu.

La cuina s'ha convertit en un fenomen mediàtic

L'Institut d'Estudis Catalans (2016) defineix la cuina com “art de preparar el menjar”. Quan es parla d'art, i també d'acord amb el *Diccionari de la llengua catalana*, hi ha dues accepcions que encaixen en el significat que aquí se li vol donar: “habilitat, destresa, a fer certes coses adquirida amb l'estudi, l'experiència, l'observació” i també el “sistema de preceptes i de regles per a fer bé alguna cosa” (Institut d'Estudis Catalans, 2016). La cuina és, per tant, el conjunt de maneres de preparació dels aliments que té cada cuiner i, per extensió, cada nació. Sense voler oblidar totes les referències històriques anteriors ni la cuina més tradicional elaborada a casa, preparar el menjar com un art ha tingut un interès creixent en la societat d'ençà del segle XIX, que és quan els cuiners van començar a obtenir un cert protagonisme. Aquest és el cas d'Auguste Escoffier, que és considerat un dels primers artistes entre fogons (Hanke, 1989). Escoffier, que va tenir una estreta relació amb els hotels de luxe parisencs, esdevé un embrió del que serà, més d'un segle després, una mediatització de la cuina sense precedents.

De fet, la cuina francesa va seguir tenint un predomini a escala internacional, primer amb l'*haute cuisine* i després amb la *nouvelle*

cuisine, fins a la consolidació definitiva dels xefs, majoritàriament catalans i bascos, que es produeix a principis del segle XXI i que culmina una nova transició cap a la cuina molecular. Actualment, la presència mediàtica dels cuiners és tan clara que aquesta arriba a les primeres pàgines dels diaris cada vegada que s'atorguen les estrelles Michelin o que *Restaurant Magazine* nomena els millors restaurants del món. La televisió també ha jugat un paper molt important en aquest joc mediàtic i els xefs utilitzats com a reclam publicitari són també una altra forma de mediatització. Així, doncs, quan aquestes noves estrelles enarboren fenòmens com el del menjar de carrer, l'impacte i la visibilitat d'aquests es multiplica.

El menjar de carrer

La recerca prèvia sobre el fenomen del menjar de carrer és recent i ha tractat aspectes molt diversos, com la seguretat alimentària (Solomon, 2015), l'ús de l'espai urbà (Newman i Burnett, 2013) o el disseny (Larcher i Camerer, 2015). En general, s'observa una tendència d'investigació molt actual i per trobar una definició d'aquest fenomen es pot recórrer a Calloni (2013), que defineix el menjar de carrer com qualsevol aliment o beguda preparat i venut per un venedor ambulant en una paradeta de menjar o carro mòbil. Cal tenir en compte que aquesta definició teòrica, que a primer cop d'ull pot semblar simple, implica una multiplicitat de factors, que inclouen per exemple la producció agrícola, la manipulació i la transformació d'aliments, la venda ambulant o, evidentment, el consum, i que exemplifiquen que a la pràctica es tracta d'un fenomen complex.

Els mercats, és a dir, la venda ambulant de productes, es podrien considerar com l'origen més antic del menjar de carrer, o *street food*. Les referències més llunyanes es troben a les antigues Grècia i Roma, on se solia preparar, vendre i consumir menjar als carrers de les ciutats (Larcher i Camerer, 2015). Ara bé, el menjar de carrer actual està inevitablement associat als camions restaurant o les furgonetes gastronòmiques, en anglès *food trucks*, o menys glamurosament, als remolcs respectius.



Aquests venedors ambulants, segons afirma Luque (2015), tenen el seu primer antecedent a la segona meitat del segle XIX. “Corria l’any 1872 quan a Walter Scott se li va ocórrer que podia vendre pastissos i sandvitxos pels carrers de Providence (Rodhe Island) en un carro de cavalls”. Així, aquest carro inicial va anar evolucionant i l’oferta gastronòmica es va anar estenent i ampliant i l’any 2008 és quan “Kogi’s Roy Choi conquista Los Angeles amb els seus tacos de barbacoa asiàtica, fita que marca el naixement dels *food trucks* actuals” (Luque, 2015). A part de la tradició nord-americana, la cultura culinària popular anglosaxona també forma part dels imaginaris del menjar de carrer amb el reconegut *fish and chips*, associat a la gastronomia més típica de les zones litorals. Aquí és inevitable mencionar la moda de menjar sense coberts (*finger food*), vinculat a exemples tan nostres com les tapes o a altres que durant l’última dècada també han estat capaços de crear tendència a escala internacional, com el sushi japonès.

Aquest costum, el de consumir petites porcions de menjar, es troba en moltes cultures, sobretot la mediterrània, però

també en cultures orientals (per exemple el *dim sum* xinès), escandinaves o llatino-americanes. El rol del fenomen a cada lloc és diferent, però a les societats anomenades desenvolupades s’ha convertit en una proposta d’oci que cada vegada atrau més gent, ja sigui perquè es reivindiquen productes i especialitats o perquè es posen a la disposició dels consumidors ofertes més estructurades en forma d’establiments, rutes o esdeveniments.

Si bé Gutman, conjuntament amb Kaufman (1979), va ser dels primers a publicar sobre el menjar de carrer, i en concret respecte als inicis de la restauració als Estats Units, en l’actualitat Larcher i Camerer (2015) confirmen que hi ha una tendència cada vegada més gran a menjar al carrer i que aquesta s’està estenent per Europa. A banda d’oferir productes culinàries de manera ràpida, els punts de menjar de carrer poden ser una plataforma per promocionar una alimentació saludable i també per gaudir de la gastronomia. Així, els mateixos Larcher i Camerer afirmen que, més enllà dels tradicionals menjars per emportar, o *takeaways*, els nous con-

Remolc gastronòmic nord-americà (2016).

FRANCESC FUSTÉ FORNÉ



Cartell en un establiment de restauració al barri del Born, Barcelona (2016).

FRANCESC FUSTÉ FORNÉ

ceptes culinaris com el menjar de carrer no només estan conquerint l'espai públic, sinó que tenen també la capacitat d'ajudar a preservar els coneixements i els valors relacionats amb la cultura alimentària i gastronòmica.

En definitiva, el menjar de carrer esdevé una cadena de transmissió de valors culturals i socials. Així, utilitza productes locals, mostra trets característics de l'alimentació d'un lloc en concret, en alguns casos ajuda a promocionar-ne les receptes tradicionals

i, a la vegada, esdevé un recurs turístic. A més a més, ens apropa a la cuina mediàtica, aquella que advoca per recuperar elaboracions típiques i que sap reinterpretar allò tradicional (Hobsbawm i Ranger, 1983). L'èxit d'aquest fenomen també està impulsat per dos factors; per un costat, els xefs mediàtics que han anat promovent una cultura de menjar sense coberts i, per l'altre, les xarxes socials, que han contribuït a expandir aquest fenomen, per què no, també mediàtic, de forma impensable fa no tants anys.

Tradicció anglosaxona del *fish and chips* (2015).

FRANCESC FUSTÉ FORNÉ



El cas de Catalunya

Com es veia unes línies més amunt, el fenomen del menjar de carrer, doncs, és tan antic com els intercanvis comercials relacionats amb l'alimentació. Els mercats de productes agrícoles en són un exemple de gran tradició a Catalunya, els quals a la vegada mostren l'autenticitat de la gastronomia des de la base dels productes. “L'essència de la gastronomia catalana es troba als mercats. Escudella, cap i pota, carn d'olla, bacallà amb samfaina, xató, escalivada, esqueixada, suquet... Les àvies ho han sabut sempre i els grans xefs ho corroboren: l'èxit d'un plat no comença als fogons, sinó en la matèria primera, i els mercats són una aposta segura per comptar amb els millors ingredients” (Expósito, 2005). Per la seva banda, les tapes, també ofertes en els llocs de venda ambulant, són un altre dels elements més fàcilment exportables de la nostra gastronomia.

Tal com l'entendem en l'actualitat, el fenomen del menjar de carrer va començar a mostrar-se amb força a Catalunya a partir de mitjan any 2013 i ho va fer “amb totes les característiques d'una bombolla gastronòmica” (Luque, 2015). Segons Rius (2015), aquest fenomen “també es beneficia de

l'auge que viu la gastronomia a tot el món i del ganxo que tenen les furgonetes vintage reconvertides en cuines innovadores que la gent fins ara només havia vist a les pel·lícules i sèries de televisió”. Aquesta bombolla, doncs, encara es troba en plena fase d'expansió i actualment ja hi ha algunes associacions que en certa manera gestionen el menjar de carrer a Catalunya. En són exemples l'Associació Catalana de Food Trucks o Catalunya Street Food. Aquest tipus d'iniciatives serveixen per aglutinar una oferta de productes i a la vegada donar visibilitat a les diferents activitats relacionades amb el menjar de carrer.

Pel que fa al context sociocultural de la cultura del menjar de carrer a Catalunya, aquesta ha anat evolucionant des d'un sistema culinari de subsistència vinculat als mercats, tal com es mencionava unes línies més amunt, fins a un sistema gastronòmic de moda en el context d'una societat de consum que cada vegada dedica una major part del seu oci a menjar fora de casa. Així, aquesta evolució s'observa tant a l'hora d'analitzar els productors i els venedors com els consumidors. Pel que fa als primers, el fenomen del menjar de carrer representa una diversificació que permet posar a la venda la seva

Exemple de food truck (2016).
FRANCESC FUSTÉ FORNÉ





oferta de productes a través de les múltiples possibilitats que ofereixen els plats elaborats. Respecte als usuaris, el menjar de carrer té la capacitat de satisfer un conjunt de necessitats que, enteses des del punt de vista de la societat postmoderna, es basen en una aparença singular, el consum d'un producte *cool* i la socialització —física i virtual— com a motivacions clau.

El format principal per donar a conèixer i consolidar el menjar de carrer a Catalunya s'ha produït mitjançant els esdeveniments, i de forma més habitual a través de les furgonetes gastronòmiques. En aquest sentit, hi ha esdeveniments que per si sols s'estructuren al voltant d'aquestes furgonetes i altres, cada vegada més, que les utilitzen com a oferta complementària. Alguns exemples dels esdeveniments més mediàtics són el Van Van Market o l'Eat Street Barcelona, i també el Palo Alto Market. Un altre exemple és el Born Street Food, en el qual els restaurants de la zona preparen propostes gastronòmiques concretes en el format de menjar de carrer. No obstant, els festivals de menjar de carrer no són patrimoni exclusiu de Barcelona i la seva àrea metropolitana, sinó que altres zones de Catalunya també acullen esdeveniments importants, com el Rec Street Food, que té

lloc a Igualada. Tots aquests són festivals gastronòmics amb una oferta gastronòmica variada que creix a mesura que avancen les edicions. Això demostra també la bona acollida per part de la demanda.

Tot i els diferents esdeveniments, els productes i els plats són la peça clau d'aquest fenomen. Així, la quantitat de productes que es poden trobar en aquests establiments de menjar de carrer és àmplia. Per aquest motiu, es creu convenient fer-ne una proposta de classificació (taula 1), que si bé no pretén enumerar totes i cadascuna de les possibilitats culinàries, sí que pot servir per obtenir una visió general de la dimensió del fenomen, alhora que pot ser útil per a futures investigacions que desenvolupin el menjar de carrer des del punt de vista dels productes i les elaboracions ofertes.

En la taula 1 es pot observar una gran varietat de productes, així com de cuines, tant des d'un punt de vista del tipus d'aliments com pel que fa al seu origen. Cal dir que aquesta classificació no és exhaustiva en essència i que s'hi poden veure duplicitats en relació amb alguns productes, com per exemple les creps o les broquetes, entre altres, que s'elaboren tant en dolç com en salat.

Exemple de food truck (2016).
FRANCESC FUSTÉ FORNÉ

Taula 1:
 proposta de classificació dels productes gastronòmics del menjar de carrer

PRODUCTES DOLÇOS	PRODUCTES SALATS	BEGUDES	CUINES	
Creps	Arepes	Pasta	Batuts	Cuina argentina
Croissants	Amanides	Patates	Cafè	Cuina artesana
Cupcakes	Bagels	Peixos	Cervesa	Cuina brasilera
Dònuts	Broquetes	Piadines	Còctels	Cuina de brasa
Galetes	Carns	Pintxos	Granissats	Cuina de fusió
Gelats	Ceviches	Pizzes	Orxates	Cuina italiana
Gofres	Croquetes	Pollastres a l'ast	Smoothies	Cuina japonesa
logurts gelats	Curry	Salsitxes	Sucs	Cuina mediterrània
Muffins	Cuscús	Sandvitxos	Te	Cuina mexicana
Pastissos	Embotits	Sopes	Xocolates	Cuina ecològica
Xurros	Empanades	Sushi	Vermuts	Cuina tailandesa
	Entrepans	Tapes	Vins	Cuina taiwanesa
	Hamburgueses	Truites		Cuina vegana
	Hot dogs	Wok		Cuina vegetariana
	Paella	Wraps		Sense gluten
				Sense lactosa
				Sense sucre

Un dels avantatges principals del menjar de carrer és, doncs, la diversitat de productes, és a dir, la seva capacitat d'arribar a una demanda molt heterogènia, que, gràcies a la informalitat del servei, pot consumir productes culinàries molt diversos en un mateix espai. Això inclou cuines que han estat dominants en la tradició del menjar de carrer, com les asiàtiques. A més a més, dins les propostes que s'observen en la taula 1 destaquen totes aquelles que fan referència a les elaboracions vegetarianes o veganes, així com a l'oferta de productes sense gluten, lactosa o sucre. Això demostra la preocupació vers els diferents col·lectius.

A la vegada, s'hi pot veure la incorporació abundant d'aliments d'altres cuines, així com d'alguns tradicionalment associats als establiments de menjar ràpid, o *fast food*. Com es veia al principi, això no ha de significar caure en la industrialització de la gastronomia. Precisament, dels factors que impulsen el menjar de carrer, un és la utilització de productes

locals. Així, les elaboracions que inclouen productes de la terra són una manera de transmetre l'autenticitat del paisatge, la qual cosa representa un benefici directe per als productors i, en conseqüència, per al desenvolupament de les zones on predominen les activitats del sector primari, tal com ja s'ha mencionat anteriorment. Això acosta aquest fenomen a la promoció dels productes de quilòmetre zero dins de la tendència del menjar lent, el moviment *slow food* en anglès, representada per la cuina artesana o l'ecològica. Ara bé, no es pot evitar mencionar aquesta possible contradicció que futures recerques sobre la temàtica podrien tractar: com el menjar de carrer, en certa manera un exemple també de menjar ràpid, o *fast food*, s'està convertint avui dia i cada vegada més en una proposta gastronòmica saludable, sostenible i de proximitat.

Addicionalment, les diferents formes de menjar al carrer permeten una relació directa amb el venedor, que en aquest cas també és

el cuiner, i que en alguns casos pot coincidir fins i tot amb la figura del productor. Això representa un valor afegit que altres formes de restauració no tenen i que permet establir una cadena de transmissió d'autenticitat entre venedors i clients.



Menjar de carrer en una fira, Reus (2016).

FRANCESC FUSTÉ FORNÉ

Un darrer element que cal tenir en compte és el rol que les furgonetes gastronòmiques poden jugar en la dinamització d'espais públics. L'estètica i el disseny d'aquests vehicles són un factor cada vegada més important, el qual, fins a cert

punt, es pot associar a l'art temporal o efímer. De moment es tracta encara d'una tendència emergent a Catalunya, que es vincula principalment als diferents esdeveniments temàtics o amb una oferta complementària de menjar de carrer, però a poc a poc es va ampliant, regulant i estudiant.

Conclusions

Tal com afirma Rius (2015), “menjar al carrer és moda”. Cal precisar que és una moda diferent segons la societat en la qual ens trobem. Així, mentre que als països en vies de desenvolupament el menjar de carrer forma part essencial de l'alimentació diària de les persones, als països del món occidental s'està convertint en un estil de vida i en una tendència genuïna (Larcher i Camerer, 2015). Sigui com sigui, un dels trets diferencials del menjar de carrer és que forma part de la cultura gastronòmica d'una nació i, per tant, incideix en el seu desenvolupament sociocultural.

Són molts els valors que es troben en el menjar de carrer, com el seu atractiu turístic o el seu component mediàtic gràcies als esforços de cuiners com Ferran Adrià, entre molts altres, en la promoció de la moda de menjar sense coberts. Com s'ha vist en pàgines anteriors, els xefs estrella han sigut una peça clau a l'hora de donar visibilitat a una tradició ancestral, i un altre exemple es veu en algunes incursions dels germans Roca d'El Celler de

Can Roca en el fenomen de les furgonetes gastronòmiques.

Aquesta forma d'alimentació té beneficis múltiples per a diferents sectors, com es mostra en el cas de Catalunya. Entre els objectius del menjar de carrer hi ha el de mostrar una estreta relació entre els productors, els venedors, el territori i la promoció d'una alimentació saludable. En aquest sentit, apareixen diverses línies que poden servir per a futures investigacions sobre el fenomen del menjar de carrer, en relació amb el qual s'obren debats com per exemple l'estudi empíric de fins a quin punt els mercats i les furgonetes gastronòmiques són proveïdors de productes de proximitat, el perfil dels consumidors, quins beneficis té i pot tenir la relació entre els xefs estrella i el menjar de carrer, o quin és l'impacte que els esdeveniments al voltant d'aquest fenomen tenen a Catalunya, ja sigui com a forma de dinamització dels espais urbans o com a via de desenvolupament dels entorns rurals. ■

BIBLIOGRAFIA

- Bessièrre, J.** (1998) «Local development and heritage: Traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas». *Sociologia Ruralis*, 38(1): p. 21-34.
- Calloni, M.** (2013) «Street food on the move: A socio-philosophical approach». *Journal of the Science of Food and Agriculture*, 93: p. 3406-3413.
- Contreras Hernández, J; Ribas Serra, J.** (2014) «Sobre la construcció social del patrimoni alimentari». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: p. 84-94.
- Expósito, J. M.** (2005) «Mercados para todos los gustos». *El Periódico*, 5 setembre 2005.
- Fusté Forné, F.** (2015) «El turisme gastronòmic: autenticitat i desenvolupament local en zones rurals». *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 61(2): p. 289-304.
- Fusté Forné, F.** (2016) «Los paisajes de la cultura: la gastronomía y el patrimonio culinario». *Dixit*, 24: p. 4-16.
- Gutman, R.; Kaufman, E.** (1979) *American diner*. New York: Harper and Row.
- Hall, C. M.; Sharples, L.** (2003) «The consumption of experiences or the experience of consumption?: An introduction to the tourism of taste». A: C. M. HALL [et al.] (ed.). *Food tourism around the world: Development, management and markets*, p. 1-24. Oxford: Elsevier.
- Hanke, R.** (1989) «Mass Media and Lifestyle Differentiation». *Journal of Communication*, 11: p. 221-238.
- Hobsbawm, E.; Ranger, T.** (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.
- Institut D'estudis Catalans** (2016) *Diccionari de la llengua catalana*. <<http://dlc.iec.cat>> [Consulta: 2 desembre 2016]
- Larcher, C.; Camerer, S.** (2015) «Street food». *Temes de Disseny*, 31: p. 70-83.
- Luque, J.** (2015) «Contra la moda de los food trucks». *El País*, 17 setembre 2015.
- Newman, L. L.; Burnett, K.** (2013) «Street food and vibrant urban spaces: lessons from Portland, Oregon». A: *Local Environment: The International Journal of Justice and Sustainability*, 18(2): p. 233-248.
- Nunes Do Santos, C.** (2007) «Somos lo que comemos: identidad cultural y hábitos alimenticios». *Estudios y perspectivas en turismo*, 16(2): p. 234-242.
- Rius, M.** (2015) «El menjar de carrer triomfa». *La Vanguardia*, 29 juny 2015.

Recerques

etnològiques a Catalunya

ipec 

262

Les fàbriques de Gallifa: un cas a mig camí
de la fàbrica i la colònia industrial

274

Faltar i morir no són sinònims

286

Posar nom a la cohabitació

302

Donants que donen, receptors que
retornen: la publicitat de la donació
d'òvuls

311

El Ball del Ciri, patrimoni immaterial de
Manlleu

323

Fer l'aleta, el Museu Casteller de
Catalunya a Valls i el procés de
patrimonialització del fet casteller

334

La dialèctica entre cultura popular i
cultura hegemònica

Les fàbriques de Gallifa: un cas a mig camí de la fàbrica i la colònia industrial

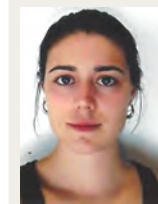
És cert que la industrialització, el seu desenvolupament i la seva influència—un procés que s'inicia entre el 1830 i el 1840—constitueixen un dels capítols més tractats dins la història econòmica catalana. No és menys cert que sovint els treballs que es proposen un abast català sobre aquesta qüestió parteixen del paper preponderant i dirigent de Barcelona i el seu entorn immediat. Tanmateix, el mapa de les principals concentracions industrials a la Catalunya dels segles XIX i XX (Izard, 1968:42) fa palès l'existència d'altres focus que plantegen, ja a mitjan segle XIX, una localització industrial que va més enllà de l'àrea barcelonina (Nadal, 1975: 198). Es tracta de zones que, a banda del Maresme, el Baix Llobregat, el Garraf i el mateix Barcelonès, no s'inscriuen en el litoral català, sinó en l'anomenada *Catalunya interior* o *verrepais*. Són comarques com l'Anoia, el Vallès Occidental, el Bages, l'Alt Penedès o Osona. En els últims anys s'han publicat diversos estudis

i iniciatives amb l'objectiu de posar en relleu aquesta industrialització que neix en una Catalunya més àmplia. El corollari de fàbriques i colònies que s'estén per diverses zones de l'interior català constitueix encara ara una imatge molt significativa del nostre paisatge i un patrimoni que, en molts casos, resta en procés de desaparició.

Aquest article és precisament el resultat directe d'una recerca que es proposa la recuperació i l'anàlisi del patrimoni material i immaterial de les anomenades *fàbriques de Gallifa*, situades a la conca del Ter, concretament al municipi de les Masies de Voltregà (Osona). Es tractava d'unes filatures de cotó que, seguint l'estela de la indústria rural, es van erigir riu amunt i van mantenir-se en actiu pràcticament cent anys, des de finals del segle XIX fins a l'última dècada del segle XX. L'estudi no es limita a inventariar tot el patrimoni que es pugui desprendre d'aquestes fàbriques, sinó que procura donar-li una major dimensió i aprofundir també en la realitat històrica que aquest guarda.

L'article gira entorn del model de fàbrica i colònia que presenten les fàbriques de Gallifa de les Masies de Voltregà, així com del seu paper en el procés d'industrialització de l'àrea del Voltreganès. Per això es plantegen els vincles d'aquestes fàbriques amb el passat tèxtil del territori, la seva relació amb els recursos de l'entorn, la morfologia de colònia que desenvolupen i la seva incidència en les noves formes de vida i en les transformacions socioeconòmiques de l'àrea en la qual s'inscriuen.

El artículo gira alrededor del modelo de fábrica y colonia que presentan las fábricas de Gallifa de Les Masies de Voltregà así como de su participación en el proceso de industrialización del área del Voltreganès. En este sentido, se plantean los vínculos de estas fábricas con el pasado textil del territorio, su relación con los recursos del entorno, la morfología de colonia que desarrollan y su incidencia en las nuevas formas de vida y en las transformaciones socioeconómicas del área en la cual se inscriben.



Marina Cirera Gaja

MUSEU DEL TER

Graduada en Història i col·laboradora externa del Museu del Ter en tasques de recerca i difusió des del 2014.

Autora del treball inèdit *Una història a la intempèrie: la fàbrica i colònia de Gallifa*, coordinat per Pere Casas.

Paraules clau: conca del Ter, colònia industrial, fàbriques de Gallifa, memòria oral, patrimoni immaterial

Palabras clave: cuenca del Ter, colonia industrial, fábricas de Gallifa, memoria oral, patrimonio inmaterial

Keywords: Ter basin, industrial colony, Gallifa factories, oral history, intangible heritage

The article is about the Gallifa factories located in Les Masies de Voltregà and the model of factory and industrial colony they assume, as well as their role in the industrialisation process of the Voltreganès area (Catalonia). The article explains the links these factories had with the area's textile past, their relationship with the area's resources, the morphology of the industrial colony they make up and how they have affected the new ways of life and the socio-economic transformations of the area in which they are located.

En qualsevol cas, es tracta d'una mirada *micro* d'un fenomen d'abast nacional i continental com ho va ser la industrialització. La reducció de l'àmbit d'estudi, que es concreta en el cas específic d'una fàbrica tèxtil, permet aprofundir en tot allò que es desenrotlla a l'entorn d'aquesta, en les dinàmiques que s'hi desenvolupen i en la incidència que tot això té en les formes de vida dels individus. La finalitat d'aquest plantejament és posar en relleu allò que convergeix o divergeix entre el cas concret i les afirmacions més genèriques i d'abast català sobre la industrialització, per intentar oferir així una mirada més dinàmica sobre aquest període de la nostra història.

Quan es parla de la industrialització rural —entesa especialment a partir de l'explotació dels rius Ter i Llobregat— sovint se situa el model de colònia industrial paradigmàtica —desenvolupada, planificada i autònoma— al centre de tota l'explicació. Això obvia la presència de fàbriques que, tot i ubicar-se a les mateixes conques fluvials, van adoptar el model sistema fàbrica o de fàbrica urbana. Alhora, també eludeix l'existència d'experiències industrials que presenten altres formes de desenvolupament i organització del model de colònia. A més de tractar-se d'unes filatures de cotó, les fàbriques de Gallifa van donar lloc a diversos espais habitaculats destinats als seus treballadors. En certa manera, això aproxima el cas d'aquestes fàbriques a la categoria de colònia industrial. Tanmateix, la forma final que aquesta va adquirir, el sistema d'organització que va desenvolupar i els motius que ho impulsaven mostren un cas força particular de construcció fabril. Gallifa queda molt lluny d'exemples com la colònia Güell (el Baix Llobregat), l'Ametlla de Merola (el Berguedà) o Borgonyà (Osona), però això a la llarga ens ha de permetre qüestionar si Gallifa es tracta d'una excepció o, altrament, convergeix amb altres casos del Ter a Osona.

Sense intentar establir models nous, el cas de Gallifa posa en relleu l'existència d'altres organitzacions fabrils que defugen els models més canònics. Al cap i a la fi, intentar entendre de quin tipus de fàbrica-colònia estem parlant és aproximar-nos a les formes d'adaptació i desenvolupament de les activitats humanes en el territori i quines formes de vida es desprenen d'aquest procés. Per això és necessari posar en relleu qüestions com els recursos, l'origen industrial i les estructures socioeconòmiques que es desenrotllen a l'entorn d'aquestes fàbriques en qüestió.

Patrimoni, fonts i metodologia

El 22 d'abril del 2014 es va iniciar l'enderrocament parcial de les fàbriques de Gallifa a causa del mal estat en què feia temps que es trobava el conjunt arquitectònic. La intervenció va afectar les que havien estat les dues naus fabrils més importants i que acollien pràcticament tot el procés productiu. Aquests dos edificis rebien el nom propi de la Nova —situada al nord del conjunt— i la Vella I —al sud—, i és que les fàbriques de Gallifa van estar sempre formades per dues fàbriques independents entre si però amb una forma particular de coexistència i funcionament. L'esfondrament també va afectar de forma

parcial l'espai que durant molts anys havia estat ocupat pel petit taller de tissatge conegut com Can Rovira i molt abans com Can Borra. Amb tot, resten encara ara dempeus —però en un estat força avançat de deteriorament— les dues naus d'emmagatzematge, l'edifici de la porteria i l'habitatge d'un encarregat i d'un manyà. Al marge de tots aquests espais, les fàbriques de Gallifa també havien inclòs un bloc destinat a acollir l'habitatge del director de la Vella i una casa que seguia la tipologia de l'habitual torre de l'amo, malgrat que no va estar mai ocupada per aquest, sinó pel director de la Nova. Totes eren construccions annexes a les fàbriques i, consegüentment, erigides just a la riba del Ter a dos quilòmetres del nucli del municipi de Sant Hipòlit de Voltregà. L'únic element arquitectònic que es conserva en bon estat i que fa encara la seva funció original són els tres blocs d'habitatges que es van construir per als treballadors d'aquestes fàbriques durant la dècada dels anys cinquanta, l'anomenat Grup Sant Salvador.

És evident, doncs, que quan parlem de les fàbriques de Gallifa estem davant d'un cas en què bona part del patrimoni arquitectònic es troba en vies de desaparició imminent. A un ritme



Aspecte actual d'una part de les fàbriques de Gallifa (2014).

MARINA CIRERA. FONTS FOTOGRÀFIC MUSEU DEL TER.

semblant de dissipació també es troba el patrimoni immaterial, que en aquest cas el formen essencialment els testimonis directes de la vida d'aquestes fàbriques: antics treballadors i persones vinculades d'altres formes significatives amb Gallifa. La memòria viva constitueix una font d'informació única sobre les formes de vida i la quotidianitat que sovint escapa dels registres documentals. A més, en molt casos és a través d'aquests mateixos testimonis que es troba i es localitza un altre tipus de patrimoni: el material fotogràfic i els béns mobles.

La recerca sobre les fàbriques de Gallifa, titulada *Una història a la intempèrie: la fàbrica i colònia de Gallifa*,² es va iniciar el mateix any del seu enderrocament parcial, el 2014, arran de la "IX convocatòria d'ajuts per a projectes d'investigació o de difusió cultural de l'Institut Ramon Muntaner". El projecte conté una part significativa d'inventari de patrimoni centrat essencialment en tres tipologies: els béns arquitectònics, formats pels catorze edificis fabrils i els tres blocs d'habitatges del Grup Sant Salvador; el material gràfic, compost per vuitanta-vuit fotografies, i els béns immaterials, constituïts per la memòria oral que emana del testimoni atge enregistrat de setze informants.³ En aquest sentit, la mostra de testimonis intenta mantenir correspondència amb la realitat de la fàbrica durant les dècades centrals del segle xx i posteriors. D'aquesta manera, es procura que el nombre d'antics treballadors entrevistats sigui proporcional al nombre que tenia cadascuna de les tres fàbriques, se cerca el pes quantitatiu i qualitatiu de les dones com a mà d'obra majoritària durant aquelles dècades i, alhora, també es persegueix el màxim de diversitat de perfils amb els quals obtenir una perspectiva el màxim d'àmplia. Per altra banda, en la investigació sobre aquestes fàbriques també té molt de relleu la recerca historicodocumental. Aquesta línia de treball compagina la

informació de diversos arxius històrics locals i comarcals i de registres administratius, ja que de les fàbriques de Gallifa resta il·localitzable o desaparegut qual·sevol tipus de fons particular. En aquest sentit, són essencials la documentació aportada pel Registre Mercantil i el Registre de la Propietat, així com diferents documents amb informacions de tipus estadístic que guarden especialment els arxius locals. Finalitzada la fase de recerca, el projecte es tancà amb una exposició itinerant inaugurada el febrer del 2016, que ha estat visible en espais com l'Ajuntament de les Masies de Voltregà o el Museu del Ter.

Els orígens tèxtils

La fundació de les fàbriques de Gallifa té com a primera data de referència l'any 1890, moment en el qual van entrar en funcionament la fàbrica Vella i el taller de tissatge de Can Borra / Can Rovira. No va ser fins al cap de vint anys, el 1910, que la fàbrica Nova es posaria en marxa. En ambdós casos es tracta de dates força tardanes en relació amb l'arrencada industrial de la plana de Vic. En les obres sobre la industrialització catalana de tipus general i economicista, la indústria rural o d'interior apareix assenyalada

a partir del 1860, moment en el qual l'aportació d'aquestes zones començà a tenir major incidència en el conjunt català, per bé que sempre jugà un paper secundari. Tanmateix, l'estudi en profunditat del cas de la comarca d'Osona i en concret de la plana de Vic mostra que ja l'any 1831 existia una destacada concentració industrial en aquell territori (Albareda, 1981: 54). Manlleu, la capital industrial del Ter, havia vist emergir importants iniciatives industrials ja el 1840 (Bayón, 2008: 35) i el 1850, entre els cinc municipis de Vic, Manlleu, Roda de Ter, Torelló i Sant Vicenç de Torelló hi havia divuit filatures en funcionament.

En aquest seguit de constatacions cronològiques i estadístiques no consta el nom de les Masies de Voltregà, per bé que, de la mateixa manera que els altres municipis esmentats, també comptava amb el pas del riu Ter pel seu terme. No va ser fins al 1872 que es va erigir la fàbrica de Fortià Moreta i B. Darius, que posteriorment serà coneguda amb el nom de Can Riva. Aquesta es considera una de les primeres fàbriques del Voltreganès,⁴ després que un parell de dècades abans s'establís com a filatura la fàbrica de La Farga. Existeix un

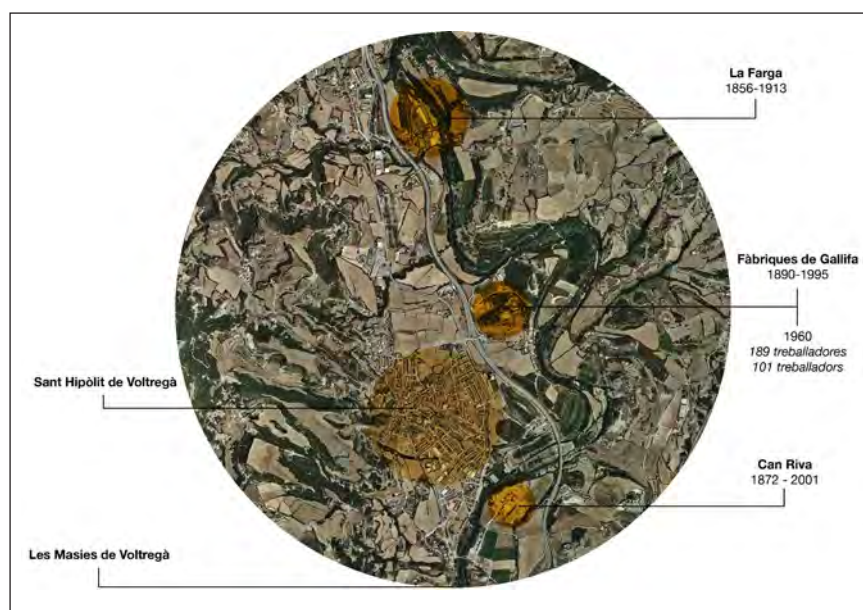


fig. 1: Ubicació de les filatures del Voltreganès.

cert retard en l'arrencada industrial del Voltreganès respecte a altres municipis osonencs o, en tot cas, un procés d'industrialització més alentit, cosa que l'ha portat a ser definit com un cas d'industrialització tardana dins el context comarcal (Albreda, 1981: 109). Tot plegat mostra que l'aparició de les fàbriques de Gallifa en l'última dècada del segle XIX no respon a una qüestió de tipus conjuntural, sinó estructural vinculada a la idiosincràsia local.

Abans de seguir és imprescindible esmentar que l'àrea del Voltreganès suposa una unitat territorial constituïda per tres municipis. Per una banda, Sant Hipòlit de Voltregà, essencialment urbà i amb una extensió de 0,97 km² i una densitat de població alta, que resta absolutament encerclat i limitat per les Masies de Voltregà. Aquest últim és un municipi de 22,4 km² que en els segles als quals ens referim presentava un perfil agrari i una urbanització disseminada. És a les Masies de Voltregà per on passa el riu Ter i, consegüentment, esdevingué la població en la qual es van construir les fàbriques de la industrialització. Finalment, Santa Cecília de Voltregà, amb 8,6 km², es troba al sud del Voltreganès i és encara ara el municipi amb menys població i amb un perfil essencialment agrari. La composició municipal del Voltreganès es remunta a finals del segle XVIII i s'explica precisament a través del gran pes que durant molts anys va tenir la manufactura tèxtil a Sant Hipòlit de Voltregà. Des del segle XVII, aquesta població havia anat fent créixer l'activitat de la draperia i de la llana i va esdevenir, així, el principal centre manufacturer de draps a Osona gràcies a les seves exportacions. Tenia, doncs, el volum de producció comarcal més gran d'aquest producte i el 1780 disposava del 25% dels telers de la plana de Vic (Pladevall, 1978: 582, en Serrallonga, 1986: 76). Aquesta activitat econòmica s'articulava a partir de l'organització gremial, que aprofitava les antigues estructures

seculars de moltes confraries i restava controlada pel Comú de Voltregà. La situació de bonança per als artesans-paraires començà a decaure a partir del 1780, cosa que provocà un daltabaix econòmic i demogràfic a l'àrea definida per la Confraria de Paraires i Teixidors de Sant Hipòlit (Serrallonga, 2000: 176). La crisi de la llana accentuà els conflictes que s'havien anat covant entre els prohoms del gremi i els propietaris agrícoles pel repartiment de les terres comunals. Això tindria com a resultat una segregació territorial l'any 1796, en la qual el terme de Sant Hipòlit quedà per als paraires i el de les Masies per als agricultors.

Si bé és cert que en els primers anys del segle XIX la crisi llanera, que havia començat vint anys abans, va tocar de mort la manufactura tèxtil voltreganesa, no deixa de sorprendre'ns que, malgrat l'antiga tradició tèxtil, aquest territori va tardar a adoptar el model de la industrialització. Per entendre aquesta discontinuïtat i la manca d'encaix entre la fase protoindustrial i la pròpiament industrial, resulten molt significatives les teories de Torras i Ribé i Torras i Elias (Torras, 1981; 1994). Segons aquests, la transició entre les dues fases en el cas de la indústria rural va dependre essencialment de la figura del paraire⁵ i del desenvolupament de la seva activitat. La introducció del cotó en la ruralitat va permetre una major intensificació del treball basada en la minimització dels costos gràcies a la producció a l'engròs. Això provocà la separació entre la filatura i el tissatge, una major divisió del treball i una producció més pensada per comercialitzar-la que per al consum. Van ser els paraires els que van mostrar més capacitat d'organitzar la nova producció a escala i la rotació del treball distribuït entre les explotacions pageses. El motiu de l'enlairament dels paraires respecte als altres oficis no seria «la seva aportació de capital fix, sinó la capacitat de coordinació i de gestió d'un

procés força complex» (Torras, 1981: 15). Aquesta activitat paraire permetia l'acumulació de capital comercial i, alhora, l'articulació d'una xarxa productiva extensa, que seria essencial per al desenvolupament industrial d'aquestes economies. La introducció del cotó a Sant Hipòlit no va tenir lloc fins al segle XIX. Sembla ser que la reticència a la nova fibra es devia a les fortes estructures gremials que s'havien consolidat durant els decennis anteriors. L'estructura hermètica dels gremis havia impedit un major desenvolupament de paraires independents, els quals haurien posat les bases i les estructures necessàries per a l'entrada de la indústria moderna (Albreda, 1981: 58). El retard industrial del Voltreganès i, consegüentment, de l'aparició de les fàbriques de Gallifa es podria atribuir a una manca d'iniciativa, que més aviat s'explicaria per una causa estructural de fons, ja que, quant a recursos, es tractava d'un territori amb bona disponibilitat.

Al marge de totes aquestes qüestions, el model industrial no podia desenvolupar-se per si sol a través d'un procés de maduració intern del model productiu anterior o preindustrial. Eren necessàries causes exògenes que propiciessin els canvis en la producció i l'organització econòmica. En aquest sentit, s'ha establert que l'element decisiu per a la implantació del model industrial en les economies rurals va ser la creixent demanda d'indianes a Barcelona, que, juntament amb la manca de filats de Malta, va cercar en els pobles una major producció amb menys inversió. Aquesta explicació sovint ha propiciat la defensa de la tesi de Jordi Maluquer de Molas sobre la incidència del capital barceloní en les iniciatives d'indústria rural, que hauria fet que aquestes restessin sota una jerarquia productiva i econòmica per part de grans empreses barcelonines. Aquestes exercirien d'autèntics capitalistes, mentre que la burgesia industrial autòctona constituïria

un conjunt de «tècnics». Això suposava «riscos econòmics menors, que, juntament amb els salaris més baixos, eren atractius suficients per al moviment de capitals a l'interior del Principat, als quals caldrà afegir l'aprofitament de l'energia hidràulica i la barator dels lloguers» (Albareda, 1981: 58).

Si es té en compte aquesta tesi per explicar l'origen de la iniciativa i del capital que donà lloc a les fàbriques de Gallifa, sembla que caldria cercar-ne una procedència barcelonina. En certa manera, acceptar aquest paradigma sense reserves seria entendre la industrialització rural i de les ribes del Ter com una projecció d'iniciatives que irradien des del pla de Barcelona i obviar l'existència de models industrials autòctons (Ferrer, 1986: 62-70). En oposició a aquesta idea basada en la preponderància barcelonina, la història de les fàbriques de Gallifa desvela un caràcter autòcton dels seus impulsors i capitalistes, molts dels quals provenien de llinatges vinculats a l'antiga draperia de Sant Hipòlit. Així, doncs, la fàbrica Vella, fundada sota la raó social Gallifa-Rierola, era resultat d'una associació entre Pau Gallifa Espadamala —hereu d'una de les cases més influents del Voltreganès, el mas Gallifa, el qual era propietari dels terrenys on s'establiren

les fàbriques i els donà el nom— i Josep Rierola Albó —nascut en un municipi proper, Gurb, i plenament vinculat al món de la indústria tèxtil—. Val a dir que els socis de la companyia van anar canviant a mesura que avançava el segle xx, fet que va comportar un canvi de noms de la raó social: Rierola, Puigcerinarell i Cia (1904) i Rierola Albó (1917). Juntament amb aquesta empresa, també es va posar en funcionament el petit taller de teixits de Can Rovira o Can Borra dins del mateix complex fabril. Els Rovira eren una família d'antics paraires del Comú de Voltregà i acumulaven una llarga tradició tèxtil. La construcció del taller a Gallifa va suposar la seva incorporació en el treball mecanitzat. El responsable de la fàbrica Nova (1910) va ser la companyia Font, Vigué i Pascual, formada per capital essencialment osonenc i amb un perfil dels seus socis molt variat: des de propietaris agrícoles a homes ja familiaritzats amb el comerç i la indústria tèxtil. Aquesta companyia també va anar canviant de propietaris i el 1913 va passar a anomenar-se Baqué, Viquer i Espauella. La relació de tots aquests noms que consten en la propietat de les empreses ubicades a Gallifa mostra que, malgrat l'estroncament de l'activitat tèxtil, la represa s'efectuà a partir de la iniciativa autòctona. La

disponibilitat de capital acumulat per part d'aquests, juntament amb una certa capacitat de transvasament de capital comercial en capital industrial (Vilar, 1986), és el que segurament va permetre a aquests nous empresaris embarcar-se en iniciatives d'aquest tipus. El que cal considerar és que molt possiblement la procedència del capital acumulat no es trobava en les antigues activitats manufactureres, sinó agràries o ja d'iniciatives empresarials modernes.

El 1920, totes aquestes empreses que fins llavors havien ocupat les fàbriques de Gallifa van tancar, a excepció de Can Rovira, i això va suposar la fi d'una etapa. Aquest any la companyia Hilaturas Voltregà, S.A., fundada amb un capital inicial de 3.230.000 pessetes, es va instal·lar a la fàbrica Vella i tres anys més tard Hilaturas Marquet, S.A, que també partia de la mateixa xifra de capital inicial, ho va fer a la fàbrica Nova. Les dues companyies estaven formades per empresaris capitalistes barcelonins, entre els quals va destacar la figura de la família Marsal, la qual disposava d'una colònia industrial a Cabrera d'Anoia des del 1854. Malgrat que Marquet i Voltregà van ser sempre empreses diferents, durant molts moments alguns dels socis van ser accionistes de les dues companyies. Això va fer que entre les dues fàbriques sempre existís un estret vincle. És en aquesta segona etapa de les fàbriques de Gallifa, i ja entrat el segle xx, que realment té lloc una preponderància barcelonina. De fet, ambdues societats van establir la seva seu econòmica a la capital catalana, de manera que a les fàbriques de les Masies només s'hi realitzava el treball productiu, mentre que les tasques de gestió i comercialització s'efectuaven des dels despatxos de Barcelona. A mesura que avançava, la industrialització va anar prenent diferents formes, però en qualsevol cas Gallifa permet recolzar la idea que el desenvolupament de la indústria rural no es tractà d'una expansió uni-



Postal de les fàbriques de Gallifa (principis del segle xx).

AUTOR DESCONEGUT. FONTS FOTOGRÀFIC DEL MUSEU DEL TER.

lateral dirigida des de Barcelona, sinó més aviat d'un procés dialèctic entre diferents contextos i models.

L'assentament: una qüestió de recursos

És pràcticament indiscutible que l'establiment d'indústries tèxtils a l'interior català va estar absolutament relacionat amb les conques fluvials del Ter i el Llobregat i els seus afluents. Això fa que quan ens referim a aquestes ho fem a través de la categoria de *fàbriques de riu*, ja que en la immensa majoria van ser aixecades a les ribes dels rius i van assumir el sistema d'aprofitament hidràulic. La indústria catalana inicialment es projectà com un fenomen urbà basat en l'alimentació energètica de la màquina de vapor i, per tant, del carbó. La migradesa de recursos carbonífers del subsòl català va generar una enorme factura energètica a causa de les importacions de minerals, sobretot angleses, que les fàbriques catalanes es veien obligades a efectuar. Aquesta situació va fer recórrer a l'alternativa energètica que suposava l'aprofitament hidràulic dels rius catalans —de baix cost i amb bona disponibilitat a Catalunya—. Tanmateix, els principals rius explotats constituïen rius amb cabals irregulars, que sovint quedaven afectats per períodes de glaçada o sequera. Davant d'això, pràcticament totes les fàbriques de riu van incorporar una màquina de vapor per tal de disposar d'energia complementària davant les mancances del riu, amb la qual cosa el pretès estalvi energètic no es va poder efectuar en la seva totalitat (Clua, 2001: 30). Aquestes circumstàncies han fet plantejar que, en el cas de les colònies tèxtils, la qüestió energètica no va ser la veritable raó de la seva projecció (Terrades, 1994). L'objectiu real que perseguïen les colònies era el control social, l'aïllament, la fidelització de l'obrer respecte a l'amo i la fàbrica, la supressió de les reivindicacions de classe i, com a conseqüència, la reducció de costos en mà d'obra més que



Mecànics de Gallifa arreglant la corretja de la turbina (dècada de 1970). Josep Maria Musach.

FONS FOTOGRÀFIC DEL MUSEU DEL TER.

no pas en energia. Així, doncs, segons aquest plantejament, la colònia no es tractava d'una reestructuració i una deslocalització industrials, sinó d'una reestructuració social de la indústria.

Les fàbriques de Gallifa eren unes fàbriques de riu que es van erigir just al costat de la riba del Ter a les Masies de Voltregà i, per tant, a uns dos quilòmetres de distància del nucli urbà de Sant Hipòlit. En relació amb les qüestions referides anteriorment, aquestes fàbriques voltreganeses constitueixen un cas força particular i és que, a diferència de la majoria, Gallifa no utilitzà mai la màquina de vapor. L'explicació segurament es troba en la disposició que aquestes tenien d'un salt d'aigua de deu metres d'alçada, amb un gran potencial,⁶ gràcies al qual les dues turbines —la de la Nova i la de la Vella— podien generar de manera òptima l'energia per mobilitzar tota la maquinària a través del sistema d'embarrats. És per això que aquestes disposaven d'una capacitat de 300 CV cadascuna. Segurament aquesta ubicació privilegiada explica el fet que al mateix recinte s'erigissin, juntament amb el taller de tissatge de Can Rovira, dues empreses diferents dedicades a la filatura de cotó. A més,

aquesta concentració també suposava una forma de rendibilitzar infraestructures, com els accessos, el canal o el terreny, i constituïa, així, una forma primigènia de polígon industrial. Les entrevistes de memòria oral han indicat, però, que malgrat la potència de les turbines de Gallifa, aquesta no s'escapava de les variacions del cabal fluvial, cosa que feia mantenir la fàbrica parada quan l'aigua era escassa.

Amb tot, es podria considerar que aquestes fàbriques constituïen un cas clar d'aprofitament hidràulic i d'optimització dels costos. Establir el factor energètic com a causa única de la localització de les fàbriques de Gallifa seria obviar tots els altres elements que permeten el funcionament del procés productiu. Malgrat la mecanització que va tenir lloc amb la industrialització, la mà d'obra continuà essent una peça essencial que generava uns grans costos. En aquest sentit, és rellevant el fet que els salaris "de muntanya" eren inferiors als establerts als grans centres urbans del litoral i del pla de Barcelona, on el moviment obrer havia començat ja a fer efectiva la pressió per l'augment salarial. Així, doncs, les fàbriques de riu es beneficiaven d'un estalvi tant en



Treballadora a la secció de les metxeres de la Nova (mitjan segle xx).

AUTOR DESCONEGUT. FONTS FOTOGRÀFIC DEL MUSEU DEL TER.

termes energètics com en mà d'obra, ja que a l'interior aquesta era dòcil i restava encara allunyada de la conflictivitat sociolaboral.

Al marge de la possibilitat d'exercir un major control sobre la mà d'obra, la disponibilitat d'aquesta resultava indispensable a l'hora de decidir la ubicació. Tot i que tant Sant Hipòlit com les Masies eren poblacions petites —en comparació amb Manlleu, Torelló o Roda de Ter—, el 1901 juntes tenien un total de 3.427 habitants. Tot i no ser

una xifra de població elevada, hi havia una bona predisposició per convertir aquesta en mà d'obra per a la fàbrica. Per una banda, cal tenir present que Sant Hipòlit no tenia activitat agrària a causa de la seva poca extensió i de l'alt grau d'urbanització. Es tractava, doncs, d'una població amb poques alternatives econòmiques a banda de les activitats manufactureres, les quals restaven afeblides des de la crisi llanera de finals del segle XVIII. Per altra banda, en el moment en què es posà en funcionament Gallifa, l'única indústria que

hi havia al terme era la ja esmentada fàbrica de Fortià Moreta i B. Darhis i el 1890 la de Ca l'Escola, molt propera al Voltreganès tot i pertànyer al municipi de Manlleu.

Disposar de recursos energètics i de mà d'obra no era suficient per a la localització industrial. Calia disposar d'una xarxa de comunicacions i de comercialització que permetés el trànsit de les primeres matèries i dels productes transformats. El centre de la plana de Vic era un punt de confluència de sis grans rutes històriques i, per tant, un gran centre de comunicacions amb una bona xarxa comercial dins l'interior català (Font, 2014: 946). Malgrat que les Masies de Voltregà no va aconseguir fer passar per la seva localitat la xarxa ferroviària que connectava Sant Joan de les Abadesses amb Barcelona, sí que va disposar de connexió per carretera i quedava relativament a prop de l'estació de tren de Manlleu. Tot això feia que les fàbriques de Gallifa es mantinguessin molt a prop del principal centre comercial, que era Barcelona.

Un model a mig camí de la colònia i la fàbrica urbana

A l'hora d'explicar la industrialització de les conques dels rius de l'interior català sovint s'agafa com a paradigma l'experiència de les colònies industrials. Pel fet de tractar-se d'un fenomen amb molta entitat i presència en aquestes zones, sovint se li atorga un protagonisme que eclipsa la resta de fàbriques de riu que van mantenir una ubicació urbana i van basar-se en l'anomenat *sistema fàbrica*. Entre el 1850 i el 1880, als rius catalans va tenir lloc una primera fase de desenvolupament del fenomen de les colònies, en el qual s'assumiria un procés de maduració d'aquest model (Dorel-Ferré, 1992: 56). En el cas del Ter, el 1853 ja s'havia fundat la colònia de la Coromina i el 1857 la de Can Remisa, i va ser una mica més tard que s'erigiren colònies molt més desenvolupades i amb una certa planificació

urbanística i arquitectònica. Aquest és el cas, per exemple, de Còdol Dret (1871) o la colònia de Salou (1864), a Roda de Ter, tot i que la que esdevindrà una colònia realment extensa i autònoma serà Borgonyà (1895).

El que resulta interessant de plantejar és per què les fàbriques de Gallifa, que no s'inscrivien dins la trama urbana del Voltreganès, no es van projectar sota el model de colònia en un moment —1890— en el qual aquest ja havia entrat en la seva fase de maduració. En aquest sentit, les fàbriques de Gallifa tan sols van adoptar algunes de les accions pròpies de les colònies de riu: la construcció de dos habitatges per als dos directors, un habitatge per a un manyà i un altre per a un encarregat i l'escrivent, a més de la casa de la porteria. Es tractava de mesures que procuraven dirimir les dificultats que suposava aquesta localització lleument allunyada del nucli poblacional. Tal com era habitual en molts casos, proporcionar habitatges annexos a la fàbrica a aquests càrrecs era una forma d'assegurar una actuació ràpida en cas d'accident o urgència, però també una forma de ser-hi present i d'exercir un cert control. Un dels elements que va promoure el desenrotllament de les colònies

industrials van ser les diferents disposicions legislatives establertes pel nou estat liberal. Van ser diverses les lleis que es van anar publicant fins que el 3 de juny del 1868 es va establir la disposició definitiva. El més important d'aquesta llei era l'establiment d'exempcions fiscals en la contribució per a aquelles indústries agrícoles situades en una població rural que sol·licitessin l'estatus de colònia. A Catalunya només trenta-cinc colònies van poder beneficiar-se d'aquests avantatges i concretament a la comarca d'Osona tan sols ho aconseguiren la colònia Vila-Seca de Torelló, La Mambra d'Orís, Salou i Còdol Dret de les Masies de Roda (Serra, 2010: 243). Cap de les empreses que s'ubicaven al conjunt industrial de Gallifa aconseguí aquest tipus d'exempció, amb la qual cosa els beneficis que els podia aportar la construcció d'una colònia en relació amb els costos eren menors.

Una segona acció vinculada a l'habitatge es va dur a terme el 1953, quan les fàbriques es trobaven sota el control de les societats Hilaturas Voltregà, S.A. i Hilaturas Marquet, S.A. Coincidint

amb la conjuntura catalana, la dècada dels anys cinquanta va suposar un període de bon rendiment per a aquestes fàbriques. Igual que en bona part dels centres industrials catalans, aquesta situació va incentivar l'arribada d'un nombrós grup de famílies provinents d'Andalusia i Múrcia. Els anomenats *castellans* van resoldre un dels problemes que les fàbriques de Gallifa, juntament amb les altres indústries del Voltreganès, havien d'afrontar a mitjan segle XX: la manca de mà d'obra. Alhora, continuaven sent freqüents les famílies pageses que abandonaven les antigues tasques del camp per entrar de ple en la vida urbana i assumir les activitats industrials. El perfil d'aquestes famílies s'adequava perfectament a les demandes de les patronals de les fàbriques: suposaven una mà d'obra barata, poc qualificada i dòcil. Tanmateix, allò que per una banda resultava ser una solució a la demanda d'obres suscitava el problema de l'habitatge.

Calia, doncs, oferir a aquesta nova mà d'obra un lloc on viure, i davant d'això Hilaturas Voltregà, S.A. va promoure l'any 1949 la construcció dels tres blocs de pisos, amb un total de divuit habitatges, que configurarien el Grup Sant Salvador. La particularitat del cas és que el conjunt no es va erigir als terrenys contigus a les fàbri-



Bloc central del Grup Sant Salvador actualment (2014). JAVI FUNES. FONTS FOTOGRÀFIC DEL MUSEU DEL TER.

ques, sinó que es va bastir al bell mig del nucli de Sant Hipòlit de Voltregà. Quedava clar que no es perseguia l'aïllament dels seus treballadors, segurament perquè això hagués implicat l'organització de serveis com l'economat, l'escola o la taberna i, per tant, un projecte a llarg termini amb possibilitats de beneficis incertes. Així, doncs, la relació d'aquestes fàbriques amb l'habitatge era absolutament pragmàtica i atenia a qüestions funcionals d'efecte immediat. Tanmateix, si bé és cert que el Grup Sant Salvador no aconseguia aïllar els seus habitants-treballadors de la resta de la població i dels possibles conflictes socials, sí que és cert que aconseguia una certa fidelització entre el treballador i la fàbrica. Tal com han explicat els testimonis entrevistats que havien viscut en aquests blocs de pisos, el preu del lloguer —75 pessetes al mes durant les dècades dels anys cinquanta i seixanta— era més baix que a la resta del mercat. El fet que les fàbriques oferissin a un determinat nombre de famílies novingudes un lloc de treball, però també una casa on viure amb un lloguer més barat, suposava un reclam i alhora un mecanisme de fidelització entre fàbrica i treballadors. Que la llar depengués del vincle amb la fàbrica

suposava un fre a l'hora de plantejar-se anar a treballar en una altra fàbrica.

Sense intentar caure en interpretacions benivolents, les construccions com el Grup Sant Salvador van ser una plataforma important per millorar les condicions de vida d'una part d'aquesta població immigrada. En aquest sentit, el testimoni d'alguns dels que arribaren en els anys trenta i quaranta coincideixen a remarcar la insalubritat i la precarietat en la qual havien viscut durant els primers anys de residència a Sant Hipòlit. El retard urbanístic del poble era sens dubte l'element causal que havia fet que moltes famílies —en molts casos formades per sis o set membres— visquessin en espais de 20 m². Així ho explicava una de les antigues residents: «*El Grupo fue un gran paso para nosotros, porque cuando llegamos no había ni una casa, ni una habitación libre en Sant Hipòlit. Todo estaba ocupado y en los garajes la gente tenía cerdos*». Val a dir que, tot i les millores que oferia aquest conjunt d'habitatges, la modalitat de família extensiva era present al Grup i, per tant, la densitat continuava essent quelcom palès. En certa manera, aquest aspecte constituí un dels elements d'estigmatització dels

anomenats *castellans* i és que, de fet, aquest grup d'habitatges va esdevenir una petita zona gueto.

Amb tot, és evident que el cas de Gallifa constitueix una forma de colònia que difícilment s'ajusta als models paradigmàtics o als de la majoria de colònies del Llobregat. Es tracta d'un cas poc desenvolupat, en el qual tan sols es va donar lloc a un petit grup d'habitatges d'una forma molt tardana i deixant de banda tota la quantitat de recursos i serveis que oferia el model colònia. A més, existia una distribució disseminada d'aquests espais habitaculars que, alhora, constituïa una forma clara de jerarquització laboral: els habitatges dels càrrecs de la fàbrica es trobaven annexos al conjunt fabril ja des de finals del segle XIX, mentre que els pisos dels obrers es van projectar de forma molt tardana i es trobaven el centre de Sant Hipòlit. Gallifa esdevenia un model de fàbrica que restava a mig camí entre la fàbrica urbana i la colònia i que es caracteritzava per la precarietat, la manca de desenvolupament i d'organització urbanística, la dispersió dels espais habitaculars, la manca de serveis i la poca inversió en projectes a llarg termini. Segons la classificació



Grup de residents del Grup Sant Salvador al pati del darrere dels blocs de pisos (dècada de 1950).

AUTOR DESCONEGUT. FONTS FOTOGRÀFIC DEL MUSEU DEL TER.

de les colònies industrials establerta el 1991 pel geògraf Jordi Clua, les fàbriques de Gallifa s'inscriurien dins la tipologia de colònia industrial de morfologia bàsica, caracteritzada per incloure l'espai productiu juntament amb una colònia obrera reduïda destinada únicament a la residència (Clua, 1991: 222). Amb tot, és oportú considerar que un dels motius que explica el poc desenvolupament de la colònia de Gallifa es deu al fet que la població mateixa de Sant Hipòlit exercia el paper de colònia. Tot i les petites dimensions d'aquest municipi, es tractava d'una població amb els serveis suficients per abastir-se i, alhora, quedava a una certa distància dels municipis industrials més propers com Manlleu o Torelló. A més, malgrat que les fàbriques de Gallifa es trobessin a dos quilòmetres del centre del poble, existia una certa proximitat entre aquests dos punts i, per tant, hi havia una bona disponibilitat per aprofitar els serveis i la xarxa urbana del municipi.

Si bé és cert que tots aquests elements fan de Gallifa un model de fàbrica allunyat del que habitualment s'entén per *colònia industrial*, no resta tan allunyat d'altres fàbriques veïnes. La fàbrica de

Can Riva de les Masies de Voltregà, tot i presentar un major desenvolupament que Gallifa, també era un cas precari de colònia i mostrava una gran dispersió de les seves construccions (Casas, 2005: 14). Ca l'Escola, una fàbrica situada ja al terme de Manlleu, havia donat lloc a una quantitat reduïda d'habitatges també sense serveis. Inclús la colònia Rusiñol de Manlleu, una de les més emblemàtiques d'Osona, tot i estar concentrada en un mateix espai, tenia un petit nombre d'habitatges. En aquest cas sí que es posaren en funcionament serveis com l'economat, l'escola o l'església i, per tant, existia un cert desenvolupament d'aquesta. Tanmateix, no deixava de ser una colònia poc extensa, precària i amb poca capacitat per fer efectiu l'aïllament a causa de la seva proximitat amb Manlleu. Sense intentar establir vincles categòrics, és cert que existeixen un conjunt de casos a les ribes del Ter osonenc que basculen entre la fàbrica urbana i la colònia. Casos que sovint constitueixen formules intermèdies a causa de les disposicions dels territoris i de les estructures socioeconòmiques de l'entorn. Fàbriques-colònia petites, poc desenvolupades, en molts casos amb una composició disseminada i amb

pocques possibilitats d'exercir un control social efectiu de la seva mà d'obra per via de l'aïllament.

Gallifa com a agent de canvis socioeconòmics

Tot i la bona disponibilitat de mà d'obra que presentava el conjunt del Voltreganès, les xifres de mà d'obra disponible per a les indústries no eren tan elevades com les que es trobaven a les grans concentracions urbanes de Catalunya. En conseqüència, Gallifa s'erigí com una fàbrica de dimensions mitjanes i, per tant, la seva transcendència en la industrialització del Ter i de Catalunya va ser lleu. Tanmateix, sí que va implicar una transformació important per a la societat voltreganesa. El 1922, només la fàbrica Vella tenia un total de 219 treballadors i a partir de la segona meitat del segle XX les dues fàbriques juntes, la Nova i la Vella, assumien un nombre aproximat de tres-cents treballadors. El progressos en la mecanització de la filatura, sens dubte, havien estat la causa principal del descens de mà d'obra. Quan a partir del 1990, arran de la crisi estructural del tèxtil català, les fàbriques de Gallifa es van declarar en suspensió de pagaments, es va procedir a l'eliminació de 118 llocs de treball i el 1995, any en què va cessar definitivament l'activitat tèxtil d'aquestes fàbriques, eren només 45 els treballadors en actiu.

La incidència que va tenir la industrialització al Voltreganès no va ser menor i és que, segons el padró del 1936, a Sant Hipòlit constaven un total de 576 obrers en una població total de 1.895 habitants.⁷ Això significava un 30% de la població, i l'any 1955 el percentatge era d'un 40%, la qual cosa assenyalava ja un canvi en les estructures econòmiques i socials. Dins d'aquestes dades generals del municipi, Gallifa ocupava un 25% de la població dedicada al tèxtil de Sant Hipòlit i les Masies de Voltregà. Quedava clar que aquestes fàbriques constituïen un dels principals



Grup de treballadores de Gallifa a l'exterior de la fàbrica. (dècades de 1950 i 1960).

DIEGO GARCÍA. FONTS FOTOGRÀFIC DEL MUSEU DEL TER.

punts de concentració de mà d'obra i, en aquest sentit, s'aproximaven a l'altra fàbrica tèxtil important de la zona, que era Can Riva.

Sens dubte, qui va tenir un paper molt rellevant en l'activitat i el desenvolupament de les fàbriques de Gallifa va ser la dona, que per primer cop va constituir un grup nombrós dins les xifres de població activa. D'aquesta manera, la dona va passar a representar el 18,7% de la mà d'obra dedicada al tèxtil del Voltreganès. Tanmateix, si es desglossa aquesta xifra, ens adonem que mentre que a Sant Hipòlit l'any 1936 el treball femení ocupava un total de 352 dones, en el cas de les Masies era de 250. La causa segurament es trobava en el perfil urbà de Sant Hipòlit, que deixava poques sortides de subsistència als seus habitants més enllà del treball a les fàbriques, mentre que les Masies conservava encara la seva activitat rural, amb la qual cosa retardà l'aparició de famílies obreres en el seu si. Si bé en uns inicis existia un equilibri entre mà d'obra masculina i femenina, que dins la fàbrica s'organitzava a partir d'una clara divisió sexual del treball, a principis del segle xx la situació es va capgirar a favor del treball femení a causa del fet que aquest últim va començar a assumir tasques que fins llavors havien recaigut en els homes. El 1981, del total de treballadors de les fàbriques de Gallifa, el 65,5% eren dones.

Amb tot, les fàbriques de la industrialització voltreganesa van portar canvis en les pautes de vida i de consum, en la distribució de la població en el territori, en la composició i l'organització de les famílies i en les relacions socials. Però segurament el que és més evident és que aquest fenomen va configurar una societat amb una economia dual, que gravitava entre les activitats agràries i les industrials. Així, doncs, bona part de la població voltreganesa va passar d'estar subjugada a les limitacions del

camp a estar condicionada per les noves regles de la industrialització i el fordisme. Tot i això, les fonts documentals no proporcionen dades exactes sobre la influència de les fàbriques de Gallifa en el procés de construcció d'aquesta nova economia al Voltreganès. En aquest sentit, han estat molt útils les aportacions de la memòria oral, ja que han suposat una petita mostra de com encara a la segona meitat del segle xx moltes famílies pageses abandonaven la seva activitat al camp per assumir el model de vida modern de la industrialització. A més, aquest tipus de fonts ha posat en relleu que aquesta diversitat d'activitats econòmiques que sustentaven la població voltreganesa també es traduïa en els casos particulars, ja que eren molts els treballadors de fàbrica que complementaven la jornada a la fàbrica amb el treball al camp o a la construcció.

Caldrien estudis de fons per poder mostrar com es va produir aquest canvi en les estructures socioeconòmiques al Voltreganès i quins efectes va tenir, i veure el veritable paper que en això van jugar les fàbriques de Gallifa. Tanmateix, els testimonis utilitzats en aquesta recerca han fet palesa la seva mirada sobre tots aquests canvis en les formes de producció i de vida. És especialment entre les antigues treballadores on es traspuja una visió més optimista de la incorporació a la fàbrica, malgrat tractar-se de la mà d'obra més desfavorida i menys reconeguda. En la majoria dels casos, es veu la fàbrica com un espai de treball intensiu però alhora com un espai de relació on s'estableixen vincles personals i afectius entre les companyes. Al marge d'això, el que en les entrevistes es posa en relleu és la valoració de la fàbrica com un treball que les allibera del jou de la feina del camp, considerada més dura i no reconeguda en el cas de les dones. A més, per a molts la fàbrica també suposà un espai de seguretat laboral, que, malgrat la precarietat salarial i de les condicions,

assegurava l'abastiment i la subsistència de les famílies.

Conclusions

A mode de tancament, es presentaran algunes de les conclusions que aquest article pretén posar en relleu sobre l'estudi de les fàbriques de Gallifa. En un primer sentit, l'establiment tardà d'aquestes fàbriques, juntament amb les de la resta de la localitat, demostra un cert trencament entre l'antiga tradició tèxtil de Sant Hipòlit de Voltregà, basada en un sistema entès com a protoindustrial, i la posterior industrialització. L'activitat tèxtil en aquesta àrea es va mantenir sota una letargia a conseqüència de les dificultats de desmantellar les rígides estructures gremials, cosa que va impedir el desenvolupament d'una figura clau com els paraires. Tanmateix, Gallifa es funda gràcies a una iniciativa autòctona que segurament es va veure incentivada per qüestions exògenes, és a dir, per la influència i el desenvolupament industrial de les localitats veïnes i per l'acumulació de capitals provinents d'activitats agràries i de l'activitat tèxtil ja industrialitzada efectuada en altres poblacions.

Un altre dels elements rellevants d'aquest cas és que la ubicació de les fàbriques de Gallifa resta molt condicionada per una relació essencialment quantitativa dels recursos, ja siguin energètics —a causa de l'excepcional salt d'aigua que empraran— o de mà d'obra —gràcies a la bona disponibilitat d'aquesta que ofería el Voltreganès—. A més, Gallifa perseguia una clara optimització dels recursos i les inversions, ja que estalvià la incorporació de la màquina de vapor —malgrat les irregularitats del Ter— i apostà per una concentració dels emplaçaments fabrils de diferents empreses, fet que va donar lloc a una incipient forma de polígon industrial.

L'organització i la distribució de les construccions habitaculars de Gallifa

—tant els edificis annexos com el conjunt d'habitatges del Grup Sant Salvador— és també un dels elements més rellevants. La dispersió, la manca d'aïllament efectiu i la inexistència de serveis propis van fer d'aquest un model que gravita entre la fàbrica urbana i la colònia. En certa manera, el municipi mateix de Sant Hipòlit exercia les funcions de colònia, ja que aquest esdevingué el centre principal d'obrers. Gallifa presentava característiques semblants a les d'altres fàbriques veïnes del Ter, que

també es caracteritzen per ser precàries, poc extenses, en molts casos disperses i poc desenvolupades i per una manca de planificació urbanística i socioeconòmica.

Finalment, és remarcable la possible incidència de les fàbriques de Gallifa en la transició econòmica del Voltreganès cap a una economia dual basada essencialment en les activitats agràries i industrials. Gallifa va esdevenir, juntament amb dues altres fàbriques, un dels

centres principals de mà d'obra obrera d'aquesta població. Aquestes fàbriques col·laboraren en la construcció de la nova estructura econòmica i això es traduí en canvis radicals en els sistemes de treball i producció, en les formes de vida i relació i en la composició i l'organització de la població. D'aquesta manera, es constituí una societat obrera enmig d'un entorn rural que convivia de forma paral·lela amb l'activitat agrària, i ha estat així fins ben entrada l'era postfordista. ■

BIBLIOGRAFIA

■ **Albareda, J.** (1981) *La industrialització a la Plana de Vic (1770-1875)*. Vic: Patronat d'Estudis Ausonencs.

■ **Anglada, E.** (2008) *Noms propis del Voltreganès*. Vic: Eumo Editorial.

■ **Bayón, E.** (2008) «Els orígens de la industrialització al Ter mitjà». *L'Avenç*, 331: p. 32-36.

■ **Casas, P.** (2005) «Can Riva, la fàbrica de la Gleva». Projecte de recerca IPEC. Treball inèdit.

■ **Clua, J.** (1991) «Morfologia urbana de les Colònies Industrials a Catalunya». *Actes del Congrés Català de Geografia: Societat Catalana de Geografia*, vol. III: p. 221-230.

■ **Clua, J.** (2001) *Processos hidràulics i aplicació de la legislació pel foment de la població rural a les colònies industrials*. Sant Cugat del Vallès: Amèlia Romero editora (Els llibres de la Frontera).

■ **Dorel-Ferré, G.** (1992) *Les colònies industrials a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

■ **Ferrer, Ll.** (1986) *Els orígens de la industrialització a Catalunya Central*. Barcelona: Rafael Dalmau, DL.

■ **Font, J.** (2014) «La xarxa de camins i les comunicacions a Osona al segle XVIII i la vertebració territorial de la comarca». *Ausa*, 174: p. 945-970.

■ **Izard, M.** (1969) *La Revolución Industrial en España (1832-1861)*. Tesi doctoral publicada per la Universitat dels Andes.

■ **Nadal, J.** (1975) *El fracaso de la revolución industrial en España, 1814-1913*. Barcelona: Ariel.

■ **Serra, R.** (2010) «Les colònies industrials de Catalunya». *Catalan Historical Review*, 4: p. 241-255.

■ **Serrallonga, J.** [et al.] (1986) *Sant Hipòlit de Voltregà dins la història*. Vic: Eumo Editorial.

■ **Serrallonga, J.** (2000) «Prohoms, propietaris i artesans de camí a la industrialització. La crisi del gremi de Paraires de Voltregà (Osona), 1760-1796». *Manuscrits*, 18: p. 163-184.

■ **Terrades, I.** (1994) *La qüestió de les colònies industrials: l'exemple de l'Ametlla de Merola*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages.

■ **Torras, J.** (1981) «Estructura de la indústria pre-capitalista. La draperia». *Recerques*, 11: p. 7-28.

■ **Torras, J.** (2007) «Transformacions agràries i indústria rural. Qüestions obertes». *Estudis d'història agrària*, 20: p. 155-163.

■ **Vilar, P.** (1986) *Catalunya dins l'Espanya moderna*. Vol. III. Barcelona: Editorial Curial.

NOTES

1 *La Nova i la Vella* són els noms comuns amb els quals la població del Voltreganès es referia a cadascuna de les fàbriques de Gallifa. Aquests han estat recollits a ANGLADA, E. (2008).

2 *Una història a la intempèrie: la fàbrica i colònia de Gallifa*. Treball inèdit consultable a [Arxiu de Patrimoni Etnològic](#) del Centre de Documentació de la DGCPAC.

3 Enregistraments de fonts orals consultables a [Arxiu de Patrimoni Etnològic](#) del Centre de Documentació de la DGCPAC.

4 Aquest terme fa referència a la unitat territorial formada pels tres municipis de Sant Hipòlit de Voltregà, les Masies de Voltregà i Santa Cecília de Voltregà.

5 Figura menestral dedicada a la compra i la preparació de la llana per posteriorment ser transformada en draps. Participava en bona part de les tasques de transformació, en la majoria de casos dirigint-les.

6 La gran distància en altitud que existia entre la fàbrica i el riu va ser un dels motius pels quals Gallifa no es va veure afectada per l'aiguat del 1940.

7 Totes les xifres i els percentatges són resultat dels buidatges realitzats en els padrons del 1936, 1955 i 1981 de les Masies de Voltregà i Sant Hipòlit de Voltregà.

Faltar i morir no són sinònims

A propòsit de les pràctiques socioculturals davant la pèrdua

Hi ha un conte de Wolf Erlbruch¹ en què la Mort, vella i entranyable, li explica a un ànec que ella sempre ha estat al seu costat “per si de cas”. Per si de cas la vida li feia una mala passada: un mal constipat, un accident, una rabosa. Si això ocorria, ella l'acompanyaria. Hui en dia, eixe diàleg amb la mort i eixe acompanyament sembla que estan esvaint-se. L'article que presentem és fruit d'una investigació en què explorem els canvis —i les permanències— en la concepció i la vivència del morir des de primeries del segle xx fins al moment actual. En aquest recorregut es perfilen dos models diferents a l'hora de gestionar l'absència, que conviuen i es barallen en els nostres pobles i ciutats. Heus ací el sentit del títol: *faltar* i *morir* no són sinònims perquè representen aquests dos models oposats. Ens n'ocuparem al llarg de les pàgines següents i alhora il·lustrarem el procés de transformació en què s'inscriuen.

En l'actualitat ens movem en un marc antropològic de fuga. Ho diu Santiago Alba Rico (2017) quan afirma que hi ha tota una estructura social, econòmica i tecnològica que no només opera al marge del cos, sinó que l'ha deixat arrere. Per obsolet, per residual, per incòmode; perquè entrebanca les relacions econòmiques i culturals. Es tracta de fugir de tot allò que siga advers en aquesta voràgine depredadora en la qual vivim. I els processos naturals de descomposició, l'envelliment i, per tant, la mort, són l'hostilitat màxima. És per això que fugim del diàleg amb la mort i, per extensió, de la seua presència, inclús de la seua existència. En consonància amb açò, molts autors i autores² han estudiat la mort com a tabú. Un tabú que es materialitza en el rebuig, l'allunyament, l'ocultament, la negació i que s'inscriu en tendències generals com ara l'individualisme, el consumisme o la sacralització de la joventut. A Occident, la mort sembla reduir-se a la destrucció pura i simple de la vida, al seu oposat radical, i fins i tot s'associa a quelcom brut i es tracta

Faltar i morir no són sinònims. Les maneres d'abordar la mort parlen de la concepció de la vida al si d'una comunitat. Sabedores dels canvis que els afecten en l'actualitat i atenent al fet que eixes mutacions tenen conseqüències imperatives, aprofundim en les vivències i el sentir del procés de mort. Amortallar, vetlar i soterrar són fets socials que, en la societat tradicional valenciana, no s'han limitat a l'estricta desaparició física, sinó que han tingut la capacitat de transformar el fet individual de morir en un acte col·lectiu per a pair la falta. Eixa és la clau de l'afirmació inicial que guia el present article.

Faltar y morir no son sinónimos. Las maneras de abordar la muerte hablan de la concepción de la vida en el seno de una comunidad. Sabedoras de los cambios que les afectan en la actualidad y atendiendo al hecho de que esas mutaciones tienen consecuencias imperativas, profundizamos en las vivencias y el sentir del proceso de muerte. Amortajar, velar y enterrar son hechos sociales que, en la sociedad tradicional valenciana, no se han limitado a la estricta desaparición física, sino que han tenido la capacidad de transformar el hecho individual de morir en un acto colectivo para asimilar la falta. Esa es la clave de la afirmación inicial que guía el presente artículo.

Dying and passing away are not synonyms. The way a community copes with death reflects the way in which that community conceives life. Fully aware of the ongoing changes in the rites surrounding death and the consequences of these changes, we explore how a sample of informants from the Vall d'Albaida (Valencia, Spain) experience and feel about death. In traditional Valencian society, shrouding, wakes, and burials are social events linked to passing away that transcend physical disappearance (dying). Together they form a collective act that helps people to cope with the loss of a member of the community. This idea is the basis for the affirmation above.



Raquel Ferrero i Gandia

MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA - DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Llicenciada en Antropologia Social i Cultural per la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Actualment treballa com a conservadora al Museu Valencià d'Etnologia. Coordina el Museu de la Paraula - Arxiu de la Memòria Oral Valenciana.



Clara Colomina i Martines

MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA - DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Llicenciada en Antropologia Social i Cultural per la Universitat de Barcelona i màster en Assessorament Lingüístic i Cultura Literària per la Universitat de València. Actualment és becària a la Unitat de Memòria Oral del Museu Valencià d'Etnologia.

Paraules clau: mort, País Valencià, relats de vida, pràctiques antigues, estratègies de modernitat

Palabras clave: muerte, País Valenciano, relato de vida, prácticas antiguas, estrategias de modernidad

Key words: death, Valencia region, life stories, traditional practices, modern strategies

d'evadir; d'ací les tecnologies posades al seu servei, la burocratització, l'asèpsia d'hospitals i funeràries, la impersonalitat. És el morir com a estricta desaparició física.

Eixa fredor envers un moment tan essencial en el cycle vital ens suggerix problemes sobre els quals reflexionar, més encara si mirem el fenomen amb perspectiva històrica, ja que s'evidencien canvis substancials en relació amb la manera de concebre i viure la mort que afecten diferents esferes de la vida. De fet, en la societat tradicional valenciana la mort no s'ocultava, sinó que era un acte social públic; es teatralitzava, es feia teràpia contra la tensió i l'angoixa que generava. El vetlador ajudava a dissoldre la tensió, complia la tasca de distraure el pesar per tal de poder assumir-lo. Es parlava molt. I es plorava encara més. I tot tenia un sentit: social, cultural, terapèutic. Tot açò s'alinea amb les afirmacions de l'antropòleg Marcial Gondar (1987), que, en estudiar la societat tradicional gallega, hi advertix estratègies capaces de generar salut per als subjectes. Prenent les seues aportacions com a punt de partença teòric, destaquem que amortallar, vetlar o soterrar contenen una gran densitat de significats i que contribuïen a transformar el fet indi-

vidual de morir en un acte comunitari dirigit a pair la falta. Així, doncs, la mort estava integrada com a fenomen transversal que recorria amb aplom la vida quotidiana. És el *faltar* que ens interessa, és el *faltar* com a col·lectivització de la pèrdua, és el *faltar* com a no sinònim de *morir*.

De l'Ateneu de Madrid a la Vall d'Albaida: un trencament generacional

La nostra investigació s'ha proposat una aproximació a les pràctiques i les representacions socioculturals sobre la mort partint de la consideració de la importància del tractament de certs moments del cycle vital en la definició col·lectiva i individual, i de les implicacions del fet de desatendre'ls, d'abandonar-los. Alhora, i amb reivindicació, ens situem en el camp dels sabers tradicionals com a patrimoni, del seu valor i de la seua utilitat en el present i en la projecció del futur. No es poden negar els canvis que s'han produït entre una manera de viure la mort en un espai íntim i una altra de viure-la en un espai forà i estrany. És per això que decidírem indagar, en una primera fase del procés de recerca, com les persones nascudes en la primera mitat del segle passat abordaven i aborden la vivència d'aquests processos de mort.

Així, la investigació s'ha desenvolupat en alguns pobles de la comarca de la Vall d'Albaida segons les directrius seguides en els estudis precedents del Museu de la Paraula - Arxiu de la Memòria Oral Valenciana (www.museudelaparaula.es) del Museu Valencià d'Etnologia. El projecte al qual ens referim treballa a partir dels coneixements i dels sabers atresorats per les generacions nascudes entre els anys vint i quaranta del segle passat. La filosofia del projecte considera que enfocant les formes de la vida quotidiana i emfatitzant el coneixement directe de la vida social, es pot aconseguir una interpretació més complexa dels fenòmens socioculturals que ens envolten. Un dels objectius fonamentals del Museu de la Paraula és esbrinar els processos de canvi ocorreguts al País Valencià al llarg del darrer segle. Ara bé, l'interés no només recau a tematitzar el canvi i comprovar que es dóna, sinó també a palesar que afecta les identitats de les persones.

Treballem amb una metodologia qualitativa, ubicant els subjectes en el seu context i elaborant relats biogràfics mitjançant entrevistes obertes a aquelles persones que hem conceptualitzat com *la generació del trencament*. *Trencament* perquè entenem que les persones entrevistades són continuadores dels seus avantpassats quant a modes de vida, cosmovisions culturals i pràctiques socials i, ensems, els seus descendents estan cada dia més deslliats d'eixes maneres d'estar i de viure. Així, hem entrevistat vint-i-set homes i dones d'entre setanta i noranta anys. En cadascuna de les biografies d'aquestes persones hi ha algun episodi que les vincula amb la mort, incorporada amb naturalitat i serenor al seu esdevenir. Precisament eixa naturalitat ha facilitat l'aprofundiment en una temàtica d'estudi a priori delicada i ha fet fluïda la recol·lecció de discursos significatius, oberts i transparents davant d'un fenomen social vedat en l'actualitat.



Entrevista a Atzeneta del Maestrat (2017). R. FERRERO I C. COLOMINA

Per començar, hem extret la informació de l'enquesta de l'Ateneu de Madrid³ de l'any 1902 i l'hem comparada amb el mapa discursiu que dibuixa la interpretació de les nostres entrevistes. El que mostrem ací n'és el resultat: la intersecció d'aquests dos moments històrics, el que diu l'enquesta que es feia i el que els nostres iaies i iaies diuen que feien o fan. La idea és perfilar on estem ara, sense perdre de vista les dades etnogràfiques de principis de segle. Les persones entrevistades podrien ser nétes generacionals dels subjectes protagonistes de l'enquesta. Per tal de concloure l'estudi del fenomen caldria, en una fase posterior, entrevistar els possibles nétes generacionals dels subjectes amb els quals hem treballat a la Vall d'Albaida, açò és, persones nascudes entre els anys seixanta i vuitanta. Més enllà d'aquesta delimitació per grups d'edat, en la present exploració ubiquem aquest recorregut en un marc que traspasa les fronteres del nostre territori, on trobem pràctiques etnogràfiques llunyanes en l'espai i el temps però properes en el contingut. Tot plegat, junt amb diverses aportacions teòriques contemporànies, ens servix com a marc per a la reflexió sobre els esmentats models oposats en la gestió del morir.

Pel que fa a l'enquesta de l'Ateneu de Madrid, cal remarcar que s'elaborà amb l'objectiu d'investigar els costums i les tradicions en els moments clàssics del cicle vital en aquell període: el naixement, el matrimoni i la mort. El document ofereix un marc ideal per a l'emmagatzemament de dades sobre rituals i creences funeràries, i els intel·lectuals que l'elaboraren ja sabien que les pràctiques sobre la mort són observatoris potents que ens ajuden a conèixer com està ordenada la nostra societat. El sociòleg polonès Zygmunt Bauman (2014), en temps present, va una miqueta més enllà suggerint que les cultures es poden comprendre millor si les considerem com a formes d'abordar i tractar la mortalitat. De fet, és contundent quan sentència que la consciència de mort és

el tret primordial de l'existència humana i, fins i tot, que la història es pot entendre com una crònica dels canvis que han anat produint-se en la imatgeria de la mort i en les maneres en què els humans s'hi han enfrontat. Des d'aleshores fins ara, la mort no ha deixat de ser una quinera sostinguda.

Garbellant el temps vell

A principis del segle xx solia ser costum preparar-se la mortalla en vida i adquirir, de la mateixa manera, el nínxol. En l'enquesta de l'Ateneu apareix descrit algun cas en el qual es preparava el fèretre i inclús es provava junt amb la mortalla. Ara, més de cent anys després que es redactara l'enquesta, Elvira, una de les nostres entrevistades, nascuda a Quatretonda el 1926, ens conta que ja té la mortalla preparada en una caixeta, la d'ella i la del seu home. Eixe petit gest il·lustra la incorporació del fet social i biològic de la mort amb la naturalitat d'integració que adés hem esmentat com a característica pròpia d'aquesta generació. Encara que sembla un acte pintoresc, té una gran capacitat de condensació que no podem perdre de vista col·locant-lo en el registre de l'anècdota.

En el treball de l'Ateneu es dedica un bloc a l'agonia i als preparatius de l'òbit. Durant l'agonia descriu que s'en-

nien ciris davant d'imatges de sants, es tocaven campanes a la parròquia i el retor duia a terme diverses cerimònies per al malalt: recitava oracions, administrava el combregar, aplicava uns olis. Durant el procés es tractava d'ajudar l'agonitzant a "ben morir".⁴ Així, solien presenciar la mort poques persones, —familiars, el retor i en alguns casos amics i veïns—, que acompanyaven amb serenitat. Aquestes pràctiques de l'enquesta encaixen amb el record testimonial dels nostres informants i amb el primer gran model de mort que desenvolupa l'historiador Philippe Ariès (2000): la mort domesticada o domada, que situa des de l'edat mitjana fins al segle XIX i que es definix, entre altres coses, per deixar espai a la consciència, a l'acompanyament i a la preparació del moribund amb un paper actiu, així com pel fet de ser anunciada per signes naturals, conviccions íntimes o premonicions màgiques.⁵

Amb la idea de no prolongar indegudament l'agonia del moribund i d'evitar els efectes negatius derivats del seu trànsit, també a principis de segle, en moltes parts d'Anglaterra pensaven que una persona no podia morir mentre hi hagueren panys i forrellats tancats en casa. És per això que els obrien quan es considerava segur el final del malalt



Timonet per a aüixar els esperits (2017). R. FERRERO I C. COLOMINA

(Frazer, 1944 [1922]). En la mateixa línia, al sud del País Valencià s'ha documentat que algunes famílies tenien el costum de cremar romer, timó o espígol perquè l'ambient estiguera purificat i la casa quedara neta de qualsevol ésser maligne que volguera entrar per l'ànima del difunt (Duque, 2003).

Simptomàticament, en l'apartat de l'Ateneu dedicat a l'agonia no es consideren els signes premonitoris o els presagis de mort, trets característics de l'esmentada *mort domesticada* d'Ariès (2000). En canvi, tant en les nostres entrevistes com en la bibliografia consultada sobre cultura funerària tradicional a l'Estat espanyol⁶ es parla de canvis de llum a l'habitació del moribund, ombres, sospirs, bruxisme, voler vestir-se d'una determinada manera, l'udol dels gossos, l'aparició d'animals com ara mosques o mussols, somnis específics, plegar la roba del llit, certs sorolls. Hermínia, nascuda a Salem l'any 1943, referencia senyals estrictament físics del moribund com ara la modificació de la fesomia, en concret l'afilament del nas o de les orelles. De la mateixa manera, assenjala els canvis del color de la pell, la manera d'alenar o els ronquits prolongats. D'altra banda, Lola, nascuda a Pinet l'any 1936, ens conta que els gossos lladraven quan una persona estava a punt de morir i que els corbs volaven per damunt de la casa "fent caragols".

Rosa referma l'udol dels gossos com a premonició de mort i amb ella entrem en l'apartat dedicat a la defunció, el vetllatori i el soterrar. Nascuda a Bufali l'any 1943, viu al segle XXI però podria haver nascut a la primeria del segle XX i ser una de les protagonistes de l'enquesta de l'Ateneu. Rosa és l'amortalladora del poble. Començà a amortallar als setze anys, posant-li les calces a la seua sogra. Son pare amortallava, la seua germana amortallava i ella també ho fa. Tornarem a ella tot seguit. Abans, però, cal apuntar breument que la



Mussol dissecat cedit per José Balbino Rodríguez Díaz al Museu Valencià d'Etnologia. La seua aparició a prop d'un malalt podia interpretar-se com a signe de mort imminent (2017).

R. FERRERO I C. COLOMINA

comprovació de la mort era senzilla. A principis del segle XX se solia col·locar un espill o un misto encés junt a la boca del difunt. Paquita, que va nàixer el 1938 a Rugat, d'acord amb açò, relata velles pràctiques que perduren malgrat les noves tècniques: una metgessa, per certificar la mort d'una persona coneguda, encara va demanar un espill per veure si l'alé hi feia ombres.

I ja arribem a l'amortallament, una acció que abasta un conjunt important d'informació sobre el procés de defunció. Comencem amb el qui. Sembla que al començament del segle passat les persones que el duien a terme eren "aficionades" o persones "de més esperit", "persones piadoses", "amants del difunt", parents pròxims o amics íntims. En general, la majoria dels nostres testimonis utilitzen encara eixos qualificatius per definir-les. Rosa, l'amortalladora de Bufali, és una d'eixes dones atrevides, de les decidides, de les importants per al poble. Té la clau de l'església, toca campanades a morts i du la creu quan acompanya els difunts

en els enterraments. Rosa concreta el concepte de ser una persona decidida en l'acció d'amortallar quan afirma que és un acte que ha de cridar a la persona, requerir-la: "Que no és menester ensenyar-te, és que et nasca, que tingues voluntat". En la mateixa línia, és interessant remarcar que de l'enquesta s'extrau la idea que en l'amortallament es renegava del fet que "mans mercenàries toquen el cadàver". I en les entrevistes, aquesta actitud queda reflectida. Isabel, nascuda a Guadasséquies l'any 1921, ho té molt clar:

"Entonces els vestien tots els del poble, la família. I no posaven inconvenient. Jo mateixa vaig ajudar a vestir a ma mare i a mon pare. Hi havia molts. Perquè, ja li dic, en aquella època encara anava, era *antes* de vindre ací, acudia molt. Però no t'imposava vestir a una persona, ajudar. Més, ara més m'impressiona a mi que vénen forasters, que no els coneixes. Jo li ho dic a una xica que tinc molta amistat, dic: «Mari Carmen, més m'estimaria que em visquéreu vosaltres que els que vénen de la funerària». És de veres, perquè com si fóra, jo què sé, que tingueren més *cuidado* i ho feren amb més carinyo que els que ho fan d'ofici".

El seu relat mostra la importància del vincle i de la proximitat front a la fredor de la professionalització. El fet de delegar en professionals és comú en l'actualitat, i no només en el tractament dels morts, sinó també en la relació amb els malalts, els bojós o els criminals. Bauman (2014: 41) considera que aquesta manera de procedir posa de manifest la inclinació, no necessàriament saludable ni voluntària, per fer desaparèixer les coses considerades desagradables de la nostra vista i de les nostres preocupacions. Hi subjau la idea de proscriure de la vida tota negativitat i la mort és la negativitat més obscena, la més insolent.

Tornant a l'enquesta, es parla de l'acte d'amortallar com a tribut al difunt i, en algunes de les nostres entrevistes, això també es manté. Reme va nèixer el 1933 a Salem, el seu home era ballador i, en morir, la seua parella de ball li va demanar a Reme com a favor que la deixara amortallar-lo. Així va ser i, posteriorment, quan aquesta dona va emmalaltir, Reme es va sentir en deute amb ella i va anar a visitar-la per tornar-li el favor. Tot un exemple de reciprocitat, manifestada en do desinteressat que retorna a fi de tancar el cercle de manera altruista.

James Frazer, en l'obra clàssica *La branca daurada*, explica com els maoris aïllaven de les relacions i les comunicacions socials a totes aquelles persones que havien manipulat cadàvers, havien ajudat a transportar-los a la tomba o simplement havien tocat ossos de mort (1944: 248). A la nostra Rosa, salvant les distàncies geogràfiques, temporals i culturals, encara hui li passa una cosa semblant. Al seu poble, tàcitament té restringida l'entrada a les cases on hi ha persones malaltes o agonitzant. Es creu que la seua presència atrau el decés. I no és una creença banal. Rosa apareix amb les mans creuades sobre la panxa i així es col·loquen els morts quan es preparen al seu taüt. Si Frazer alçara el cap, "sens dubte" hi veuria màgia simpatètica i llei de semblança.

Amb tot, amortallar és arreglar el cadàver. Seguint amb altres apunts etnològics, direm que els naturals de les illes Marqueses tancaven la boca i el nas de l'agonitzant amb la creença que el mantindrien viu si evitaven que se li escapara l'ànima. Els itonames d'Amèrica del Sud tancaven els ulls, la boca i el nas d'un agonitzant per tal que el seu esperit no se n'anara i arrossegara altres esperits. La gent de Níias, tement els esperits dels acabats de morir i identificant-los amb l'alé, procuraven confinar l'ànima vagant en el seu tabernacle terrenal ocloent el nas o tancant la man-

díbula del cadàver amb un lligament.⁷ Als pobles valencians, pel que fa a la tècnica, s'amortallava d'una manera semblant. Es deixava el cos en terra sobre un llençol, ja que es creia que al llit patia. Per tal que els ulls se li quedaren tancats, se'ls col·locava una moneda damunt fins que es gelaren; per tal que la boca es quedara tancada, es nugava un mocador a la barbata. Els peus, igualment, es nugaven pels turmells després d'haver-lo estirat, i les mans es col·locaven creuades sobre l'abdomen, a voltes amb un crucifix. Totes les nostres entrevistes donen compte d'aquesta informació de l'enquesta amb poques variacions.⁸ Sobre el tancament dels ulls, sabem que existia la superstició que si romanien oberts, es corria el risc que el finat anara penant pel purgatori. També que es creia que creuar la mirada amb el difunt podia provocar mal d'ull (Flores, 2000).

Una vegada preparat el cos, tocava vetlar-lo. L'acte del vetladori s'ha considerat com un dels ritus funeraris imprescindibles per al control del dolor. Per les nostres terres, quan es coneixia una mort, veïns, coneguts i parents es posaven en moviment per tal que la

casa del difunt no estiguera buida, a fi que els afectats directes per la pèrdua estigueren sempre acompanyats. Es tractava de "no deixar mai els familiars a soles", com ens deia Reme de Salem, en consonància amb Gondar (1984: 108), que considera que el fet que el grup es reunisca i es renove fins que el cadàver marxa al cementeri compleix una funció pareguda a la dels anticossos quan es concentren en una zona malmesa de l'organisme.

Fixem-nos ara en el lloc on es desenvolupava l'acció. Quan ja estava vestit el difunt, es col·locava al taüt i s'exposava descobert fins a l'hora de l'enterrament, a l'entrada de la casa, amb les portes obertes, de manera que els que passaven pel carrer vegegen el cadàver, o a l'habitació mateixa on havia mort la persona. L'espai on havia de romandre el cadàver per a la vetla es buidava. Rosa en fa una descripció molt detallada: "Llevaven mobles, llevaven cossiols, llevaven retrats, en aquell temps ho llevaven tot perquè tot era un luxe". O "perquè tot això era alegria", com diu Reme de Carrícola sobre les plantes. A més a més, si hi havia armari de lluna, es tapava l'espill amb un llençol.



Entrada de ca Reme, on en temps vell vetlaven els difunts, Carrícola (2015).

R. FERRERO I C. COLOMINA

Segons Rosa, “per a no voré’s dins uns d’altres”. En la mateixa línia, Frazer oferix l’explicació del costum estés de tapar els espills o posar-los girats contra la paret després de morir algú en casa perquè es temia que les ànimes dels vius, projectades fora de les persones en forma de reflexos, a l’espill, pogueren ser emportades per l’esperit del mort, que comunament se suposava que rondava per la casa fins al soterrament (1944: 233).

Més enllà de la descripció física dels espais per a vetlar el difunt, i adscriuint-nos a les consideracions de Jack Goody (1962) al voltant d’aquest tipus de ritu, considerem la vetla com un espai privilegiat que brinda formes prefixades –ritualitzades– per a la canalització del sentir, que serveix com a suport de la comunitat als parents supervivents en el moment de la crisi. Com hem avançat, en la vetla, familiars i amics acompanyaven el finat, s’acompanyaven mútuament. Es resava el rosari en veu alta, solien haver-hi “aficionats” que el dirigien, una resadora, que podia ser assalariada o no. I es xarrava, fins i tot de vegades es feien bromes, es reia. Se solia oferir café, inclús vi o rosquilletes i xocolate, segons la classe social.

Així mateix, Gondar (1984) constata que el vetladori facilitava la superació de la pèrdua; contribuïa a la normalització de les tensions generades tant en els individus més directament afectats com, en general, en el grup que vivia l’experiència. Açò a través de diferents tipus de pràctiques: explicadores, de desviació de l’atenció i de desfogament. Pel que fa a les primeres, més que el dolor que s’experimenta, l’afectat sent incapacitat per a explicar el que li passa i, a mesura que aquests temes ixen com a queixa conversacional, en l’auditori apareixen una sèrie de raons, casos certs, vivències, etc. que justifiquen la situació present. El fet que la casa s’omplira de gent, que entrava i eixia,

a més, funcionava com a distractor del dolor per la pèrdua i, alhora, el vetladori s’erigia com a espai per a expressar eixe dolor. Tots es beneficiaven de la teràpia de la vetla, no només els familiars, sinó també els veïns i els amics, que aprofitaven aquesta situació per a enfrontar-se al problema de la pròpia angoixa davant la mort. Segons Norbert Elias (1987), el desassossec que genera la mort dels altres té a veure amb el fet que es presenta com a signe premonitori de la pròpia mort.

En el bloc dedicat al soterrar, l’enquesta tracta les prevencions i el sepeli. Quant a les primeres, era el toc de campanes el que habitualment anunciava l’enterrament. Gràcies a aquest toc, el poble s’assabentava no només de la defunció, sinó també de si qui havia faltat era home (tres tocs), dona (dos tocs) o criatura (campana xicoteta: “cel, cel, cell”). La conducció del cadàver, si era albadet, la feien entre criatures, i si era adult, es feia amb la caixa tapada, al muscle i entre quatre. “El mort a soles ix”, ens diu Reme de Carrícola, suggerint que hi havia concurrència suficient com per a no haver de preocupar-se’n. El taüt era més o menys luxós segons la classe social, negre amb ornaments, blanc en el cas dels fadrins. A més, si l’enterrament era més “distingidet”, es pagava als que portaven la caixa i també a gent pobra perquè portara ciris, la taula on descansar el taüt o, fins i tot, perquè ploraren. Elvira ens conta que a Quatretonda estava Carmela, la viuda pobreta que es llogava en els enterraments per portar els ciris encesos fins al cementeri. A Beniatjar, Rafaela diu que si no hi havia prou gent per a portar la caixa, llogaven els més pobres i una dona, velleta, per portar una tauleta on descansaven el taüt mentre feien les tres parades per als responsos abans d’arribar a l’església. El més pobret del poble igualment feia el clot al cementeri.

En relació amb les classes socials, hem de notar que, segons l’enquesta, hi

havia tres models de soterrament: de primera, al qual assistia el clero amb la millor creu de la parròquia; de segona, al qual assistia part del clero i la creu era inferior, i de tercera, al qual anaven el retor i els escolanets, amb una creu xicoteta. Ocasionalment referit en l’enquesta i en les entrevistes, per tancar el segment de la tipologia de soterrars, sembla que existien en un extrem els enterraments solemnes i en l’altre, els de “per l’amor de Déu”, els primers dedicats a càrrecs de les classes benestants i els segons a les persones que ocupaven els estrats més baixos de l’estructura social. Una de les nostres entrevistades, Ana, nascuda a Montixelvo l’any 1940, sentència respecte a açò: “En els enterros tots eren igual però no eren igual. O millor dit: segons com és el sant, li fan l’anda”. A més, parla de l’existència d’un taüt comunal utilitzat per als “pobres de solemnitat”, afirmant que, en cas de necessitat, l’ajuntament pagava l’enterrament. Les aportacions d’Ana il·lustren una tendència que es repeteix en tots els llocs i temps, amb una gran varietat de formes: els ritus funeraris i les cerimònies de record són un dels codis amb els quals la desigualtat humana queda sovint certificada (Bauman, 2014).

De l’església s’anava a l’eixida del poble per acomiadar el dol i després al cementeri ja sense acompanyament. En l’enquesta s’explicita que després d’acomiadar el finat es tornava a la casa mortuòria a donar el condol i que es feien visites de condolença en els dies posteriors al soterrar. Als huit dies, se celebrava el funeral. Fins aleshores la família no havia eixit de casa, i en eixos dies buscava la roba negra per al dol. A casa, a més, es resava tres dies el rosari. Hi havia molta concurrència, sobretot de dones. Tota esta informació sobre el moment posterior a la mort encara perdura en el record i en les pràctiques de les persones que nosaltres hem entrevistat sense gaires canvis significatius. Perdura, per exemple, l’existència de

DERECHOS:

TERCERA: Carroza de 3.ª clase, tirada por dos caballos con mantillas: Caja barnizada; almohada; adorno de la habitación con instalación de capilla y un Santo Cristo para velar el cadáver; un coche de acompañamiento para los familiares; una corona de flores naturales con sus cintas dedicadas; Certificados y tramitación en el Juzgado para el enterramiento en el Cementerio Municipal; 25 pesetas para servicio de Iglesia y 50 pesetas para lutos.

SEGUNDA: Carroza de 2.ª clase, tirada por dos caballos con mantillas y empenachados: Caja barnizada con adornos de metal y con sus asas correspondientes; almohada; enlutado de la habitación con instalación de capilla ardiente y un Santo Cristo para velar el cadáver; dos coches de acompañamiento para los familiares; una preciosa corona de flores naturales con sus cintas dedicadas; Certificados y tramitación en el Juzgado para el enterramiento; 10 pesetas derechos Cementerio; 30 pesetas para servicio de Iglesia y 45 pesetas para lutos.

PRIMERA: Carroza de 1.ª clase, tirada por dos caballos con mantillas y empenachados: Caja cuadrada, finamente barnizada, con adornos de metal, asas y crucifijo; almohada; instalación de capilla ardiente de lujo; enlutado de la habitación y un Santo Cristo para velar el cadáver; dos coches de acompañamiento para los familiares; una preciosa corona de flores naturales con sus cintas dedicadas; Certificados y tramitación en el Juzgado para el enterramiento; **hábito o sepultura preferente, a elección, o en su lugar 125 pesetas;** 50 ptas. derechos Cementerio; 150 ptas. para el servicio de Iglesia y 50 ptas. para lutos.

LUJO: Carroza de 1.ª clase, tirada por cuatro caballos con mantillas y empenachados: Arca finamente barnizada con adornos metálicos, asas y crucifijo; almohada; hábito que se podrá escoger: de la Virgen de los Dolores, Purísima, N.ª S.ª de Lourdes, N.ª S.ª del Carmen, San José, S. Francisco, S. Luis y del Niño Jesús; instalación de capilla ardiente de lujo, con candelabros; enlutado de la habitación y un Santo Cristo para velar el cadáver; cuatro coches de acompañamiento; dos preciosas coronas de flores naturales con las dedicatorias que se deseen; 500 pesetas para nicho; Certificados y tramitación en el Juzgado para el enterramiento; 50 pesetas derechos Cementerio y 250 pesetas para servicio de Iglesia.

TARIFAS:

CUOTA SEMANAL		CUOTA SEMANAL			
Límite de edad		Límite de edad			
	TERCERA	SEGUNDA	PRIMERA	LUJO	
Hasta 48 años.	0'40	0'60	0'80	1'50	Hijos hasta 48 años.
De 49 a 53 años.	0'60	0'75	1'—	2'—	Hasta 48 años.
De 54 a 59 »	0'80	0'95	1'50	3,—	De 49 a 53 años.
De 60 a 64 »	1'—	1'30	2'00	4'40	De 54 a 59 »
De 65 a 69 »	1'10	1'50	2'60	5'—	De 60 a 64 »
					De 65 a 69 »

Los asegurados que deseen tener derecho a indemnización para nicho, además de la cuota que les corresponda por el servicio de entierro, abonarán otra con arreglo a las siguientes Tarifas para Nichos

Temporal: Hasta 500 Ptas. Perpetuo: Hasta 1.000 Ptas. Perpetuo: Hasta 1.750 Ptas.

CABEZAS FAMILIA E INDIVIDUALES				FAMILIARES			
Límite de edad				Límite de edad			
Hasta 48 años.	0'40	0'65	1'10	Hasta 48 años.	0'90	0'50	0'90
De 49 a 53 años.	0'50	0'90	1'60	De 49 a 53 años.	0'55	0'70	1'40
De 54 a 59 »	0'80	1'35	2'50	De 54 a 59 »	0'60	1'20	2'50
De 60 a 64 »	1'15	2'05	4'—	De 60 a 64 »	0'95	1'80	3'70
De 65 a 69 »	1'50	2'50	4'50	De 65 a 69 »	1'20	2'40	4'—

Siendo los nichos propiedad del Excmo. Ayuntamiento, si llegase época en que no hubiese disponibles, la Compañía queda exenta de responsabilidad, abonando su valor.

Compañía d'assegurances sobre defuncions Finisterre S. A., Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia (1945). R. FERRERO I C. COLOMINA

ploradores i de resadores (de vegades assalariades) o el fet de dir adéu al finat a l'eixida del poble. Mercedes, nascuda l'any 1929, ens explica el sentit de l'expressió *prestar el sentiment*, utilitzada a Llutxent per referir-se a les mostres de condolença durant l'enterrament.

“Es plorava molt en l'enterro. Les dones parentes del difunt ploraven molt. I havien de plorar i havien de prestar el sentiment que tenien, havien de dir, havien de plorar, havien de parlar, havien de dir: «Ai,

quant que els vullc! Quant que els volia! Tan bé que estàvem! Em deixes a soles». Parlant molt i plorant molt. I és que si no ploraven, si ploraven molt, la gent feia: «Xica, quant que li ha plorat, no, és que el volia molt». O: «Que la volia molt». I si no es plorava, deien: «Xica, que poc li ha plorat! Si no li ha dolgut gens». Saps? Es plorava però també es criticava, si ploraven o no ploraven. I quan eixia la caixa de casa, obrien casa i les dones parentes, més arrimades

del difunt, no anaven a l'església, no l'acompanyaven, ni anaven a missa, ni anaven al cementeri. Es quedaven en casa, però esbalaïdes plorant. I plorant”.

I ací entrem en les pràctiques posteriors al soterrar. En eixos dies en els quals es resava el rosari a casa, les entrevistes aporten informació nova i rellevant. José María, nascut a Fontanars dels Alforins l'any 1928, conta que en el terme del seu poble, quan moria qual-sevol persona en alguna heretat, es feia una gran processó de tartanes fins al poble i hi acudien tots els de la contornada, i que els dies següents anaven als resos, a peu. El cas és que feien durar la passejada perquè en els trajectes es feien molts nívios. I és que el dol funciona així, com a sistema d'oposició a la mort i de redirecció cap a la vida. Pot aparèixer en forma de pràctiques molt diverses però, en última instància, es dirigeix a reconfortar els vius i a reconstituir el grup davant la pèrdua.⁹ Un altre exemple d'açò el trobem en Paquita i Hermínia quan recorden que els resos eren ocasions per avançar faena com ara fer calça, punt de ganxo o espart: “No s'estava amb les mans quietes ni amb els braços plegats”.

Per tal d'il·lustrar d'una manera menys agradosa la densitat del procés del dol, Lola assegura sobre el seu rigor que “quan es moria un, es morien tots”. Ella, bé siga pels familiars més propers o bé pels més llunyans, es passà la joventut portant mocador al cap. De fet, les dones havien de portar una vestimenta molt concreta i estricta: “com una panderola” o “endolades”, segons algunes de les nostres entrevistades. Roba negra, calces grosses fins i tot en estiu, toca en hivern o mantellina en els dies calorosos i mocador al cap que després passà a ser velet, “que era més gracioset”. Si tocava casar-se estant de dol, ho feien de negre i a les cinc o les sis del matí i, si tocava batejar, era amb carota, llaçada i manetes negres.

En conjunt, d'acord amb l'encertada expressió d'una de les nostres informants, “el dol el feien condidor”.

En altres indrets no valencians però mediterranis, com per exemple Itàlia, hi havia dones que quan anaven de dol rigorós fins i tot folraven de seda o fil negre els complements per als cabells i les arracades (Di Nola, 2007: 55). El dol va nàixer com a distintiu de fami-

que abastaven, fins i tot, alguns elements de la llar. A Salem, una dona, en morir el seu fill, va pintar de negre la socolada de la paret a fi de visibilitzar el seu pesar. A Rugat, l'àvia de Paquita, en faltar el seu home, va cosir uns pedacets negres al tapet de la taula. El tapet de diari, el tapet del plaer de menjar i de beure. Heus ací la necessitat de recrear-se en el dolor per l'absència i alhora senyalitzar-la. Calia

les façanes, ni cobertor en el balcó per a la processó; ni al bar, ni a la fresca a poqueta nit, ni a les festes del poble, ni al casino, ni a ballar; finestres i portes només obertes un badall, tancament, silenci esfereïdor; llacet negre a l'haca—membre valuósíssim de la casa—i llaç negre al postic. Alberto concreta l'essència d'aquestes conductes: “Això és com si fóra alegria i tu estàs trist, això no pot ser”.



Hermínia mostra com es posava el vel quan es portava dol, Castelló de Rugat (2015).

R. FERRERO I C. COLOMINA



Recordatori d'una difunta realitzat amb els seus cabells, adherits al vidre formant el text i l'ornamentació; del fons del Museu Valencià d'Etnologia (1916). R. FERRERO I C. COLOMINA

liars i amics en l'acompanyament de l'ànima del difunt en el seu trànsit cap a l'altra vida. El negre és el color del dol en nombroses cultures i, tant si és rigorós com si només es mostra en una corbata, un braçilet o un botó, ha servit per a assenyalar eixe acompanyament, per la qual cosa resultava convenient respectar-lo durant un temps (Flores, 2000: 204, 180).

Però els senyals de dol no es quedaven només en la roba de les persones, sinó

provocar la suspensió de tot allò que podia suposar un plaer més enllà de l'estricta subsistència. I fins i tot eixa subsistència havia de ser continguda. Dit en paraules de Reme: “No tenies dret a tindre cap gust”.

D'altra banda, el dol també es manifestava en diversos comportaments socials:¹⁰ ni cassoles al forn (“arròs passejat”), ni pastissos per Nadal, ni mones per Pasqua (i, puntualment, ni matar conills); ni agranar el carrer, ni pintar

Amb tot, el dol suposa un procés en el qual la pèrdua, tant si és sobtada com si és esperada, cal convertir-la en falta. I la reclusió ho afavoria. Així, en eixe procés individual i col·lectiu necessari es va recuperant el desig de viure malgrat l'absència d'eixe subjecte, enllaçant, a poc a poc, la pèrdua amb un nou desig vital. El psiquiatra Fernando Colina (2016), fent una comparació entre els processos de dol abans i ara, els valora com a essencials per a la recuperació del subjecte i apunta els efectes bene-

ficiosos de la llarga durada del dol en temps vell en el sentit que afavorixen progressivament la voluntat d'eixir d'eixe estat de tancament que suposa el dol. En essència, les operacions materials associades al traspàs tenen un fort suport simbòlic, conferixen sentit i tornen suportable l'absència, la codificació de la tristesa i la seua expressió (Thomas, 1983). D'ací la seua necessitat. En contraposició, fa ja trenta anys que Gondar advertia que el vestit de dol començava a ser vist com a un anacronisme. I amb la indumentària, la resta. Hui en dia, el dol, expressat en aquells termes, és com si fóra una debilitat, un hàbit roïn i reprensible en comptes d'una pràctica per a afavorir l'assimilació.

Altrament, és clar que el dol activava el sentiment de pertinença i el suport mutu. Així és com les persones entrevistades assenyalen que els menjars de les dates destacades els portaven els veïns, els amics o els familiars a la casa que estava de dol: “presentets”, en paraules d'Hermínia. Aquests intercanvis de dons, que sempre eren recíprocs, aquests oferiments de béns gratuïts, no fan cap altra cosa que acomplir la funció de solidaritat i continuïtat socials pròpies del ritual funerari en la seua total extensió. I és que la mort era un assumpte comunitari. Heus ací el sentit de la paraula *faltar* que ens interessa. A hores d'ara, la transició que es destil·la en l'anàlisi de les entrevistes ens suggereix que el concepte de *faltar*—i tot el que porta associat— va buidant-se de contingut. Comencem a albirar l'extinció dels processos, de les pràctiques i de les representacions sobre la mort propis de la cosmovisió de la societat tradicional valenciana, i ens trobem amb el moll de l'os del canvi. Vegem-ho.

Pràctiques antigues versus estratègies de modernitat

El llenguatge dels nostres majors no és un instrument neutre utilitzat només per a contar, sinó que és un medi en

el qual viuen, una manera de dir les coses que equival a un mode de vida determinat. Les persones entrevistades a la Vall d'Albaida parlen de *faltar*, i no de *morir*, per referir-se a la pèrdua d'alguna persona coneguda. En canvi a les ciutats, i també entre els jòvens, la paraula triada per a referir-se a la pèrdua d'un subjecte és més *morir* que *faltar*. Açò dóna compte d'un empobriment del llenguatge al qual cal parar atenció, perquè alerta de la desaparició d'una manera d'entendre el món i de viure'l, i evidència una cosmovisió en transformació sobre la qual hem de reflexionar. És des d'aquest marc que afirmem que als pobles valencians les persones falten més que no moren.

Encara que *faltar* i *morir* són sinònims des d'un punt de vista gramatical, en l'anàlisi de la pràctica social aquesta equiparació resulta reduccionista: *faltar* va més enllà de *morir*. Parlar de *faltar* fa necessari referir-se al context de la pèrdua, mentre que parlar de *morir* desvincula eixa pèrdua de l'entorn. Dit en altres paraules, *faltar* és col·lectivitzar una pèrdua, la comunitat fa front amb vinculació a la desaparició d'un dels seus membres; *morir* és simplement desaparèixer. Aquesta diferència, aparentment subtil, té unes implicacions socials que no s'han de menystenir. Quan afirmem que *faltar* s'utilitza habitualment als pobles valencians per referir-se a la mort, i que el concepte està progressivament sent substituït per la paraula *morir*, volem fer veure que està produint-se un desplaçament metonímic en el qual la part —la mort física— invisibilitza el tot —l'acte social del morir—. I d'ací el perill: eixe desplaçament està dificultant el desenvolupament dels codis necessaris i saludables per a poder pair l'absència.

Consegüentment, a efectes antropològics, el camp sociosemàntic que abasta *faltar* és més omnicomprensiu que l'acció de *morir*. En eixe sentit, *faltar* com-

pleta tota la seqüència cerimonial que descrivia Van Gennep (1986 [1909]) en sistematitzar els ritus de pas. Així, podem dir que l'agonia i el decés defineixen la fase de separació, el velatori s'associa al marge i, finalment, els resos i el dol representen la fase d'agregació. En canvi, *morir* estaria inclòs només com a part en una d'eixes fases que conceptualitza el clàssic, la liminar. La resta d'accions que conformen el ritu de pas de la mort s'esfumen en aquest procés de canvi al qual ens estem referint. La desaparició estrictament física del finat només es dota de sentit social quan és aprehesa com a falta per la comunitat de la qual formava part el subjecte, val a dir, quan el context social se n'apropia a fi de gestionar la pèrdua de manera col·lectiva. A hores d'ara, totes les cerimònies associades al gran ritu d'exclusió que és la mort estan en procés de descomposició, donada l'obcecació de la modernitat per desallotjar la mort de la nostra vida quotidiana. Com diu Bauman (2014), des de fa uns segles, la mort ha deixat de ser un “pas cap a” una altra fase del ser per a quedar reduïda a una simple “eixida”, un cessament, el final de tots els propòsits i projectes.

Així doncs, si *faltar* manté, *morir* és entregar-se. Si *faltar* és romandre en allò comunitari, en el teixit social, en el filat del vicle, *morir* és acceptar l'imperatiu del progrés, assumir la transformació de la trama social en punts discontinus i fragmentats. Els nostres informants il·lustren i viuen aquesta transformació. Paquita, per exemple, desitjaria que en morir, si se l'emporten al tanatori, després, abans d'anar a l'església, que passen per sa casa i paren mitja horeta. Aquest desig tan senzill evidència la tensió entre la imposició social del canvi i la voluntat individual de permanència; el conflicte entre l'anhel personal i els cànons de la modernitat. Eixe condicional (“si se l'emporten al tanatori”) evoca l'assumpció d'un esdevenir que se li imposa a contracor.

Òbviament, la tensió entre aquests dos models no està exempta de dolor, tant si es decanta cap al canvi com si ho fa cap a la permanència. Com en el cas de Claudio d'Aielo de Rugat, molts entrevistats es troben incòmodes amb l'enfrontament entre el que a ells els agradaria en la pròpia mort (“a mi m'agrada més en casa, més natural, no?”) i la voluntat que tenen de no entrebancar el benestar dels seus descendents (“jo lo que vullguen, però jo vullc morir-me ací i que em porten ací, que tota la vida he estat ací”). D'altres, en canvi, no vacil·len en la seua decisió. Isabel, la més major de totes les persones entrevistades, que ja té emmarcada la fotografia que vol que li posen en la làpida, diu que ara els morts estan molt passejats. Sent la incertesa que viu la seua germana per al darrer moment i assaja un consol en el qual no acaba de confiar.

“(…) la meua germana està patint perquè ella diu que ja li han dit que té que anar al tanatori, diu: «Jo no voldria anar». I jo dic: «Pos xica, una vegada dormint no saps ja a on va, a on et porten». Però jo tampoc no voldria que em portaren, més m'estime quedar-me en ma casa. I ella té unes manies en això del tanatori... Com té un fill fadrí diu: «És per a què Rafa en després no em tinga present sempre». Jo dic: «Però si ell...», jo què sé, tampoc no vullc dir res. Perquè en este món encara que és un home també pot tindre manies de... Jo en això no he tingut mai por als morts”.

Rosa de Bufali també ens diu que vol ser vetlada en casa encara que els fills diuen que no, que ara “s'estila” el tanatori: “Quan jo em muiga, ací. Lleveu la taula i ací”. Hermínia, en canvi, prioritza la decisió filial encara que, fent un balanç entre el que ella ha viscut i les noves formes que estan apareixent, la seua valoració és contundent: “Per a daçò preferisc allò”. De la mateixa

manera, per a Mercedes, i per a alguns altres, l'aparador de modernitat que representa el tanatori no modifica la seua predilecció pel que es feia abans.

“I en casa jo ho note més familiar i més bé en casa. Diuen, jo he sentit dir, que en el tanatori és més *lujo*. Jo per a mi, jo per a mi en casa és més *lujo*. Si no tant de *lujo* per al difunt, de tant de cristall i tot això, és casa. I estan els familiars en casa, tots assentats per casa, tota casa plena. A mi m'agrada més en casa”.

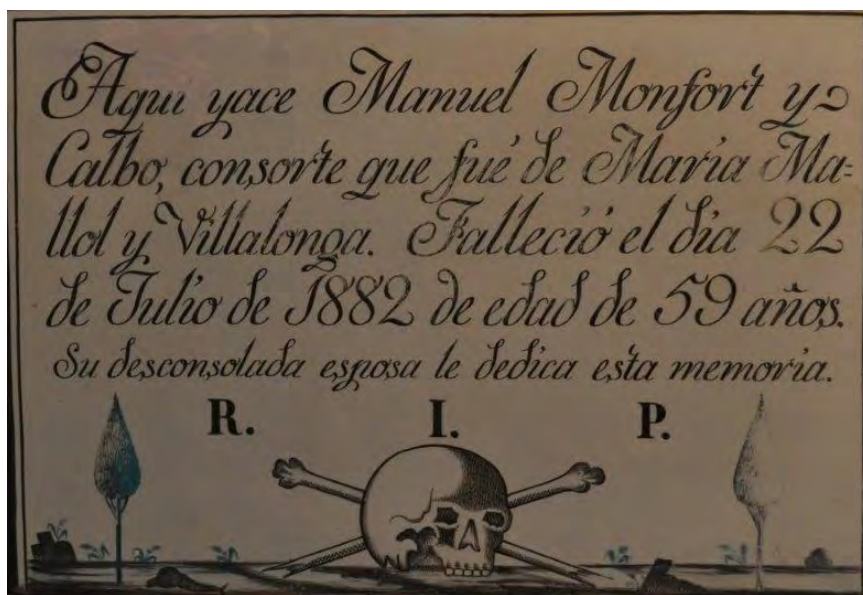
Tanmateix, trobem el pol oposat. Fernando de Quatretonda tria el “sanatori” [tanatori]. El vetlador en casa, amb la presència de familiars i amics o veïns, per a ell resulta excessiu, un mareig innecessari, perquè des del seu punt de vista, en eixos moments la família no està per a tanta cosa. I ara, amb els professionals de les funeràries: “No et preocupes per res”. El fet d'anomenar *sanatori* al tanatori resulta rellevant en tant que concorda amb l'hegemonia de la ciència, del sistema sanitari i de les tecnologies posades en la gestió de la mort que hem apuntat més amunt. Eixa aclaparadora confusió lèxica destil·la el canvi de concepció envers el que es considera sa i net i, en definitiva, desitjable. És una projecció de salut cap a un espai, el tanatori, que més aïna representa tot el contrari al que seria saludable: buidor, fredor, desvinculació. Fernando no és l'únic que emprava aquesta paraula amb eixe significat. I la naturalitat amb què s'utilitza, novament, dona compte del miratge distorsionat que crea una falsa i construïda necessitat d'asèpsia, que sobrepassa allò estrictament fisiològic. Precisament el fet que la mort ingresse en el domini de la ciència i de la tècnica¹¹ i claudique davant l'hegemonia d'hospitals i institucions funeràries, palesa una desritualització que recrea el rebuig, la negació i el tabú envers la mort que hem anunciat quan començàvem l'article.

Arribades a aquest punt, és innegable que existix tibantor entre les diferents pràctiques en la vivència sociocultural del morir per a aquelles persones que formen la generació del trencament. Resulta notable el conflicte entre els costums antics i les tendències atordidores de la modernitat. És com si volguera produir-se una transició neutra entre aquestes dues pautes, però òbviament no és així. La transformació, per als nostres entrevistats, no necessàriament denota un progrés en el sentit de qualitat de vida o benestar sense amenaça i, per descomptat, eixa transició no està exempta de pèrdues i desencontres, tant en allò individual com en allò col·lectiu. Els testimonis ens advertixen sobre la precipitació cap a un nou model de mort, en el qual la discreció, entesa com a l'ocultament del pesar, esdevé la “forma moderna de la dignitat” de la qual parla Bauman (2014). Al nostre parer, és la consumació del morir com a entrega i renúncia.

Aprofundint una mica més en la mateixa línia, l'autor polonès reflexiona sobre la incapacitat adquirida en l'actualitat per a verbalitzar les emocions més profundes, la qual cosa ens condemna al silenci. De la mateixa manera, alerta sobre l'aversion al dolor que espanta el moribund a la solitud. Caracteritza la “mort domesticada” del temps vell per la seua normalitat, pel fet d'assumir-la inscrita en el destí de les persones, que feia que es poguera lamentar però alhora no deixava alternativa a la seua acceptació. I més encara, no convidava a l'acció, no comportava la sensació de fracàs i la consegüent humiliació. L'autor apunta que la mort, en el moment en què deixa de ser domesticada, es convertix en “secret acusador” que cal amagar en el si de la llar funcional, agradable i ordenada que la modernitat promet construir. La mort es torna així innomenable. En el mateix sentit, fa mig segle ja que Geoffrey Gorer (1965) qualificà la mort de pornogràfica, en tant que aspecte de l'experiència

humana intrínsecament detestable. Va veure el seu trànsit tendint a ser clandestí i carregat de sentiments de culpa i vergonya, per no discutir al seu voltant ni parlar-ne directament. Lluny de les pràctiques de mort i de dol dels nostres entrevistats, i a l'espera de noves entrevistes als seus descendents, pareix que en l'actualitat tot és incomoditat, evitació de mirades, absència de paraules reconfortants, ganes de fugir.

Per tot plegat, insistim en la importància de treballar amb aquestes persones que hem anomenat *la generació del trençament*, perquè és en elles, precisament, que es poden albirar les mutacions del progrés, per una banda, i els estralls de la modernització, per una altra. I tornem a la nostra adhesió inicial als plantejaments de Gondar. El tractament que rep la mort en les societats tradicionals té capacitat de “generar salut”, ja que els codis que l'envolten lliguen una multiplicitat d'àmbits i neutralitzen el desassossec pel malestar que genera la falta, com hem pogut observar en els relats dels i les nostres informants. Açò s'entén a partir de les accions que faciliten l'acceptació sana de la pena que provoca la pèrdua. Cal reconèixer, doncs, en les pràctiques tradicionals d'acompanyament dels dolents, un caràcter benèfic i protector, front a la patologia social que observà Gorer a finals dels anys seixanta derivada de l'expulsió de la mort fora de la vida quotidiana.



Làpida del segle XIX. Col·lecció Reial Fàbrica de Pisa i Porcellana del Comte d'Aranda, del Museu de Ceràmica de l'Alcora. R. FERRERO I C. COLOMINA

Contràriament al que podria semblar, en la societat tradicional valenciana, la paraula *faltar* no funciona ben bé com un eufemisme. Encara que, certament, suavitza la cruesa del concepte *morir*, en l'ús social es demostra que la substitució no emmascara la densitat del procés de mort; lluny d'això, contribueix a afrontar la mort amb familiaritat. Paradoxalment, en el temps d'ara, l'ús descarnat de la paraula *morir* per referir-se a la pèrdua d'un subjecte potser està buidant el procés de contingut, està evitant-lo. Així, i a tall d'hipòtesi exploratòria amb la qual continuar indagant, sospitem que, a més subtils i menys cruesa en l'anomenar, més densitat, més vincle i més

afecte. En canvi, a més insolència i menys pudor, menys consistència social, cultural i terapèutica.

Finalment, partint de la certesa que els canvis no són necessàriament bons o roïns, hem de recordar que, de vegades, tenen conseqüències negatives. És el fet de no defugir eixes conseqüències el que parlarà de la benignitat o la perversitat dels canvis. El filòsof Byung-Chul Han (2017) advertix que quan la mort es nega en nom de la vida, la vida mateixa muta en quelcom destructiu. Comptat i debatut, el problema no residix en el desplaçament d'un model envers la mort cap a un altre, sinó en la desatenció actual dels seus efectes disruptius. ■

BIBLIOGRAFIA

Alba Rico, S. (2017) *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral.

Ariès, P. (2000) *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.

Bauman, Z. (2014) *Mortalidad, inmortalidad y otras estrategias de vida*. Madrid: Sequitur.

Blanco, J.F. (2005) *La muerte dormida. Cultura funeraria en la España tradicional*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cátedra, M. (1988) *La muerte y otros mundos. Enfermedad, suicidio, muerte y más allá entre los vaqueiros de alzada*. Madrid: Júcar.

Colina, F. (2016) «¿Luchar contra el estigma? El mayor estigma lo provoca la psiquiatría haciendo diagnósticos» [en línia]. <<http://kaosenlared.net/fernando-colina-psiquiatra-luchar-contra->

el-estigma-el-mayor-estigma-lo-provoca-la-psiquiatria-haciendo-diagnosticos> [consulta, setembre 2016].

Di Nola, A. M. (2007) *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*. Barcelona: Belacqua, Barcelona.

Duque Alemany, M. M. (2003) *El ciclo de la vida: ritos i costums dels alacantins d'abans*. Picanya: Edicions del Bullent.

Elias, N. (1987) *La soledad de los moribundos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Flores Arroyuelo, F. (2000) *Diccionario de supersticiones y creencias Populares*. Madrid: Alianza.

Frazer, J. G. (1944 [1922]) *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. Mèxic D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Gómez-Tabanera, J. M. (ed.) (1968) *El folklore español*. Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada.

Goody, J. (1962) *Death, Property and the Ancestors*. Palo Alto: Stanford University Press.

Gondar Portasany, M. (1984) «Velatorio e manipulacion de tensions». *Coloquio de Antropología de Galicia*. A Coruña: Edición do Castro.

Gondar Portasany, M. (1987) *A morte*. A Coruña: Museo do Pobo Galego.

Gorer, G. (1965) *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. Londres, Cresset Press.

Han, B. C. (2017) *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder Editorial.

Thomas, L. V. (1983) *Antropología de la muerte*. Mèxic D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Thomas, L. V. (1991) *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona: Paidós.

Van Gennepe, A. (1986) *Los ritos de paso: estudio sistemático de las ceremonias de la puerta y del umbral, de la hospitalidad, de la adopción, del embarazo y del parto, del nacimiento, de la infancia, de la pubertad*. Madrid: Taurus Ediciones.

NOTES

1
Erlbruch, W. (2016): *El pato y la muerte*. Granada: Barbara Fiore Editora [https://www.youtube.com/watch?v=N_INJS Ae6Y8].

2
Thomas (1983, 1991), Ariès (2000), Càtedra (1988), Gondar (1987), Bauman (2014), Gorer (1965), etc.

3
L'any 1902, la secció de ciències morals i polítiques de l'Ateneu científic, literari i artístic de Madrid envià una circular als seus corresponsals dels diferents territoris de l'Estat espanyol: mestres, notaris, retors, advocats, metges, etc. Els demanava la participació en l'arreglada de dades sobre rituals i creences amb un reconeixement excepcional per a l'època de les capacitats i dels coneixements populars. En aquella circular, l'Ateneu definia la finalitat de la secció de la següent manera: "*la ciencia puede enseñar lo que se sabe en verdad o en hipótesis, pero al mismo tiempo necesita ganar terreno en la inmensa extensión de lo desconocido. Además de enseñar lo que se sabe, es preciso descubrir lo que se ignora. De aquí nace la investigación*".

4
Segons Duque (2003), en el seu estudi sobre ritus i costums dels "alacantins d'abans", la companyia del padri era propícia per al ben morir.

5
Philippe Ariès traça un recorregut sobre la concepció i l'actitud envers la mort a Occident, en el qual diferencia dos models oposats. Per una banda, l'historiador parla d'una "mort domesticada", que es caracteritza per desenvolupar-se

amb senzillesa, sense caràcter dramàtic i com a cerimònia pública i organitzada. És el sentit de *faltar* en els nostres pobles. Per l'altra banda, l'autor parla d'un tipus de mort que anomena "invertida" o "vedada". Situa aquest model en l'època actual i el caracteritza per tornar-se vergonyant i objecte de tabú, amb tendències com la protecció i l'ocultament del seu estat al moribund, privat dels seus drets, de la seua mort, que es torna "malaltia". També es produïx el desplaçament del lloc de la mort en solitari i a l'hospital, la pèrdua de consciència i de ritual al seu voltant, el seu silenciament en la vida quotidiana, la privatització i el rebuig de l'emoció que inspira, en què el dol i la pena s'han d'amagar, s'han de mitigar.

6
Blanco (2005), Duque Alemany (2003), Gómez-Tabanera (1968).

7
Frazer, 1944: 220.

8
Per exemple, de vegades, en comptes d'amortallar en terra, es posaven uns llistons de fusta sobre el llit o, si era en terra, s'amortallava sobre una sària nova, sobre la qual es col·locava un cobertor o un llençol; d'altres, en comptes d'utilitzar un mocador, amb la finalitat de mantindre la boca tancada, es posava baix de la barbeta una taronja o un gotet de cafè.

9
L'antropòleg Alfonso di Nola (2007) desenvolupa aquesta idea en la seua obra a través de l'estudi dels efectes positius i reconstituents de les pràctiques de dol en les societats preindustrials o arcaïques.

10
Altres manifestacions de dol consistien en retirar de la casa tots els espills i els objectes brillants (País Valencià, Andalusia), no escoltar música, deixar-se créixer la barba (Múrcia), portar un botó folrat de tela negra a la solapa de la jaqueta, no encendre la xemenera (Castella), etc. (Flores, 2000: 180). A Sardenya es pintaven de negre les portes, les finestres i els murs exteriors. Es penjaven cortines fosques a les finestres, es cobria el llit amb un cobertor obscur i inclús, de vegades, es pintaven de negre el llit i la xemenera. Un llaç negre penjava del capçal del llit i els espills es tapaven amb el mateix color. Els mariners de Santa Teresa, a Gallura, porten la barca pintada de negre durant tot un any després del decés del patró (Di Nola, 2007: 55). Manuel, nascut al Perellonet l'any 1922, conta que quan faltà son pare pintaren tota la barca negra. Diu que estaven tots molt "acondolats".

11
Una de les conseqüències d'açò és que l'occidental veu la mort com quelcom obscú i escandalós i posa les seues esperances en els progressos de la ciència i la tècnica, pensant que algun dia acabaran amb ella. Així, s'assimila la mort a la malaltia, es tecnifica la salut i, en tant que es considera impúdica, bruta i inoportuna, es concep en la solitud. A més a més, l'ocultament s'ha incorporat al conjunt de les conductes socials, cosa que es pot veure, per exemple, en el fet que s'aïllen els moribunds, s'oculta el procés de la mort als més menuts i s'evita l'expressió pública del dolor (Thomas, 1983).

Posar nom a la cohabitació

Terminologia i indefinició a l'entorn de la convivència sense matrimoni

Cohabitació i les no tan noves famílies

Louis Roussel (1989) parlava de “les sorpreses del demògraf” per referir-se a la nova realitat familiar que es mostrava canviant i diversa a partir dels anys setanta, tant pels canvis demogràfics com pels canvis en les pautes matrimonials (increment del divorci, increment de la cohabitació, monoparentalitat, etc.) i socials respecte al significat de la família. Per això, Roussel mostrava la sorpresa que va generar a la comunitat científica el fet que en ple “regne de la família conjugal” aquest model de família — que era vist per la sociologia d'aquells anys com el fonamental— pogués ser qüestionat. Des de llavors, la família ha experimentat canvis transcenden-

tals en la seva estructura, en les seves concepcions i en les seves funcions. Avui dia es parla de famílies recomposades, monoparentals, mares solteres per elecció, cohabitació... com a mostra de les grans transformacions que repercuteixen en el significat i l'imaginari del parentiu. Aquests models de convivència són el resultat de diferents processos, com ara la nuclearització familiar (Meil, 2008), la diversificació de les formes residencials i de les estructures familiars (Rivas, 2009; Sanz Abad, *et al.*, 2013; Ajenjo i García Saladrigas, 2016), el reforçament de les xarxes i de les solidaritats familiars en resposta a la inestabilitat d'altres relacions (Roigé i Bestard, 2015) o la importància que adquireix la capacitat d'escollir en àmbits del parentiu en què abans no es podia triar (Bestard, 2009; Stone, 2007). En aquest sentit, Bestard (2009) reforça la idea del parentiu construït,



Marta Rico Iñigo

UNIVERSITAT DE BARCELONA
I UNED

Professora associada
al grau d'Antropologia
Social de la Universitat
de Barcelona,

professora tutora al grau d'Antropologia
de la UNED (Barcelona) i membre del
Grup de Recerca en Parentiu i Patrimoni
- GRAPP (Universitat de Barcelona)

establert per elecció lliure, entès com un procés en el qual el fet de tenir cura dels altres és allò que realment defineix el parentiu: “Las conductas y el sentido de las relaciones de parentesco no están determinados ni por el nacimiento, ni por la sangre, ni por los genes. Ellos pueden ser símbolos culturales de una relación y, por tanto, signos arbitrarios y particulares, pero no necesariamente universales ni determinantes de la conducta. Si se puede hablar de una primacía ontológica, ésta no radica en el



La cohabitació afavoreix la innovació en els rituals, especialment els de les bodes. PEXELS FOTOS

nacimiento, sino en el cuidado. Los humanos nos organizamos en torno a quién cuidar y por lo qué tener cuidado” (2009: 87). D’acord amb aquesta idea, les relacions d’atenció i cura definiran més els vincles entre les persones que els de consanguinitat.

Tot això fa que estiguem presenciant nombrosos debats entorn de les noves realitats familiars, sobre les possibilitats que ofereixen la reproducció assistida, l’adopció internacional, la paternitat i la maternitat, sobre les famílies homoparentals, sobre les parelles mixtes i sobre l’anomenat *parentiu sobrevingut*, provinent de la creació de noves parelles amb fills de relacions anteriors. I enmig de tot plegat hi trobem les parelles cohabitants, com una mostra més dels canvis que s’estan produint a escala general (Grau, 2016).

Concretament pel que fa a les parelles cohabitants, diferents autors han definit diverses tipologies de convi-

vència sense matrimoni que posen de manifest la diversitat de situacions i motivacions que poden arribar a englobar. Així, doncs, trobem classificacions que posen l’accent en la motivació per cohabitar: cohabitació no escollida (forçada per les circumstàncies socials o legals), ideològica o a prova (testar la relació) (Domingo, 1992). Heuveline i Timberlake (2004) van establir formats de cohabitació basant-se en indicadors com ara la incidència de la cohabitació, la durada mitjana de les unions i el percentatge d’aquestes que es transformava en matrimoni a diferents països d’Europa i Amèrica del Nord: marginal, preludi del matrimoni, com una fase més del procés matrimonial, com a alternativa a la solteria, com a alternativa al matrimoni o bé indistingible del matrimoni. Per posar un altre exemple, tenim el de Domínguez (2011), que incorpora la parella cohabitant que modifica amb el temps la seva pròpia percepció: les que no es poden casar, les que no es volen casar, les que es volen casar però

Paraules clau: cohabitació, matrimoni, terminologia, parentiu, transformacions familiars

Palabras clave: cohabitación, matrimonio, terminología, parentesco, transformaciones familiares

Keywords: cohabitation, marriage, terminology, kinship, family transformations

volen testar la convivència i la parella que va d’una tipologia a l’altra segons el moment vital. Aquesta darrera aportació resulta especialment interessant, perquè posa de manifest la manera en què aquestes unions poden anar passant per diferents estats (prova, convivència estable, matrimoni...) sense que això sigui per a la majoria d’elles un problema ideològic.

Entre països també hi ha certes diferències manifestes només tenint en compte l’abast quantitatiu del fenomen, que es reparteix de manera molt desigual.¹ Concretament a l’Estat espanyol, s’ha evidenciat un augment sobtat de la cohabitació, que sembla

Aquest article es basa en el recorregut històric pel qual ha passat l’ús de la terminologia que defineix la convivència sense matrimoni. Al llarg de la història ha estat objecte de diferents denominacions, que han portat a la dificultat actual per trobar un terme idoni per a una nova realitat emergent. Aquesta manca terminològica en l’àmbit acadèmic es fa també extensiva a les parelles que practiquen la cohabitació i als seus parents afins, als quals els manca un concepte únic i definitori de la realitat viscuda. L’article vol posar en evidència la indefinició inherent a una realitat social actual de les famílies catalanes com a mostra dels canvis en la vida conyugal. D’aquesta manera, la terminologia evidencia que la cohabitació és una opció de convivència que forma part d’una transformació més enllà de la parella, que afecta la família i les relacions de parentiu en general. L’article és producte de l’anàlisi antropològica *L’amor sense papers. Parella, fills i parents en la cohabitació a Catalunya*, realitzada com a recerca de tesi l’any 2016.

*Este artículo se centra en el recorrido histórico por el que ha pasado la terminología que designa la convivencia sin matrimonio. Ha sido objeto de múltiples denominaciones a lo largo de la historia, que han llevado a la dificultad actual para encontrar un término idóneo para una nueva realidad emergente. Este vacío terminológico en el ámbito académico se hace extensivo a las parejas que practican la cohabitación y a sus parientes afines, que no disponen de un concepto único y claro de la realidad que viven. El artículo quiere poner en evidencia la indefinición inherente a una realidad social actual de las familias catalanas como muestra de los cambios en la vida conyugal. De esta manera, la terminología evidencia cómo la cohabitación es una opción de convivencia que forma parte de una transformación más allá de la pareja, que afecta a la familia y a las relaciones de parentesco en general. El artículo es el resultado de la investigación antropológica de doctorado *El amor sin papeles. Pareja, hijos y parientes en la cohabitación en Cataluña*, presentada en 2016.*

This article is based on a historical survey of the terminology used to refer to cohabitation without marriage. Over the years different terms have been applied to it, leading to the current difficulty of finding a suitable term for a new situation which is becoming increasingly common. This lack of terminological clarity in the academic field also extends to couples who cohabit and their close relatives, who do not have a single, clearly defined concept for this type of relationship. This article aims to highlight the inherent lack of definition regarding a current social reality in Catalan families as an example of changes in marital life. The terminology shows how cohabitation is an option forming part of a transformation that goes beyond the couple, affecting the family and family relationships in general. The article is the result of an anthropological analysis carried out as part of the research thesis *“L’amor sense papers. Parella, fills i parents en la cohabitació a Catalunya” (Love without papers. The couple, children and relatives in cohabitation in Catalonia) (2016).*

que pren protagonisme per quedar-s'hi (Domínguez i Castro, 2013). D'acord amb les autores, s'esperava un procés homogeni a tot Europa seguint les pautes establertes per la segona transició demogràfica, però un cop arribat el canvi a països com Espanya, aquest és més ràpid i intens que en d'altres societats europees. Espanya i Itàlia van ser els primers a assolir l'índex més baix de fertilitat i l'endarreriment en el matrimoni i el primer fill ha estat més pronunciat que a la resta d'Europa. Aquestes heterogeneïtat i complexitat de les formacions de les unions consensuals també es manifesta en altres àrees, com la llatinoamericana (Cortina, *et al.*, 2010).

A la realitat quantitativa li hem d'afegir altres aspectes, com ara la tradició de la pràctica de la cohabitació en una zona o un país, així com la seva percepció social, que generaran uns models més o menys divergents. En estudis comparatius recents a Europa, veiem que la cohabitació està molt vinculada al conceptes d'*individualització* i de *llibertat* (Perelli-Harris i Bernardi, 2015). Les dues autores afirmen que la cohabitació i el matrimoni estableixen relacions diferents depenent de la societat de la qual parlem. Existeixen diferències de percepció entre diferents països. A Austràlia, la cohabitació i el matrimoni es consideren parts d'un mateix procés del cicle de vida, la primera lligada als joves i a la idea de llibertat i el segon als adults de més edat que cerquen estabilitat i menys risc. A Noruega, el significat de *parella* recau més en els fills que en el matrimoni i aquest darrer passa a ser més aviat una opció personal per demostrar l'amor. Al Regne Unit, el matrimoni representa un compromís real i la cohabitació una mena de prova de la relació. A Itàlia, el matrimoni és el pas que va darrere la cohabitació. I finalment, a Alemanya de l'Est es percep el matrimoni de manera negativa davant les conseqüències

negatives del divorci, de manera que bàsicament cal evitar-lo. D'acord amb les autores, les diferents maneres de percebre aquestes formes de convivència es deuen a com s'interpreten el cicle vital i els canvis seqüencials, a com s'entén l'individualisme (més propi en les edats joves) i a la cultura i la història en cada entorn social. En el treball de Mynarska *et al.* (2014) es fa palès que a Rússia o Polònia la cohabitació permet a les dones relaxar-se en les obligacions domèstiques, que tradicionalment se li assignen, i afavoreix una major igualtat.

Aquestes parelles són objecte de l'interès de les ciències socials contemporànies des de la seva presència manifesta en diferents països europeus a partir dels anys setanta. D'alguna manera, posen en dubte diferents aspectes que anteriorment eren part de la base de la conjugalitat. Estem parlant del matrimoni com a celebració ritual i de la legalitat com a forma de consolidar la relació. Està clar que l'existència i l'increment d'aquesta forma de relació, així com l'augment del nombre de naixements fora del matrimoni, plantegen noves idees sobre les quals se sustenten els conceptes de *parella*, *relació* i *compromís*. Aquesta manera de viure, com veurem, té implícita una indefinició i una flexibilitat clares en els comportaments socials que contribueixen a conduir el conjunt del canvi familiar global (Domínguez i Castro, 2013), i la terminologia és un exemple ben clar d'aquesta dificultat conceptual intrínseca al fenomen. Les aportacions d'aquest article són resultat de l'anàlisi realitzada en una recerca doctoral.²

De concubins a parella de fet: evolució d'un concepte

La cohabitació ha estat present en la realitat social des de fa segles i s'hi fa al·lusió en textos molt antics, que van de l'època romana fins a l'actualitat. L'aspecte més destacable d'aquest llarg

període històric és que en el darrer segle la convivència fora del matrimoni ha passat de representar un estatus proper a la marginalitat en determinats moments a perdre aquest matís que va tenir antigament i adoptar un significat nou, que transmet la idea d'una alternativa real, vàlida socialment i no estigmatitzada de convivència en parella.

Algunes de les primeres al·lusions a aquesta forma de vida en comú es refereixen al fenomen amb el terme *concupinat*. Un dels primers indicis que trobem sobre el concupinat és a Grècia, on el dret d'Atenes el veia com una forma inferior de matrimoni, però també amb rang d'unió legal. La diferència bàsica amb els matrimonis es trobava en què els fills d'aquestes unions no es consideraven ateneus i s'equiparaven als fills d'estrangers (Reina, 1998).

Si ens centrem en els diferents moments de la Roma clàssica, veiem que es va passar per diferents formes de reconeixement i que en alguns casos el concupinat es veia com una forma de relació estable, continuada i monògama propera al matrimoni. La situació d'aquestes parelles anirà fent alts i baixos durant l'evolució de l'imperi romà i empitjorarà amb emperadors com Constantí, que les ataca i les castiga forçant-les al matrimoni, o millorarà amb Justinià, que iguala el concupinat al nivell del matrimoni morgànatic (de nivell inferior) per intentar equiparar-lo al legítim (Miquel, 1992). Les relacions sense matrimoni se solien donar entre persones de diferent estatus social i que de vegades, fins i tot, tenien prohibit el casament entre elles. Aquest seria el cas de les lleis d'August, que prohibien el matrimoni amb dones de *mala nota* i que castigaven les relacions amb dones *ingenuae* i *honestae* (nascudes lliures i d'elevada condició social), per la qual cosa estarien realitzant *adulterium* i *stuprum* (Miquel, 1992). Així, doncs, veiem que el concupinat ha passat en

l'època clàssica per diferents moments de reconeixement social i legal, però que en tot cas mai resulta equiparat al matrimoni de manera completa.

Altres exemples del concubinat com a resposta a relacions mal considerades socialment són la llei visigòtica, en què el concubinat era practicat pels serfs, que no tenien personalitat jurídica; el dret musulmà, en què els homes només podien casar-se amb dones lliures i tenir esclaves com a concubines, o la llei mosaica, en què el concubinat era també la relació entre un amo i una esclava (Fosar, 1985).

Del segle XI al XVI es donà a Espanya l'anomenada *barraganía* o *barragane-ria*. No es tractava d'una situació de fet, sinó que tenia efectes jurídics importants, més que en èpoques anteriors. Des de la disciplina del dret es considera aquesta l'època més gloriosa en l'evolució històrica d'aquestes parelles, atès que se'ls va concedir una regulació legal explícita. Els fills d'aquestes unions es tractaven igual que els dels matrimonis³ (Ferreiro, 1998; Fosar, 1985).

Abans del Concili de Trento (segle XVI), el matrimoni i el concubinat es diferenciaven formalment per la voluntat adquirida entre els membres de la parella d'optar per una pràctica o una altra. Les poques distincions que hi havia es posaven freqüentment en dubte, és a dir, socialment no hi havia una diferenciació significativa i absoluta. Entre els segles XIII i XV, a Europa els teòlegs, els moralistes i la interpretació popular consideraven que el matrimoni havia de ser totalment lliure i voluntari, sense intervenció de terceres persones, encara que existia una autoritat evident per part dels pares de família que els permetia casar els fills. La revolució gregoriana, que volia establir un cert ordre i imposar un dret canònic, va intentar impedir els casaments realitzats per laics, anomenats *clandestins*, però no

va ser ben bé fins al segle XVI que ho va aconseguir (Burguière, *et al.*, 1986).

Amb el Concili de Trento (1563) la situació es veurà transformada considerablement a través d'unes normes pautades que regiran el matrimoni. Segons Casey (1989), es durà a terme una campanya en contra de la immoralitat sexual, que a Espanya precisament no va tenir una gran repercussió en un primer moment, atès que la Inquisició centralitzava les seves accions envers l'homosexualitat, la bigàmia i la blasfèmia. Així, si les relacions heterosexuales eren discretes, no eren castigades. Tal com diu Reina (1998: 17), "Es tractava evidentment d'una supervivència 'tolerada' de formes matrimonials concubina-ries, entenent com a tals una espècie de matrimoni 'de segona'".

Una de les formes de cohabitació més conegudes en la història recent és la del concubinat obrer del segle XIX. Les grans ciutats com París van afavorir aquesta pràctica, ja que els que la practicaven eren joves provinents de zones rurals que es resistien al control social. Aquestes unions també s'anomenaven *extraconjugals* o *il·legítimes*.⁴ En aquelles dates, les anomenades *falses llars* es consideraven matrimonis a prova si feia menys de tres anys que vivien. Aquesta relació té a veure amb la que exposàvem anteriorment i es basa en una sexualitat d'espera, és a dir, es tractava d'una manera d'avançar la sexualitat sense haver de comprometre's al matrimoni. D'aquesta manera, la dona feia d'esposa serventa de la casa i l'home obtenia una parella durant un temps abans de casar-se amb una altra dona del seu nivell social, amb la qual cosa evitava els bordells (Corbin i Perrot, 1991). Tal com ens diu Segalen (1992), per a les dones ser concubina era un estadi per sortir del pas, però l'esperança estava dipositada en el matrimoni. Les condicions de vida a la ciutat eren més dures per a la dona, per la qual cosa aquestes cerca-

ven l'associació amb un home, encara que fos sense casar-se, per aconseguir unes condicions econòmiques menys precàries. D'alguna manera, es podria dir que en certa forma les dones eren les víctimes del concubinat. Així, doncs, s'hauria d'entendre la situació com a conseqüència dels condicionants econòmics i socials del moment (Roigé, 1995).

Amb el temps, i com a conseqüència de l'adquisició dels valors burgesos per part del proletariat, les bodes entre els obrers es faran públiques i sumptuoses, alhora que es basaran en el sentiment afectiu i l'amor conjugal. Per altra banda, als burgesos, les bodes dels quals posaven en joc els valors patrimonials, que implicaven estratègies molt ben planificades, els interessaria la pràctica del concubinat, que no posava en risc els interessos econòmics familiars (Segalen, 1992).

La cohabitació entre els obrers representa un primer pas envers una nova concepció del concubinat. La transformació es basa en el fet que la convivència es donava entre persones del mateix estatus social i econòmic, és a dir, entre obrers o bé entre burgesos. Com veurem, a partir de finals del segle XIX es produeix un gran canvi en la història del fenomen: la parella de fet deixa de ser una resposta a situacions socialment anòmales i conflictives; passa de ser una forma desprestigiada de matrimoni o de representar un matrimoni "de segona" a simbolitzar la bandera de moviments de protesta i d'ideologies socialment innovadores i revolucionàries.

A finals del segle XIX i principis del XX, els obrers tenen en la família una unitat de resistència, potenciada també pels moviments sindicals, que promouen noves maneres de concebre la família i el matrimoni. Les dificultats econòmiques, d'habitatge, de salut i d'alimentació eren evidents en aquella època

(Janssens, 2004). Com a conseqüència, el model de família obrera diferia molt de la burgesa, ja que feia augmentar clarament el nombre d'unions de fet. En aquest marc sorgeixen diferents moviments que promouen models de parella diferents, com ara l'anarquista, que pren l'anomenat *amor lliure* com el seu símbol primordial, entès com un compromís legítim i exclusiu entre dues persones que no necessita del vistiplau de l'Església, de l'estat ni de la societat (Armand, 1934). Les idees de respecte i llibertat entre i envers la parella predominaran en aquest discurs, que fomentarà més endavant els arguments dels segles xx i xxi de rebuig del matrimoni. Altres discursos, com el marxista i el feminista, se sumaran a aquesta ideologia i faran que la burgesia governant iniciï una campanya de moralització obrera per posar barreres a aquests postulats alternatius (Roigé, 2016).

Un exemple el tenim a finals del segle XIX, quan es va estendre una forma de cohabitació especial anomenada *matrimoni de consciència* entre els cercles intel·lectuals suecs (Domingo, 1997). També a finals del segle XIX i a principis del xx va sorgir l'anomenat *matrimoni d'Estocolm*, com a conseqüència de les condicions de vida a les ciutats de la població d'origen rural, que vivia i esperava a establir-se laboralment per accedir a un habitatge i casar-se. Quan la pràctica de la cohabitació augmentarà a mitjan anys seixanta, s'anomenarà *matrimoni de consciència* o *matrimoni d'Estocolm*, tot adoptant els termes de les situacions anteriors descrites, encara que les realitats que definiran seran molt diferents de les del segle XIX (Domingo, 1997).

Concretament en el segle xx, la cohabitació sense matrimoni va tenir un moment àlgid en els anys seixanta, amb l'aparició d'aquesta parella de fet ideològica que pretenia formar un nou tipus de relació amb uns rols més igualitaris entre els gèneres. En aquest

cas es designaria com a *unió lliure*, per fer evident la base de la relació, que no implicava cap lligam entre les persones i emfatitzava la voluntarietat per sobre de tot. Més endavant, aquesta forma de relació de fet ha anat derivant cap a una situació acordada entre els dos membres de la parella, alhora que el significat reivindicatiu i el component ideològic s'han anat esvaïnt. Cal dir, però, que la recerca també ha posat de manifest que el fet d'abandonar per part de moltes de les parelles de les darreres generacions ha provocat que les diferències de gènere es mantinguin ben evidents, amb la qual cosa ha quedat de banda aquest aspecte transformador que tenia a finals de segle xx (Alabart, *et al.*, 1988). Així, la desigualtat en les tasques domèstiques i la cura dels fills són dos elements encara ara clau en la vida quotidiana dels cohabitants i s'han posat de manifest en els resultats d'aquesta investigació (Rico, 2016). En aquest sentit, trobem diversitat de matisos en estudis més recents, que mostren que les pràctiques de parelles casades i cohabitants no divergeixen gaire en el seu fer quotidià, especialment en aquelles que tenen fills (Brown i Booth, 1996; Smock, 2000; González, *et al.*, 2010).

Les parelles cohabitants, per tant, no són quelcom llunyà i desconegut per la nostra història, però hem de tenir en compte que l'actualitat divergeix de manera important de les situacions històriques anteriors. Aquesta gran diferència es basa en el fet que les causes que la provoquen ja no són de caire econòmic o social, si més no, no exclusivament, sinó que les parelles de la societat occidental es basen principalment en una opció personal. Malgrat que n'hi pugui haver que ho siguin obligades per la seva situació (econòmica, legal, etc.), moltes no es casen per una decisió acordada que pot tenir diferents motivacions. Així, doncs, actualment s'està passant a una nova conceptualització de la pràctica de

la cohabitació, propiciada pels canvis que s'estan produint en el marc més ampli de les transformacions en la realitat familiar occidental.

A la recerca d'un terme representatiu

El breu repàs històric d'aquesta realitat amb els termes vinculats que s'hi associen en cada moment ens ajuda a comprendre la importància de la terminologia i de les maneres de designar aplicades en cada moment. D'alguna manera, el concepte escollit ens dona pistes sobre com s'interpreta la realitat en cada període concret. D'acord amb el punt anterior, podem veure que la terminologia s'ha anat modificant i ha anat variant segons els contextos i els moments històrics, cosa que fa palesa la manca d'unitat o acord en la designació d'aquest fenomen.

En l'àmbit de les transformacions actuals en el parentiu, també es fa present la manca de conceptes o terminologia que expressin les noves realitats i fets molt evidents. Per exemple, en la recomposició familiar i els diferents rols que hi exerceixen els seus membres manca sovint un nom nou que redefeixi el padrastre, la madrastra o els fillastres, per posar un exemple (Rivas, 2008). El fenomen de la cohabitació, com estem veient, no queda al marge d'aquestes dificultats terminològiques. Així, doncs, trobem molts termes per parlar del mateix: *parella de fet*, *cohabitant*, *unió consensual*, *unió estable*, *parella lliure*, *amistançament*, *unió prenupcial*, etc. Però, malgrat la diversitat, no s'ha escollit un terme únic per referir-se a la cohabitació des de les ciències socials, amb la qual cosa es constata que els termes sempre tenen un rerefons ideològic determinat que no facilita optar per cap de manera definitiva. La necessitat de buscar una nova terminologia mostra el canvi en el significat sociològic del fenomen i fa palesa de nou la importància social de nombrar.

Tots aquests termes es basen a ressaltar un criteri que permeti definir aquesta forma de convivència, com ara el criteri residencial, tal com ho exemplifica el terme *cohabitació*, que imposa per sobre de tot la convivència de parella sota un mateix sostre. Aquest concepte es podria considerar inadequat, perquè emfatitza l'aspecte residencial, de tal manera que podríem preguntar-nos què passa quan una parella no resideix conjuntament de forma permanent o què passa amb els matrimonis. Que no cohabitin, també? Parlar de *cohabitació* deixa de banda la relació de parella i el seu contingut i, a més, no fa al·lusió a la veritable diferència entre els matrimonis i les parelles no casades, és a dir, l'absència de legalitat o d'un contracte de matrimoni. El que té de bo aquest concepte, i que ajuda a la seva freqüència d'ús en els estudis socials, és que, com que és nou, és més neutre i afavoreix que no tingui connotacions ideològiques ni morals negatives, la qual cosa ajuda a no incorporar-hi valoracions estigmatitzades.

Quan es va començar a utilitzar el concepte *cohabitació juvenil*, tenia l'avantatge de la neutralitat (Roussel, 1978), com si això fos el que realment defineix un fenomen que no vol ser definit. Chalvon-Demersay (1983) justament deia que aquest terme era tan neutre que no feia referència a les relacions afectives, que justament és del que s'estava parlant quan s'estudiava la parella. La mateixa autora deixava entreveure que potser el fet que no hi hagi un nom ben definit sigui la conseqüència del fet que els temes de parella són privats: "tan privats que els privem d'un nom" (1983: 16). Tal com ens diu Domingo: "El lèxic antic és rebutjat per l'estigma social que tradueix, de fet, són mots que no es corresponen ni amb l'especificitat de la unió en parella considerada ni amb la tolerància, l'acceptació amb la qual aquest tipus d'unió és vista en l'actualitat, de fet, amb la seva legitimitat" (1997: 200).



Cohabitar implica no saber com autodefinir-se ni com definir la parella. PEXELS FOTOS

En alguns casos també es fa referència a un *matrimoni a prova*, un terme que presenta problemes quan engloba en un mateix concepte aquelles parelles que potser sí que volen viure juntes per provar la seva relació, però també les que estableixen la vida en comú i no perceben la seva relació com una prova, sinó amb una estabilitat que tant podria caracteritzar les persones casades com les solteres: "La cohabitació es pot veure com una prova abans del matrimoni, però en realitat es viu, des del primer dia, una relació com la d'un matrimoni. (...) la finalitat de la cohabitació no és la prova, sinó el començament d'una relació" (Rico i Ribot, 1999: 20).

Altres opcions terminològiques tenen connotacions ideològiques que volen transmetre una lluita clara contra el matrimoni i el que representa quant a control institucional. El terme *unió lliure* s'ha utilitzat per parlar de situacions de convivència de caire més inestable com a conseqüència d'una percepció de l'amor sense lligams envers una única persona. Es pot dir que tant *unió lliure* com *parella lliure* suggereixen una

actitud política d'esquerres clarament militant (Alabart, *et al.*, 1988) o, com diu Domingo (1997: 201), "en el cas de la unió lliure, es qualifica de forma negativa el matrimoni, impregnant d'una forta presumció ideològica una relació basada en el rebuig del matrimoni, cosa que no sembla ser certa en la majoria dels casos i que va tenir la seva vigència, en un marc històric determinat, dins el corrent del pensament d'esquerres i més concretament en el moviment llibertari". Malgrat aquesta perspectiva vinculada a aquesta designació, el terme encara s'utilitza sovint per referir-se a les parelles de fet. Segons Kaufmann (1993), els termes *cohabitació*, *unió lliure* i *concubinat* es refereixen als qui viuen junts rebutjant el matrimoni eclesial, però cadascun s'aproxima més específicament a una qualitat particular: *cohabitació* es refereix als que comparteixen un mateix habitatge, *concubinat* als que comparteixen un mateix llit i *unió lliure* als que, bàsicament, neguen la institució.

Els estudis legals utilitzen una terminologia molt extensa, atès que és una de les disciplines que en els darrers anys ha

treballat més el tema com a conseqüència del debat sobre la seva regulació. Per això, si el que volem és destacar l'aspecte legal de la relació, resulta més adient utilitzar el terme *parella de fet*, perquè es refereix a la manca d'un contracte legal entre els dos membres, que en definitiva és el que diferencia en l'aspecte pràctic aquestes unions i les parelles casades. Aquest concepte és el que trobem més freqüentment en l'àmbit jurídic, encara que també se n'utilitzen d'altres com *relació paramatrimonial*, *unió estable* o *unió lliure*.

Si ens centrem en la legislació catalana vigent, la llei 25/10, de 29 de juliol de 2005, de parelles estables del llibre segon del Codi civil de Catalunya, relatiu a la persona i la família, es plantegen diverses reflexions sobre el terme que s'utilitza en aquests casos. Per què no s'hi ha emprat el terme *parella de fet*, que ha estat el més habitual en l'àmbit jurídic? Emprant aquesta terminologia, podríem pensar que el que s'està emfatitzant de la parella que conviu sense matrimoni és un requisit molt important als ulls de la societat: l'estabilitat. Com si la parella de fet es caracteritzés per una major inestabilitat en contrast amb la que definiria la convivència de les casades. I encara és més evident si tenim en compte que les parelles que es van formar en els anys seixanta i setanta no són les mateixes que les actuals, que ja s'allunyen de la perspectiva més ideològica. D'acord amb Llebaría (1996) i la seva anàlisi, sembla que el terme *estable* es troba més en relació amb la durabilitat de la parella que en la seva estabilitat real. És a dir, quan es parla d'*estabilitat* s'està parlant en realitat de *durabilitat*: "(...) l'estabilitat funcionaria més com a requisit temporal de la convivència que com a element definitori d'aquesta" (Llebaría, 1996:135). El fet que en aquesta darrera legislació ja es mencionin conceptes com ara *parella* o *família* mostra un esforç per reconèixer les realitats familiars actuals i apropar-les, cosa que no feien en la

primera sobre les unions estables de parella (antiga Llei 10/1998, de 15 de juliol).

Així, doncs, avui en dia podem dir que el terme *cohabitació* és un dels més utilitzats en els estudis socials des que L. Roussel⁵ el va designar com a *cohabitation juvénile* per primer cop l'any 1978 per referir-se a la convivència d'algunes parelles joves franceses. A aquest terme compost se li va treure l'acompanyament de *juvenil* per poder-hi englobar la resta de generacions. A partir de l'ampliació de l'ús del terme *cohabitació*, es van anar elaborant tipologies segons l'edat (cohabitació juvenil i cohabitació adulta) o segons les experiències anteriors (cohabitació prematrimonial i cohabitació postmatrimonial), entre d'altres.

Veient la dificultat per trobar un terme que inclogui la gran heterogeneïtat que implica la cohabitació, sembla que el més fàcil seria experimentar amb termes nous que no tinguin cap implicació ni es refereixin a situacions històriques anteriors. Precisament el tresor més gran que ens ofereix el terme *cohabitació*, malgrat els seus possibles inconvenients, que ja hem esmentat, és la seva novetat en la conceptualització, que ens permet parlar d'un fenomen diferent dels altres sense prejudicis ni ideologies subjacents. Tot seguit veurem que aquests entrebancs en la conceptualització acadèmica es fan extensius als termes utilitzats pels protagonistes mateixos quan parlen de les seves parelles. Novament no trobem un únic concepte per designar la parella, sinó múltiples opcions.

I tu com li dius? La terminologia inexistent en la parella

L'estudi de les terminologies de parentiu ha dedicat pàgines i pàgines escrites a comprendre la construcció social de la família. D'alguna manera, nombrar és donar una posició i un rol a les persones

a partir de dues formes terminològiques: el terme de referència (expressa de qui parlem) i el terme d'apel·lació (expressa amb quin terme ens dirigim a la persona). Els termes es relacionen, doncs, amb els comportaments i les relacions, els drets i els deures entre individus i grups que es reconeixen com a iguals a partir de les seves categories (Moncó i Rivas, 2007).

Nombrar es dotar de identidad a una persona, ubicarla en el sistema de representación de nuestros parientes, los que son y los que no son de los "nuestros". Los referentes que dotan de significado a los términos de parentesco son las categorías y grupos de parentesco que predominan en una sociedad dada. (Moncó i Rivas, 2007: 1).

Els termes de parentiu permeten classificar o ordenar, així com designar o definir una relació entre persones. La naturalesa de les relacions entre el que utilitza el terme i la persona a qui es refereix és un determinant evident del terme utilitzat (Schneider i Homans, 1955) i, per tant, els termes diuen molt de les relacions i de la seva inexistència o la seva inadequació, també. En el cas de la cohabitació, existeix una evident manca de terminologia que expressi clarament el fenomen, i més globalment tot allò que afecta les noves realitats familiars (Rivas, 2008). És especialment interessant la incertesa que generen algunes d'aquestes noves situacions i les dificultats per trobar un terme nou, lliure de connotacions, que permeti reflectir amb precisió aquella realitat. Tal com deia Bourdieu, "la incertesa de les terminologies és en definitiva l'expressió de la incertesa de les funcions, de les assignacions estatutàries, dels drets i dels deures, dels límits i de les prohibicions" (1996: 4).

Hem vist que històricament ja han existit altres termes per referir-se a la convivència fora del matrimoni, però el canvi en les percepcions socials i

les argumentacions sobre el fenomen actuals provoquen que es rebutgin els termes emprats fins ara, precisament perquè no designen amb total exactitud la pràctica cultural a la qual es refereixen o tenen connotacions que no es poden atribuir a l'actualitat. Aquesta mancança afecta directament el terme de referència entre les persones que es troben en aquesta situació i que no disposen d'un terme adequat i específic per referir-se a aquesta forma de convivència. Aquest fet sembla que és comú a les cultures occidentals, atès que altres treballs en diferents països presenten la mateixa problemàtica terminològica.⁶ Precisament, serà l'ús d'un terme o d'un altre allò que ens mostrarà la manera en què s'interpreta la cohabitació per part de la parella mateixa, però també per part de les respectives famílies.

Entre les entrevistes realitzades en la recerca es veu que els individus no saben com designar la seva parella davant de terceres persones, o que quan la presenten recorren a termes ja existents que intenten acomodar-se al seu ús quotidià (parella, xicota, company...). En aquest sentit, Cadoret (2012) ja ho posava de manifest per a les parelles homoparentals, que sovint recorren a les eines de designació familiar i no innovadores perquè això els ofereix la possibilitat de ser considerades dins el que és acceptat socialment. En aquests casos, la utilització d'un terme ja reconegut i compartit ajuda a ser percebut sense prejudicis ni diferències. Es tracta de no sobresortir i de formar part de l'engranatge social gràcies a l'ús de la terminologia convencional.

En el cas de la cohabitació, no hem trobat un terme únic i nou al qual els cohabitants es puguin acomodar, cosa que obliga a recórrer a termes ja existents, però que no acaben de delimitar amb exactitud la seva situació. Es pot dir que es tracta de termes prestats, termes

comodí. Segons Chalvon-Demersay (1983), darrere la inexistència de termes concrets i específics s'amagava un rebuig d'atorgar un estatus verbal fix i homogeni a una relació que es preferia inestable i evanescent. Per a l'autora, si se li donava un nom, se l'estava normalitzant i institucionalitzant, cosa que no resultava desitjable quan el matrimoni es considerava la fi del camí dels cohabitants. És evident que aquest seria el cas d'alguns dels informants de la primera generació estudiada, però ja no dels de la segona.

Nombrosos autors han reflexionat sobre l'ús dels termes al voltant de les parelles cohabitants i el matrimoni. Berrington *et al.* (2015) emfatitzen el fet que el matrimoni encara produeix un seguit de canvis en la identitat social que repercuteixen directament en l'ús d'una terminologia determinada. En la línia de Chalvon-Demersay (1983), Nock (1999) reforça la idea que les parelles cohabitants no es troben governades per les convencions, cosa que reafirma la inexistència d'un terme que les defineixi. Fins i tot podem trobar casos en què són els matrimonis els qui volen jugar a la indefinició que implica el fet de no estar casat, com és el cas del Quebec, on algunes parelles casades utilitzen els termes dels cohabitants per provocar el joc de la incertesa (Le Bourdais i Juby, 2001). En zones geogràfiques més properes veiem que, d'acord amb el treball a Barcelona i Madrid d'Alabart *et al.* (1988), les parelles no es trobaven còmodes amb les terminologies històriques perquè no definien la seva realitat del moment i veien els termes com pejoratius i inadequats, però tampoc van saber trobar-ne un que permetés començar de nou a designar una relació nova i diferent.

En la recerca doctoral hem vist que la complexitat es manifesta en la terminologia utilitzada i rau en el fet que no hi hagi un terme concret i que, d'altra

banda, existeixi la necessitat per part de les parelles de fer explícita la seva situació de no casats davant d'algunes persones. A tot això cal afegir-hi que el context en què s'empra el terme fa que aquest també pugui variar, i que una mateixa persona n'utilitzi de diferents segons la situació i l'interlocutor.⁷

a. *“Només tenim un problema, de nomenclatura”. Terminologia de referència de la parella*

En el llenguatge quotidià, el fet de no utilitzar els termes *marit/dona* ja mostra a l'interlocutor que la parella no està casada o que d'alguna manera es vol fer explícita una situació que no respon a l'estatus social de casat/da, amb la qual cosa s'estableixen unes diferències clares. En el cas de les parelles no casades, l'anàlisi de les terminologies ens permetrà veure i entendre aquestes relacions ocultes, aquest espai genealògic en què s'ubiquen, com es classifiquen i s'inventen els parents a través d'uns termes que han de ser repensats i escollits en cada situació. A quina lògica responen? Per què s'utilitzen uns termes o uns altres?

Vegem tot seguit algunes de les terminologies més habituals i les explicacions que es donen per al seu ús concret en cada cas. Veurem que hi ha diferents termes per utilitzar, però que cadascun implica sempre algun tipus de mancança o de connotació conceptual que no permet ajustar-se del tot al cas concret.

El terme *company*, un dels més freqüents, té uns orígens amb un profund rerefons ideològic, molt utilitzat entre les parelles dels anys setanta en un moment de reivindicació política i social que pretenia ressaltar la igualtat entre gèneres. L'ús d'aquest terme realçava la importància de l'amistat, la voluntarietat i la igualtat en la relació. Equiparava l'estatus de la dona i de l'home dins la parella i descartava

qualsevol possible discriminació. En l'actualitat encara s'utilitza, però no podem dir que respongui exactament al mateix plantejament ideològic amb què s'utilitzava fa uns anys i fins i tot a alguns entrevistats no els agrada precisament perquè l'associa a aquesta concepció anterior. A banda de les connotacions ideològiques, es tracta d'un terme que no deixa clar l'estat de la parella, encara que evidencia la no

meva companya". És clar, sona més modern i representa una relació més d'igual a igual, no? (Jordi)

Nunca digo "mi mujer" (...) De hecho, yo nunca lo he utilizado, el término ese, me parece como... no sé, como que he comprado... un aparato y que lo tengo ahí a mi disposición. (...) No sé, me suena un poco raro. Prefiero decir "mi compañera" o "una amiga",

que té aquesta connotació reivindicativa que no recolzen en la seva relació, afegint-hi que tampoc no descarten el matrimoni futur, cosa que el militant polític sí que feia.

Parella és un altre terme que manifesta una neutralitat major, ja que no transmet cap connotació ideològica sobre la unió i, alhora, fa explícita la no existència de matrimoni. Com que es tracta



La parella és la base de la relació, cada vegada més autònoma i menys dependent del seu entorn social. PEXELS FOTOS

existència de casament pel sol fet de no emprar els termes *marit* o *muller*.

De vegades sembla que sigui millor dir *company* que no pas *home* perquè em sembla que dir "el meu home" és un sentit de possessió de l'altre. Llavors, bé, són aquells usos del llenguatge que no saps mai quin és el millor. (...) ella no ho sé, però jo penso que dir "la meua dona" és el que sempre s'ha dit i, per tant, segons a qui ho dic, prefereixo dir "la

pero es que "mi mujer" me suena tan... Los pelos de punta, ¿no? (Ernest)

Ara bé, precisament per la connotació que té aquest terme, és rebutjat per altres persones entrevistades, com l'Anna, "allò un toc progrè, no? És el meu company', tampoc m'agrada", o la Marina, "*company* i *companya* quedava molt maig del 68, i tampoc, no?". Les dues informants fan evident que aquest terme no les fa sentir confortables o que no s'hi senten representades, atès

d'un terme neutre pel que fa al gènere (no canvia en masculí i femení), pot ser utilitzat tant per parelles heterosexuales com homosexuals. Per a alguns dels informants resulta un bon acompanyament dels termes *nòvio* o *xicot*, que utilitzen de forma alternada, com la Lola ("mi novio" o "mi pareja"), l'Almudena ("con mi pareja, mi chico") o l'Ona ("pareja o chico").

El terme *nòvio/a* també s'utilitza, encara que ofereix una visió que pot

resultar molt desvinculada de la situació real, perquè si bé evidència una relació, no explicita la convivència. Per la seva banda, l'Elisa diu que “jo deia el xicot, però ara ja no podem, ja tenim una edat” (riu). La dificultat de trobar el terme adequat és comú a moltes parelles, com manifesta la Flora:

És un problema molt gros, perquè a vegades no sé si he de dir “el noi que viu amb mi” o “el noi amb el que visc”. Durant molt de temps l'hi he dit “el meu *nòvio*”, però llavors la gent es confonia, perquè no entenien que visquéssim junts. (Flora)

Fins i tot pot donar peu a pensar que la relació és incipient i encara poc sòlida. Atès que s'entén com una situació prèvia a la convivència, resulta ser un terme problemàtic i de vegades ofensiu per al membre de la parella al qual es refereix, tal com han manifestat alguns informants. Una de les nostres informants diu que anomena “*nòvio*” a la seva parella “perquè no sé què dir-li” i li resulta més còmode continuar amb el mateix terme de quan sortien plegats (Esther). Una altra parella entrevistada explica que quan vivien ella l'anomenava a ell “parella” o “marit”, mentre que ell l'anomenava a ella “*nòvia*”. Ara que són casats, ell parla de la seva dona, cosa que posa de manifest que el fet de casar-se va tenir algun tipus de repercussió en l'ús de la nomenclatura.

Home és un terme que facilita la referència a la parella masculina. Atès que és poc emprat en zones urbanes, resulta ser un bon recurs, encara que també s'ha utilitzat per a parelles casades. Facilita introduir-lo en àmbits nous com el de la cohabitació, perquè resulta molt neutre i inclou en l'imaginari social tant casats com no casats. Gràcies a això, moltes dones l'utilitzen perquè els estalvia explicacions i no genera cap dubte a l'interlocutor⁸ sobre la relació afectiva, com explica la Núria:

Jo això també m'ha costat molt de dir-ho, ara sí que ho dic. Però és un tema d'anar ràpid, “mira el meu home”. Sí, perquè si jo dic “el Sergi tal”, l'altre la cara pensa... “Què?” No sap la relació. En canvi, “el meu home”, queda tot clar, és més pràctic. (Núria)

En aquest sentit, esdevé un bon substitut del concepte *marit*, que sí que transmet una idea clara i concisa de matrimoni, encara que en segons quins contextos les parelles cohabitants entrevistades l'utilitzen quan no volen donar explicacions sobre la seva situació conjugal. Es tractaria d'una qüestió de comoditat, encara que no resulta un terme fàcil, perquè qui l'utilitza sent que ho fa de forma inadequada. Podríem considerar que l'ús del terme *home* o *marit* és equivalent, i la tria entre un o l'altre s'estableix d'acord amb la familiaritat que hi tenen. Com diu l'Abril, va bé anomenar-lo “como marido, porque así no andas con explicaciones”. Un argument similar és el que ens dona la Mireia:

Havia dit molt “el meu company”, però ara cada vegada més dic “el meu marit”. (...) És que ells diuen “la meva dona” i “la meva dona” és un terme més indefinit, perquè la dona no implica que estiguis casat o no. I a ells els hi va molt bé això, però jo no dic “el meu home”, que per exemple als pobles es diu això d’“el meu home”... (...) És un terme d'aquella època de “los compañeros todos a la manifestación” i ara em fa una mica de riure. (...) És que “la meva parella”, “la meva parella”, és que tot és “la teva parella”, estiguis casat o no estiguis casat, tot és “la teva parella”! (...) M'és més incòmode dir “el meu company” o “la meva parella” que dir “el meu marit”. (Mireia)

El terme *dona* seria l'equivalent a la neutralitat de l'*home* en femení. Encara que s'ha utilitzat en contextos de matrimoni, molts homes entrevistats l'utilitzen perquè conserva certa ambigüitat i no sempre implica la idea de matrimoni, sinó que fa més referència a la condició femenina de la parella. L'avantatge més gran és que, en aquest cas, es pot utilitzar tant en català com en castellà (*dona* o *mujer*) de la mateixa manera. A França passa el mateix amb els termes *femme-mari* (Chalvon-Demersay, 1983). Aquest és el cas d'algunes entrevistes, en què un cop la parella es va casar, elles van passar de dir “parella”/“company” a dir “marit”, mentre que ells parlaven de la “dona” abans i després de casats, perquè no els representava cap problema (Laura i Judit).

Fins aquí hem vist alguns dels conceptes més utilitzats i en quines circumstàncies s'adopten. Però què passa quan no se n'utilitza cap? Si hem dit que nombrar era donar identitat, institucionalitzar i normalitzar, no utilitzar cap nom expressament implica tot el contrari. Així, doncs, trobem casos en què, tot i utilitzar la terminologia descrita anteriorment, la persona que els ha d'emprar no s'hi sent còmode, no en troba cap de prou escaient, i va passant amb el que menys incòmodat li genera o menys necessitat d'explicacions li requereix. És per aquesta incòmodat que provoca la indefinició que hi ha qui prefereix no designar de cap manera la relació i que aquesta es faci explícita amb el temps. Trobem diferents opcions per evitar l'ús de terminologies concretes.

Per una banda, moltes parelles utilitzen el nom de pila i deixen que els interlocutors treguin les seves conclusions sobre la relació que mantenen. Per exemple, en una trobada d'amics s'espera que els altres entenguin la seva relació de parella a través de les converses, les gesticulacions, les possi-

bles mostres afectives que es facin, les explicacions i els aclariments dels qui ja els coneixen, etc. Aquest és el cas de la Margarita, a qui la seva parella sempre la presenta pel nom i espera que algú li preguntant “és la teva dona?” per poder contestar que sí (Margarita). D'altres diuen coses similars:

Però moltes vegades, si estàvem davant i ens havíem de presentar, ens dèiem pel nom. Ja es veia o ja se sobreentenia. Tampoc anàvem més enllà. (Lourdes)

Sí, perquè a la gent no li importa si és el meu *nòvio* o no. I si ja estem amb un grup, *pues ja s'enterarà* de que és el meu *nòvio*, no li tinc que dir, queda molt... no sé, no m'agrada. (Esther)

Dic el nom i ja està, que de vegades ... sí, pot portar malentesos (riu). Però, així, d'entrada no! *Llavorens*, si parles més amb aquella persona, doncs sí, ja ho dius... (Montse)

Una altra opció és la més descriptiva, explicant amb detall la situació amb expressions més complexes i elaborades com ara “el/la noi/a que viu amb mi”, “el noi/a amb qui visc”, etc. Fins i tot el fill o els fills que es tenen en comú permeten fer de pont, quan s'utilitzen com el nexce que uneix la parella: “el pare del meu fill” o “el pare del Pere”. És el cas de la Flora, que parla del “pare del meu fill” o del “pare de l'Antonio” (nom del fill) per referir-se a la parella actual, o de l'Ernest, que descriu a la seva exparella com “la madre de mi hijo”.

Finalment, centrant-nos en les aportacions dels informants de la recerca, si comparem entre les generacions estudiades, podem dir que, en termes generals, hi ha hagut una certa evolució, que mostra que en la primera generació, i atès el seu caràcter de fenomen reivindicatiu en l'àmbit social i polític, el terme *company* era un dels que més s'utilitzaven i fins i tot encara s'utilitza ara. Per contra, amb la segona gene-

ració veiem que la terminologia s'ha ampliat i diversificat, de manera que conviuen de manera més equilibrada tots els termes que hem presentat i es deixa a la lliure elecció de l'usuari el que cregui més convenient. No podem dir que el fet que la cohabitació sigui temporal o permanent determini un tipus de terminologia o una altra, sinó que és més aviat la ideologia que hi ha al darrere (si és que n'hi ha) allò que hi pot influir més. Hem de pensar que moltes de les parelles entrevistades no sabien si es casarien i, en cas afirmatiu, tampoc sabien en quin moment, com confirma també l'aportació de Domínguez (2011) en la seva classificació. El que veiem és que el que no s'ha produït encara és el sorgiment d'un nou terme que realment serveixi per parlar d'aquesta forma de convivència. Potser mai serà necessari, perquè el canvi real va més enllà de la cohabitació en si, i més aviat aquesta podria ser el producte o una conseqüència més d'una transformació major en l'àmbit de les relacions de parella que sobrepassen el sentit del matrimoni.

Veiem, doncs, que els conceptes del matrimoni estalvien molta feina a les parelles en el sentit terminològic. Un cop casats, malgrat que el terme de referència pugui fer-se estrany en un inici, la parella es veu amb absoluta legitimitat per utilitzar-lo i ho fa. És just llavors el moment del canvi, de passar de l'ambigüitat a la claredat.

b. “Un sogre és un sogre”.

Terminologia amb els parents afins

Si bé el terme per parlar de la parella evidencia certes dificultats entre els informants per trobar-ne un que reuneixi les condicions òptimes, els conceptes que s'utilitzen per referir-se als parents afins fan un gir important. Quan parlem de la terminologia cap als parents afins, trobem menys problemes per escollir els més habituals també entre els casats. Així, doncs, és

habitual trobar l'ús dels termes com ara *sogres*, *cunyats*, *nebots*, etc. Tal com diu alleugerida la Margarita, “amb això no hi ha problema”.

Utilitzar la terminologia habitual per als parents afins és el més freqüent entre totes les entrevistes, sigui quina sigui la fase de la recerca o la generació. Són termes fàcils, coneguts, que no requereixen explicacions. Així, doncs, amb els parents afins sembla que no cal donar detalls ni establir diferències, cosa que sí passa quan es parla de la parella. L'Albert diu, fent broma, que un dels avantatges de no estar casats és la de no tenir sogres. Els informants tenen molt assumit quin és el paper d'aquests parents afins, tal com manifesten els seus comentaris:

Els meus sogres sempre han sigut els meus sogres. Des que ens vam posar a viure junts són els meus sogres. (Laura)

Per a mi, la meva cunyada és la meva cunyada. Ara la cunyada tindrà un fill i aquest serà el nebot. (Andrea)

Quan es va morir el seu pare, ja parlava que s'havia mort el meu sogre. Era evident, perquè està claríssim que un sogre és un sogre. (Maurici)

Amb aquestes expressions veiem que es reforça la idea que la terminologia habitual de les parelles no casades manifesta una relació d'afinitat també similar a la del matrimoni. En aquest sentit, les parelles cohabitants, amb aquest ús dels termes, confirmen que si no hi ha modificacions terminològiques, les relacions tampoc donen lloc a ampliar de forma evident els marges d'actuació i de contingut de la relació amb els seus afins.

Aquests termes responen a les pautes que la societat té adoptades per als matrimonis i resulten una bona solució, són un bon comodí. Però, malgrat que sigui així, en el cas que no es vulguin utilitzar, es pot recórrer novament

a aquelles expressions més descriptives com ara “la germana del meu marit” o “el pare del Joan”, que defineixen de manera més complexa i llarga la relació exacta de parentiu. Resulta ser una bona opció per a aquells que rebutgen els conceptes anteriors o que els fan sentir incòmodes, una actitud més pròpia, però, de la primera generació que volia trencar de manera més explícita amb les relacions assumides en el marc de la institució matrimonial.

Si ho mirem des de l'altra perspectiva, la dels pares de les parelles entrevistades, sorgeixen dubtes interessants que generen explicacions enrevessades o terminologies inadequades des de la perspectiva dels seus fills. La incertesa de no saber com explicar als altres la relació dels seus fills i el fet de no conèixer una opció terminològica sòlida novament genera situacions complexes quan s'ha de parlar de la parella del fill o la filla. Precisament alguns d'ells parlen de “la parella de la meua filla”, “la companya del meu fill”, “la noia que viu amb ell”, etc., sense aplicar un terme concret davant la inseguretat que els genera la situació. Molts dels pares i les mares recorren a paraules que tampoc acaben de definir bé la parella, però que són d'ús habitual en el llenguatge quotidià. L'ús d'alguna d'aquesta terminologia provoca una major o menor aprovació per part dels seus fills. Vegem-ne alguns exemples de les nostres entrevistes:

(...) *nòvio* no els hi agrada a casa. (...) però *company* no, segur que no. Això, i *nòvio*, gairebé diria que no. És “el noi amb qui està l'Arian”... (Arian)

De fet, la gent deia “el Pere de la Carme”. (Carme)

L'àvia d'ella feia tota l'explicació “el *nòvio* que ara viuen junts...”. (Iolanda)

L'ús de la terminologia no és casual i, com veiem, té repercussions impor-

tants en la manera en què es construeix i evidencia davant de tercers la relació de parella. La Roser diu, fent broma, que creu que tenen “el títol oficial” i que els sogres els anomenen *gendre* i *jove*. En el cas de la Judith, trobem que la seva sogra parla d'ella com l’“amiga del seu fill”, cosa que l'ofèn profundament i que troba despectiu, perquè ella no es considera només una amiga, sinó que hi té una relació de parella que va més enllà de l'amistat.

Su madre me llegó a presentar como la amiga (...) Esto es muy despectivo (...) Cuando llevabas quizás cinco o seis años o siete años incluso viviendo juntos, que te presenten como “la amiga” es muy despectivo, es en cierta manera como presentarte como “la flaca”... Sí, te sienta realmente muy mal, incluso a veces ni tan solo te presentaba, incluso te ignoraba y no te presentaba.

En ocasions, el fet de no utilitzar alguns dels termes habituals està fet justament amb tota la intenció per no acabar de reconèixer la relació per part dels pares, com és el cas d'un pare que no parlava del “yerno”, però en canvi la mare sí que ho feia perquè acceptava millor la relació que ell. En Jordi deia:

La teva mare no deia “gendre” perquè és molt punyetera, la teva mare ho feia amb mala llet.

Un cas que mereix la nostra atenció és el de la Rosa, que té una filla petita amb la seva parella. La mare d'ella prové d'un poble de Sòria, encara que viu amb el seu marit a Barcelona. Acostumen a passar algunes setmanes d'agost al poble, la parella i els pares d'ella, juntament amb alguna germana d'ella i els seus fills. La mare d'ella, una vegada que els va voler presentar a alguna persona del poble, va dir “mi hija y su compañero”, cosa que va provocar la vergonya de la informant, perquè li semblava que eren companys de sindicats o de Comissions Obreres. Ella pensa que per a la seva mare aquella

era una situació molt violenta “perquè no sabia (què dir), no era natural”. La dona intentava ser natural, però no li sortia, i per això ho va expressar d'aquella manera. De fet, pensa que la seva mare ho va fer perquè tothom veiés que no se n'amagava, que ho feia explícit expressament. La informant també pensa que la seva àvia i el seu avi matern van assumir millor, amb més naturalitat, la cohabitació que els seus propis pares. El seu avi deia al seu pare “yerno” i a la seva parella i al marit de la seva germana, “yernecillos”.

En una conversa informal que vam tenir una vegada, un home⁹ explicava que ell s'autoanomenava “compasuegro”, perquè el seu fill vivia amb una noia i entre ells es feien dir “companys”, per la qual cosa ell mateix es va inventar el seu propi concepte.

Està clar que el concepte de *nòvio/a* evidencia una menor estabilitat o solidesa de la parella, cosa que als informants els fa sentir incòmodes. Però també trobem el cas contrari, en què la parella fa referència a l'altre d'una forma que no agrada gens al pare o la mare precisament perquè fa la sensació de ser una relació poc consolidada als ulls dels familiars, com en el cas de la Margarita.

A mi no me sale (...) No sé, és una cosa que me suena como muy duro, no? (...) Una vegada vaig dir “és per anar amb el meu *chaval*” (riem) i ma mare diu “nena, pots dir-li de moltes maneres, però no *chaval*” (...) Dic “no, amb el meu company i tal”, i ma mare “¿Què pasa? ¿Es que es un amigo del cole?” (...) I a ell també li passa el mateix, quan a vegades te quiere presentar dice “Margarita...” i llavors la penya ya sale i diu “bueno, tu mujer”, i el *pavo* diu, “bueno, mi mujer, vale, sí”.

Una vegada més veiem que la terminologia no s'utilitza en va, sinó que ens ajuda a entendre millor la percepció dels parents envers la relació de parella

cohabitant i el seu grau d'inclusió en l'entorn familiar. En tot cas, la problemàtica terminològica es fa més evident en un sentit que en l'altre. La parella no té problemes de referència envers els parents afins (parlen del sogre, la cunyada, els nebots, etc.), mentre que els afins sí que en tenen per referir-se a les parelles dels fills. Així, doncs, en els casos en què la cohabitació es troba més acceptada, els afins parlen dels *marits* o les *dones* dels fills, dels *gendres* i les *joves*, sense fer diferències amb la terminologia tradicional. Però també podem trobar casos en què la cohabitació costa més d'assumir o genera una sensació d'incertesa i fa que es recorri a l'ús de termes alternatius: *nòvio*, *nòvia*, *amic*, etc. Hem de subratllar que aquesta poca acceptació en alguns casos de la relació de parella, lligada a l'ús de terminologies que no són les habituals, és més pròpia de les parelles de la primera fase de la recerca que de les de la segona, per la mateixa raó que explicàvem sobre l'acceptació de la cohabitació per part de les famílies, que és major com més recent és l'entrevista.

La indefinició de la parella cohabitant i les possibilitats d'innovar

La parella que conviu sense casar-se pot trobar petits espais per actuar amb una major llibertat gràcies a la indefinició que representa aquesta forma de convivència. Això es fa evident en diferents aspectes, com ara la terminologia, que no ha aconseguit trobar un nom de referència unitari per a aquesta forma de relació i ha generat tot tipus de possibilitats i arguments que justifiquen un nom o un altre depenent de qui l'utilitza i de quan ho fa. En aquest sentit, hem vist que l'ús de termes pot estar relacionat amb les generacions d'entrevistats, ja que la primera és un clar exemple de l'ús de termes com ara *company-companya*, amb els quals vol mostrar una forma de relació més igualitària, mentre que en les generacions més actuals és molt freqüent trobar el

terme *parella*, que es desconnecta de la ideologia social i política que podia tenir en la generació anterior.

En el cas dels parents afins, la terminologia ajuda a normalitzar totalment la situació i fa que els termes que s'utilitzen siguin exactament els mateixos que en els matrimonis. En aquest cas es posa en evidència que el problema terminològic és pràcticament exclusiu de la parella, però no per a la resta de parents, de manera que no els afecta i ajuda a igualar-les amb les unions que ja coneixen. La terminologia amb els afins, en aquest sentit, interpreta la relació dins l'esquema familiar reconegut i recorre als termes habituals (*sogres*, *cunyats*, *nebots*, etc.), sense que s'evidenciïn diferències entre els grups d'entrevistats. Com ja hem vist, la intenció de perdurabilitat en el temps de la cohabitació no fa que les terminologies es defineixin de manera diferent que en els casos de la convivència temporal, a causa de la flexibilitat que atorga aquesta forma de relació i la variabilitat de situacions per les quals pot arribar a passar.

La indefinició es fa en realitat més extensiva en d'altres àmbits de la vida social dels cohabitants, com ara la sociabilitat, la solidaritat familiar o els rituals. És mitjançant el cas concret de la terminologia que veiem que les parelles cohabitants estan participant de les transformacions en les pautes del parentiu i que mostren que es pot viure en la indefinició i que aquesta no és exclusiva de la convivència sense matrimoni, sinó que també forma part d'una revolució global d'abast més ampli en la família.

Així, doncs, la cohabitació és una forma de convivència que contribueix, juntament amb la resta de canvis familiars i del parentiu que s'esdevenen al llarg del segle XXI, a la diversificació i l'heterogeneïtzació familiars, cosa que afavoreix espais d'innovació i canvi en

què es pot modificar i innovar amb la terminologia de referència. S'evidencia des de fa uns anys a través dels termes aquesta realitat recent, que no acaba de trobar el seu lloc conceptual, però sí que deixa clara la diferència amb les altres formes familiars.

En aquest moment ens trobem en un procés de transformacions que pot dur a la convivència de la cohabitació amb el matrimoni com a models familiars diferents, o bé a l'equiparació, i conseqüentment l'eliminació, d'algun dels dos models, que cada vegada mostren més punts en comú. Com diu García Pereiro (2011) per a l'Estat espanyol, la cohabitació guanya terreny com a propera al matrimoni i el perd com a alternativa. En realitat, el canvi és molt més ampli que el fet de la cohabitació en si, va més enllà també de la terminologia, i afecta la realitat familiar i el parentiu en general. Així, doncs, la cohabitació és una forma més d'expressió d'aquestes dinàmiques que reforcen idees com ara les d'elecció, flexibilitat o llibertat individual. ■

NOTES

1

Si fem una ullada general a les dades d'Europa, veurem que l'increment es fa patent a la majoria de països de la UE-27 (Eurostat), on el 38,3% dels nens i les nenes neixen fora del matrimoni el 2010, quan el 1990 eren el 17,4%. Podem destacar entre els països amb un nombre més alt d'aquests naixements els anys 2011 i 2014: Estònia (59,7% el 2011), Eslovènia (58,3% el 2014), Bulgària (58,8% el 2014), Suècia (54,5% el 2014) i França (55,0% el 2011). El registre màxim va ser, però, a Islàndia, amb el 65% el 2011. En canvi, els països amb el percentatge més baix de naixements fora del matrimoni estan representats per Grècia (8,2% el 2014) i Xipre (16,9% el 2011). Així com en la majoria de països l'augment és progressiu al llarg de les dècades, a Espanya aquest fenomen és realment bruscat. Un exemple similar el trobem també a la República Txeca (Font: EUROSTAT).

2

“L'amor sense papers. Parella, fills i parents en la cohabitació a Catalunya” es basa en vuitanta-vuit entrevistes en profunditat a cent deu informants procedents de la pròpia recerca de tesi, així com en dues investigacions realitzades des del Grup de Recerca en Antropologia del Parentiu i el Patrimoni (GRAPP) de la Universitat de Barcelona. Es defineixen dues generacions d'informants —generació 1 (nascuts fins al 1971) i generació 2 (nascuts a partir del 1972)— per establir una edat de tall, que no sempre respondrà estrictament a les formes de pensar i interpretar la cohabitació, però que sí que pot ajudar a establir dues maneres d'entendre la relació de parella. La primera cerca en la cohabitació un nou model de parella més igualitari i fora del control estatal i religiós, mentre que la segona no té aquesta intenció explícita de canvi. Pel que fa als àmbits de recerca, podem concretar-ne dos: a) l'àmbit espacial de la recerca s'ha centrat en parelles cohabitants que viuen a la ciutat de Barcelona o al seu radi més proper, delimitat per la província de Barcelona, especialment l'àrea metropolitana de Barcelona; i b) l'àmbit històric, que es defineix a partir de dues fases: la FASE A, que és la que engloba les entrevistes realitzades dins el projecte de “Noves famílies” a la UB (trenta-sis entrevistes) i també les entrevistes específiques realitzades al llarg del meu projecte de tesi en la primera etapa (vint-i-vuit entrevistes), i la FASE B, que engloba les entrevis-

tes elaborades durant el projecte “Famílies d'avui” a la UB (divuit entrevistes) i també les entrevistes específiques desenvolupades durant la segona etapa del projecte de tesi (dos grups de discussió a sis informants) al voltant de l'any 2010 (entre el 2009 i el 2014), deu anys després de la fase A. Podem trobar parelles que desenvolupen discursos diferents en qualsevol dels moments, per la qual cosa aquesta classificació ens permetrà establir combinacions definint els entrevistats segons la fase i la generació que els defineixen (A1, A2, B1 i B2). A1 farà referència a les parelles entrevistades en el primer període (fase A) que pertanyen a la primera generació, A2 ens parlarà de les entrevistes del mateix període per a la segona generació. B1 es referirà a les entrevistes a persones de la primera generació realitzades en la segona fase de la recerca (la B), mentre que les B2 assenyalaran les entrevistes més recents realitzades a la segona generació.

3

Cal tenir en compte, però, que malgrat les similituds amb el matrimoni, les dones que practicaven la *barragania* continuaven sent de classes més baixes, cosa que demostra que aquesta forma de convivència era una manera de resoldre la diferència d'estatus.

4

A través dels estudis de Louis Chevalier primer i de Michel Frey després (Corbin i Perrot, 1991), sabem que el concubinat es practicava abans del matrimoni a causa de les despeses que suposava la cerimònia i també com a resposta a la prohibició del matrimoni a indigents abans del 1850 a París.

5

Amb el seu article “La cohabitation juvénile en France”. *Population*, núm. 1, p. 15-42.

6

A França, vegeu Chalvon-Demersay (1983); a Suècia, vegeu Trost (1979), i a Espanya, vegeu Alabart *et al.* (1988a) i Domingo (1997).

7

Tot seguit presentem un resum amb les dades dels informants citats al llarg de l'article que es poden identificar a partir del nom (pseudònim) utilitzat en l'article. Entre les dades trobem l'any de naixement i el lloc de residència en el moment de

l'entrevista, el codi de referència de l'entrevista i el grup al qual pertanyen d'acord amb la classificació que hem descrit prèviament.

- Ernest, home, 1958, Barcelona (318NF1998), grup A1
 Judit, dona, 1964, Barcelona, (403NF1998), grup A1
 Abril, dona, 1966, Hospitalet de Llobregat, (404NF1998), grup A1
 Andrea, dona, 1972, Premià de Mar, (411NF1998), grup A2
 Montse, dona, 1969, Barcelona, (413NF1998), grup A1
 Maurici, home, 1962, Barcelona, (506NF1998), grup A1
 Mireia, dona, 1966, Barcelona, (509NF1998), grup A1
 Flora, dona, 1966, Barcelona, (510NF1998), grup A1
 Jordi, home, 1951, Sant Cugat, (604NF1998), grup A1
 Esther, dona, 1970, Sitges, (709NF1998), grup A1
 Margarita, dona, 1973, Barcelona, (1TES2000), grup A2
 Aurora, dona, 1972, Barcelona, (2TES2000), grup A2
 Laura, dona, 1971, Castellar del Vallès, (3TES2000), grup A2
 Anna, dona, 1965, Barcelona, (4TES2000), grup A1
 Arian, dona, 1972, Barcelona, (5TES2000), grup A2
 Carme, dona, 1946, Barcelona (7TES2000), grup A1
 Marina, dona, 1973, Barcelona, (8TES2000), grup A2
 Jordi, home, 1972, Barcelona, (8TES2000), grup A2
 Rosa, dona, 1965, Barcelona, (13TES2000), grup A1
 Albert, home, 1967, Barcelona, (17TES2000), grup A1
 Judit, dona, 1968, Barcelona, (18TES2000), grup A1
 Iolanda, dona, 1970, Barcelona, (22TES2000), grup A1
 Roser, dona, 1960, Barcelona, (24TES2000), grup A1
 Ona, dona, 1980, Barcelona, (14FH2011), grup B2
 Lola, dona, 1980, Barcelona, (29FH2011), grup B2
 Almudena, dona, 1979, Mataró, (50FH2011), grup B2
 Núria, dona, 1972, Capellades, (1TES2014), grup B1
 Elisa, dona, 1976, L'Espelt, (5TES2014), grup B2

8

Cal dir, però, que aquest terme només s'utilitza en català, de manera que les parelles castellanoparlants no en poden fer ús perquè no hi ha traducció equivalent al castellà.

9

Home d'uns 60 anys amb residència a Madrid.

BIBLIOGRAFIA

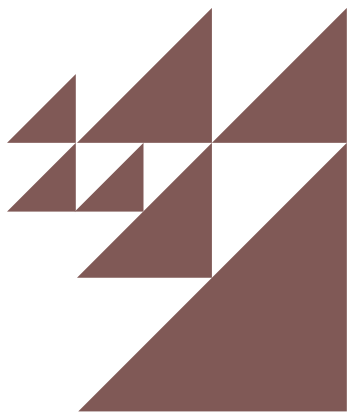
Ajenjo, M.; García Saladrigas, N. (2016) “Las parejas reconstituidas en España: un fenómeno emergente con perfiles heterogéneos”. *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 155, p. 3-19.

Alabart, A. [et al.] (1988) *La cohabitación en España. Un estudio en Madrid y Barcelona*. Madrid: CIS.

Armand, E. (1934) *Petit manuel anarchiste individualiste*. Paris: En dehors.

Berrington, A.; Perelli-Harris, B.; Trevena, P. (2015) “Commitment and the changing sequence of cohabitation, childbearing, and marriage: Insights from qualitative research in the UK”. *Demographic Research*, 33, p. 327-362.

- Bestard, J. (2009) "Los hechos de la reproducción asistida: entre el esencialismo biológico y el constructivismo social". *Revista de Antropología Social*, 18, p. 83-95.
- Bourdieu, P. (1996) "Des familles sans nom". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 113, p. 3-5.
- Brown, S. L.; Booth, A. (1996) "Cohabitation Versus Marriage: A Comparison of Relationship Quality". *Journal of Marriage and the Family*, núm. 58, p. 668-678.
- Buruguère, A. [et al.] (dir.) (1986) *Historia de la familia*. Vol. 1. Madrid: Alianza Editorial.
- Cadoret, A. (2012) "Familias homoparentales: la clave del debate". *Nuevas formas de familia/Nuevas formas de familia*. Barcelona: Metrópolis, p. 39-45.
- Casey, J. (1989) *The History of the Family*. Oxford i Nova York: Basil Blackwell.
- Chalvon-Demersay, S. (1983) *Concubin, concubine*. París: Seuil.
- Corbin, A.; Perrot, M. (1991) "La relación íntima o los placeres del intercambio". A: ARIÉS, P.; DUBY, G. (dir.) *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, p. 205-264, Madrid: Taurus.
- Cortina Trilla, C.; Bueno García, X.; Castro Martín, T. (2010). "¿Modelos familiares de aquí o de allá? Pautas de cohabitación entre las mujeres latinoamericanas en España". *América Latina Hoy*, núm. 55, p. 61-88.
- Domínguez, M. (2011) *1995-2006. Diez años de cambios en las parejas españolas. Opiniones y actitudes*, núm. 69, Madrid: CIS.
- Domingo, A. (1997) *La formación de la pareja en tiempos de crisis. Madrid y Barcelona, 1975-1995*. Tesis doctoral, Dept. de Sociología II, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- Ferreiro, J. (1998) "Uniones de hecho: perspectiva histórica". A: MARTINELL, J. M.; ARECES PIÑOL, M. T. (ed.) *XI Jornades Jurídiques. Uniones de Hecho*, Saragossa: Publicacions de la Universitat de Lleida.
- Fosar Benlloch, E. (1985) *Estudios de Derecho de Familia. Tomo III. Las uniones libres. La evolución histórica del matrimonio y el divorcio en España*, Barcelona: Bosch.
- García Pereiro, T. (2011) "Las mujeres jóvenes y la formación de uniones en España. Factores sociodemográficos vinculados a sus relaciones de pareja". *Prisma Social*, núm. 6, p. 1-37.
- Grau, J. (2016) *Nuevas formas de familia. Ámbitos emergentes*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- González, M. J.; Miret, P.; Treviño, R. (2010) "Just living together: implications of cohabitation for fathers' participation in child care in Western Europe". *Demographic Research*, vol. 23, p. 445-478.
- Heuveline, P.; Timberlake, J. M. (2004) "The Role of Cohabitation in Family Formation: The United States in Comparative Perspective". *Journal of Marriage and Family*, núm. 66, p. 1214-1230.
- Janssens, A. (2004) "Transformación económica, trabajo femenino y vida familiar". A: KERTZER, D. J.; BARGAGLI, M. (comp.) *La vida familiar en el siglo XX*. Barcelona: Paidós.
- Kaufmann, J.-C. (1993) *Sociologie du couple*. París: PUF.
- Le Bourdais, C.; Juby, H. (2001) "The Impact of Cohabitation on the Family Life Course in Contemporary North America: Insights from across the Border". A: BOOTH, A.; CROUTER, A. C. (ed.) *Just Living Together: Implications of Cohabitation for Children, Families, and Social Policy*, p. 107-118, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Llebaria, S. (1996) "Las uniones extramatrimoniales en Derecho Civil Catalán: antecedentes y situación actual del derecho aplicable a Cataluña". A: VILLAGRASA, C. (coord.) *El Derecho Europeo ante la Pareja de Hecho*, p. 129-155. Barcelona: Cedecs Editorial.
- Meil, G. (2008) "Pareja y familia en los proyectos vitales de las nuevas generaciones". A: MEIL, G.; TORRES, C. (coord.) (2008) *Sociología y realidad social. Libro homenaje a Miguel Beltrán Villalva*, p. 1195-1224. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- Mynarska, M.; Barnowska-Rataj, A.; Matysiak, A. (2014) "Free to stay, free to leave: insights from Poland into the meaning of cohabitation". *Demographic Research*, vol. 31, p. 1107-1136.
- Miquel, J. (1992) *Derecho privado romano*. Madrid: Marcial Pons.
- Moncó, B.; Rivas, A. M. (2007) "La importancia de 'nombrar'. El uso de la terminología de parentesco en las familias reconstituidas". *Gazeta de Antropología*, 23.
- Nock, S. L. (1999) "The problem with marriage". *Society*, 36, núm. 5, p. 20-27.
- Perelli-Harris, B. [et al.] (2014) "Towards a new understanding of cohabitation: insights from focus group research across Europe and Australia". *Demographic research*, vol. 31, p. 1043-1078.
- Perelli-Harris, B.; Bernardi, L. (2015) "Exploring social norms around cohabitation: the life course, individualization, and culture". *Demographic Research*, v.33, p. 701-732.
- Reina, V. (1998) "Uniones de hecho: perspectiva histórica". A: MARTINELL, J. M.; ARECES PIÑOL, M. T., (ed.) *XI Jornades Jurídiques. Uniones de Hecho*, p. 13-24. Saragossa: Publicacions de la Universitat de Lleida.
- Rico, M. (2016) *L'amor sense papers. Parella, fills i parents en la cohabitació a Catalunya*. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona (<http://hdl.handle.net/2445/106295>).
- Rico, M.; Ribot, J. (1999) "Con papeles sin pasar por el matrimonio". A: TERRADAS, I. (coord.) *VIII Congreso de Antropología. Antropología jurídica*, vol. 4, p. 133-152. Santiago de Compostela: FAAEE-AGA.
- Rivas, A. M. (2008) "Las nuevas formas de vivir en familia: el caso de las familias reconstituidas". *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 26-1, p. 179-202.
- Rivas, A. M. (2009) "Pluriparentalidades y parentescos electivos". *Revista de Antropología Social*, 18, p. 7-9.
- Roigé, X. (1995) "Familia burguesa, familia obrera. Evolució dels models de parentiu i industrialització a Barcelona, S. XIX-1930". A: ROCA, J. (coord.) *L'articulació social de la Barcelona contemporània. Materials del IV Congrés d'Història de Barcelona*, Barcelona: Biblioteca Històrica, p. 159-179.
- Roigé, X. (2016) *Testimo? Una història de l'amor i el matrimoni*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Roigé, X.; Bestard, J. (2015) "New Families, New Identities: A Study on the Transformation of the Family in Barcelona". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 40, p. 114-118.
- Roussel, L. (1978) "La cohabitation juvénile en France". *Population*, 1, p. 15-42.
- Roussel, L. (1989) *La famille incertaine*. París: Odile Jacob.
- Sanz Abad, J. [et al.] (2013) "Diversitat familiar: apunts des de l'antropologia social". *Revista de Treball Social*, 198, p. 30-40.
- Schneider, D. M.; Homans, G. C. (1955) "Kinship Terminology and the American Kinship System". *American Anthropologist*, núm. 57, p. 1194-1208.
- Segalen, M. (1992) *Antropología histórica de la familia*. Madrid: Taurus.
- Smock, P. J. (2000) "Cohabitation in the United States: An appraisal of research themes, findings, and implications". *Annual review of Sociology*, núm. 26(1), p. 1-20.
- Trost, J. (1979) *Unmarried cohabitation*. Vasteras: International Library.



Entre el celler i la taverna

Un recorregut per les bodegues de barri de la ciutat de Barcelona

Temes d'etnologia de Catalunya, núm. 29.

Aquesta recerca s'acosta a les bodegues de Barcelona, enteses com la principal institució social de la Barcelona popular, a partir d'una panoràmica etnohistòrica que en ressegueix els orígens, transformacions i imaginaris culturals. L'objectiu és posar de manifest el paper cabdal desenvolupat per les bodegues en el seu entorn més immediat, el barri, a través d'una anàlisi profunda de la seva sociabilitat. La investigació planteja que les bodegues aixopluguen vincles forts basats en el coneixement, el respecte i la confiança entre els parroquians; i que vertebraven el teixit veïnal i associatiu de molts barris de la ciutat. Més enllà del recorregut històric, la hipòtesi de la recerca també es pregunta per la vigència d'aquesta funció social a la Barcelona contemporània, i aporta un treball de camp que ha abraçat quasi dos-cents establiments i una etnografia extensa de la Bodega Xifré, al barri del Parc.

Aquesta monografia és resultat d'un treball d'investigació dut a terme entre els anys 2010 i 2014 per part de l'Associació per a la Recerca i l'Estudi de la Cultura Catalana L'Escambell, en el marc del programa de recerca de l'Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC), finançat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Novetat editorial

A la venda a les llibreries i a la Llibreria en línia de la Generalitat de Catalunya.

Donants que donen, receptores que retornen: la publicitat de la donació d'òvuls



Anna Molas Closas

MONASH UNIVERSITY

Estudiant de doctorat a la universitat australiana Monash University. Membre del GRAPP (Grup de Recerca en Antropologia del Parentiu i el Patrimoni), un grup adherit a la Universitat de Barcelona, on va fer els seus estudis de màster. La seva tesina va tractar la donació d'òvuls a Espanya, un tema que continua investigant en la seva tesi doctoral.

Paraules clau: Espanya, donació d'òvuls, xarxes socials, publicitat, Internet

Palabras clave: España, donación de óvulos, redes sociales, publicidad, Internet

Keywords: Spain, egg donation, social networking, advertising, the internet

Introducció

Les primeres lleis de reproducció assistida d'Espanya (1988 i 1996) van concretar que les donacions de gàmetes havien de ser gratuïtes i altruïstes, sense possibilitat que hi hagués una retribució econòmica procedent de l'acció de la donació. No va ser fins al 1998 que es va introduir el concepte de *compensació econòmica*. En el seu informe anual, la Comissió Nacional de Reproducció Humana Assistida aconsellava que les donants rebessin una compensació econòmica controlada que, segons ja apuntaven, només podia compensar estrictament les molèsties físiques i les despeses de desplaçament i laborals que es poguessin derivar de la donació, però no podia suposar un incentiu econòmic per a aquesta.¹ (Orobitg, Bestard, Salazar, 2013: 94)

Posteriorment, la renovació de la llei del 2006 assenyalava que “en cap cas es pot encoratjar la donació mitjançant l'oferta de compensacions o beneficis econòmics”. (Llei 14/2006, de 26 de maig, capítol VII, article 26).

Aquest darrer punt és especialment interessant per a l'anàlisi que presenta

aquest article, en què examinarem la publicitat utilitzada per a la captació de donants d'òvuls i ens fixarem en l'ideal de donant que se'n desprèn. Per fer-ho, hem seleccionat material audiovisual provinent de diverses clíniques de reproducció assistida anunciat recentment a les xarxes socials.

Durant la dècada dels 2000, els anuncis de la donació d'òvuls podien veure's sobretot a les parets de les universitats (Orobitg, Salazar, 2005: 31), però actualment es difonen amb molta més força a través de les xarxes socials Facebook i Instagram. I en comptes de veure'ls a la televisió o escoltar-los a la ràdio, ara és habitual sentir-los a través de la plataforma musical Spotify o veure'ls a través de YouTube. Aquests nous canals permeten una concreció molt més acurada del públic a qui es dirigeixen aquests anuncis, ja que és possible seleccionar la publicitat que reben els usuaris segons el seu gènere, l'edat i altres variables.

Aquesta investigació s'emmarca dins d'un projecte de recerca relacionat amb la donació d'òvuls a Espanya per a la realització de la tesina del màster oficial en Antropologia i etnografia de la Universitat de Barcelona. Per realitzar-la, hem comptat amb vuit informants, que són set donants d'òvuls i

un biòmetge d'una clínica de reproducció assistida de Barcelona. Entre les donants entrevistades hi ha tres dones a l'atur, dues d'empleades (una emigrant del Brasil que cuida una persona gran i l'altra, de Madrid, que és venedora en una botiga de queviures) i dues estudiants de formació professional que viuen amb els seus pares (les dues de Barcelona). Dues són mares amb un nen cadascuna (una és d'Equador i l'altra de Barcelona) i totes set van fer les donacions quan tenien entre 20 i 25 anys. Vegeu la taula següent, en què es donen més detalls sobre les informants (figura 10).

Cinc de les set informants d'aquesta investigació han estat contactades a través de la xarxa social Facebook. Totes elles havien deixat comentaris en algunes pàgines de reproducció assistida de la plataforma. Pel que fa a les dues restants, una d'elles era familiar d'un contacte i l'altra era una amiga seva també donant. La selecció de la mostra s'ha fet per conveniència, de manera que hi consten les veus de les dones que han volgut parlar voluntàriament, dins d'un grup més ampli a qui es va proposar.

El mètode d'obtenció d'informació s'ha basat en entrevistes semiestructurades en profunditat i en l'anàlisi

NOM	EDAT	PROCEDÈNCIA	SITUACIÓ LABORAL	CONVIVÈNCIA	NOMBRE DE DONACIONS
Olga	20	Barcelona	Estudiant d'FP grau mitjà	Viu amb la seva mare	1
Marta	21	Barcelona	Estudiant d'FP grau superior i dependent a temps parcial	Viu amb els seus pares	1
Sara	25	Barcelona	Aturada. En preparació de les proves PAU +25	Viu amb la seva mare	5
Mònica	23	Barcelona	Aturada	Viu amb la seva parella, el seu fill i els seus sogres	2
Diana	28	Equador	Aturada	Viu amb la seva parella i la seva filla	1
Ruth	26	Madrid	Dependent en una botiga de queviures	Viu amb la seva parella	6
Noa	24	Brasil	Cuidadora d'una senyora gran	Viu amb la persona que cuida	1

TAULA ELABORADA A PARTIR DE LA INFORMACIÓ CONTEXTUAL DE LES DONANTS

Els anuncis per captar donants d'òvuls apareixen en abundància en els compres de les xarxes socials de les dones joves. Això s'aconsegueix, en part, gràcies a les noves tècniques de publicitat a Internet, que permeten concretar molt més el públic al qual es dirigeixen. L'ideal de donant que es desprèn d'aquests anuncis té implicacions tant en l'imaginari de les dones que decideixen donar com en el de les receptors dels òvuls. Després d'una investigació etnogràfica que ha inclòs entrevistes amb set donants d'òvuls, una entrevista a un professional d'una clínica de reproducció assistida i l'anàlisi d'anuncis vistos en diversos canals d'Internet, aquest article té l'objectiu d'analitzar quines són les tècniques de captació de donants i quin és l'ideal de la donant que se'n desprèn. D'una banda, ens fixarem en les representacions de les donants en els anuncis dirigits a les potencials donants d'òvuls, en què veurem que, malgrat que es parla del valor del do altruista, l'èmfasi es posa en la compensació material. D'altra banda, pararem atenció a les representacions de les donants en els anuncis dirigits a les receptors, en què, en canvi, observarem que la donant que s'hi mostra està lluny d'una dona que té una necessitat econòmica. Finalment, examinarem la manera en què les clíniques creen la ficció del retorn del do a les donants amb imatges i textos que fan referència al suposat agraïment de les receptors pel do rebut, de manera que es puguin complir les tres obligacions del do maussia: donar, rebre, retornar.

Los anuncios para captar donantes de óvulos aparecen en abundancia en las cuentas de las redes sociales de las mujeres jóvenes. Esto se consigue, en parte, gracias a las nuevas técnicas de publicidad en Internet, que permiten concretar mucho más el público al cual se dirigen. El ideal de donante que se desprende de estos anuncios tiene implicaciones tanto en el imaginario de las mujeres que deciden donar como en el de las receptoras de los óvulos. Después de una investigación etnográfica que ha incluido entrevistas con siete donantes de óvulos, una entrevista a un profesional de una clínica de reproducción asistida y el análisis de anuncios vistos en diversos canales de Internet, este artículo tiene el objetivo de analizar cuáles son las técnicas de captación de donantes y cuál es el ideal de donante que se desprende de ellas. Por un lado, nos fijaremos en las representaciones de las donantes en los anuncios dirigidos a potenciales donantes de óvulos, en los que veremos que, a pesar de que se habla del valor de la donación altruista, el énfasis se pone en la compensación material. Por otro lado, prestaremos atención a las representaciones de las donantes en los anuncios dirigidos a las receptoras, en los que, en cambio, observaremos que la donante que aparece está lejos de la mujer que tiene una necesidad económica. Finalmente, examinaremos la manera en que las clínicas crean la ficción del retorno de la donación a las donantes con imágenes y textos que hacen referencia al supuesto agradecimiento de las receptoras por la donación recibida, de manera que puedan cumplirse las tres obligaciones de la donación maussiana: donar, recibir y devolver.

Advertisements to attract egg donors are commonplace in the social networks of young women. This is achieved, in part, thanks to the internet's new advertising techniques that target a specific audience. The ideal of the donor that emerges from these ads has implications both in the imaginations of the women who decide to give eggs as well as those who receive them. After ethnographic research involving interviews with seven egg donors, an interview with a professional from a fertility clinic, and an analysis of the ads found on various internet channels, this article aims to assess how donors are attracted and what ideal they transmit. On the one hand, we will look at how women who give eggs are depicted in ads aimed at potential donors, where we see that despite the fact we talk about the altruistic value of giving, the emphasis is put on material compensation. On the other, we will focus on how these same donors are represented in ads aimed at the women who will receive the eggs, where we see, in contrast, that the donor is portrayed as being a world away from a woman with financial needs. Finally, we will examine the way clinics create the illusion of the gift being returned to the donors, through images and texts that refer to the supposed appreciation of recipients for the gift received. This, then, meets the three obligations cited by Mauss for giving: giving, receiving, and giving back.

del material audiovisual dels anuncis de donació d'òvuls propagats per les xarxes socials. Les publicitats seleccionades pertanyen a quatre clíniques de reproducció assistida de Barcelona que tenen molta presència a les xarxes socials. Per tal de protegir les possibles connexions que es puguin establir entre les clíniques i les donants, hem canviat tant els noms de les clíniques com els de les informants. Pel que fa a les informants, els hem posat un altre nom. Pel que fa a les clíniques, en parlarem de forma genèrica.

La compensació com a reclam

Imatges publicitàries a Facebook

Les imatges publicitàries de donants d'òvuls vistes a Facebook que hem analitzat retraten en tots els casos noies molt joves (no semblen més grans de 25 anys) i blanques (excepte una de les clíniques, que representa també una noia negra i una d'asiàtica) que, per la roba i alguns complements (ulleres de sol, ordinadors portàtils, etc.), podem suposar que pertanyen, com a mínim, a una classe social mitjana.

En general, s'hi poden distingir dues categories: per una banda, les imatges que retraten noies amb vitalitat i que semblen estar-se divertint i, per l'altra, noies tranquil·les amb carpetes o ordinadors, cosa que ens porta a entendre que són estudiants.

Malgrat que és cert que els valors que transmeten els textos que acompanyen cada anunci varien segons la clínica, podem dir que es mouen dins d'un ventall de significat més o menys concret. La majoria de textos remarquen l'altruisme del do que ofereixen les dones i fan referència al valor moral de la seva acció. A la vegada, però, es posa molt d'èmfasi en el concepte de la compensació que rebran. La majoria de vegades no s'al·ludeix explícitament a la compensació econòmica (relació que, com hem vist abans, està prohibida

Publicación sugerida ▼

Patrocinada •

Dona Óvulos de forma Segura. Más de 35 años de experiencia. Te Compensamos. 93 ██████████



Dona Óvulos Dona Vida
www. ██████████ .com

4.677 Me gusta 196 comentarios

Me gusta

Comentar

Compartir

Publicació patrocinada vista a Facebook (2016). INSTITUTO DE REPRODUCCIÓN CEFER

per la llei), però en alguns anuncis es dona a entendre que la compensació serà emesa per la clínica. Fixem-nos en l'exemple de la figura 1. (Figura 1)

En aquest cas veiem que l'expressió "Te compensamos" personalitza el retorn d'aquest do per part de la clínica, de la qual cosa es pot desprendre que s'està fent referència a la compensació econòmica.

En alguns casos menys recurrents, les clíniques posen la quantia de diners que rebrà la donant, tal com es pot observar a les figures 2 i 3, en què, malgrat que es fa referència a l'acte altruista, la compensació econòmica

apareix com a informació principal de l'anunci. (Figures 2, 3)

En la seva investigació amb donants d'òvuls realitzada a finals de la dècada dels noranta, Gemma Orobitg i Carles Salazar (2005: 35) apuntaven que els eslògans dels anuncis per captar donants d'òvuls posaven l'èmfasi sobretot en la solidaritat entre dones. A la vegada, també les donants en aquella època citaven l'altruisme com a primera raó per donar òvuls. La compensació econòmica cobrava sentit sobretot un cop començat el procés, quan les donants prenen consciència de totes les molèsties que comportava. En la nostra investigació, feta més de



Publicació patrocinada vista a Facebook (2016).
INSTITUTO DE REPRODUCCIÓN CEFER



Publicació patrocinada vista a Facebook (2016).
CLÍNICA SAGRADA FAMILIA

quinze anys després, veiem, en canvi, que els anuncis gairebé sempre fan referència, implícitament o explícitament, a la compensació econòmica. Alhora, els motius de les donants s'emmarquen en un context de precarietat, en què els diners tenen un significat molt concret, decidit prèviament a la donació i sovint lligat a cobrir alguna necessitat familiar (Molas, Bestard, 2017: 493).

Altres canals de difusió

Malgrat que les xarxes socials són el canal de difusió més habitual de la publicitat sobre la donació d'òvuls, també hi ha altres webs a Internet en què se'n pot trobar. El cas que analitzarem a continuació és el d'una clínica de reproducció assistida que difon alguns dels seus anuncis a través d'un portal d'ocupació. Les persones que s'inscriuen en aquest portal reben regularment ofertes de feina per correu electrònic segons les preferències seleccionades. Per fer-ho, els usuaris han hagut d'introduir les seves dades personals, entre les quals consten el gènere i l'edat. D'aquesta manera, des

de la mateixa adreça electrònica a què s'envien les ofertes de feina es difonen també anuncis com el que podem veure a la figura 4. (Figura 4)

Tot i que no es fa referència directa a la compensació econòmica, el fet que la donació s'anuncii a través d'un canal per a persones que busquen feina és un clar exemple de com moltes clíniques, lluny de la seva suposada funció

compensatòria per les molèsties ocasionades de temps, transport i salut, utilitzen la compensació econòmica com a incentiu per a la captació de donants.

Waldby (2012) interpreta la retribució de la donació d'òvuls a Espanya com un pagament de facto. Es basa, en part, en una comparació amb el model compensatori del Regne Unit, en què les donants han de justificar les molèsties i la xifra de la compensació varia segons els casos. A Espanya, en canvi, els preus no són relatius, sinó que cada clínica té la seva quantia fixa.

Totes les informants que han participat en aquesta investigació sabien de feia temps que les donacions d'òvuls eren retribuïdes. Algunes expliquen que els anuncis que anaven veient al seu voltant van tenir a veure amb la decisió que van prendre posteriorment, quan van tenir necessitat econòmica.

Olga, 21 anys:

«Todos tenemos Facebook. No sé si alguna vez te ha salido lo de «dona



Publicitat rebuda per correu electrònic (2014). PORTAL D'OCCUPACIÓ LABORIS.NET

en tal clínica», a veces sale. (...) Pues te van sugiriendo. Y luego también sale en alguna revista, y luego en la tele. Entonces, claro, acabo entendiendo que puedo hacerlo, que tienes compensación económica y que esa opción está ahí. Yo esto ya lo sabía hace muchos años, que por donar óvulos te daban dinero. Pero claro, si no te ves en la necesidad, no te lo planteas».

Una altra tendència observada és la d'ofrir obsequis a les donants, juntament amb la compensació econòmica. Al web d'una clínica de reproducció assistida s'hi pot llegir el següent:

«Obsequio gafas Realidad Virtual
Además de la compensación económica, ahora sólo por el desplazamiento para la primera visita entregamos también un obsequio a todas aquellas personas que estén interesadas en donar óvulos: unas gafas de Realidad Virtual. Contacta con nosotros sin ningún compromiso».

Aquests regals estan al marge de la llei actual, que només prohibeix l'ús d'incentius econòmics.



Imatge publicada a la pàgina de Facebook d'Eudona (07/09/2015). CLÍNICA EUGIN

L'altruisme de la donació, en el centre

Una de les clíniques observades representa una excepció en el tipus de publicitat que utilitza. L'estratègia comunicativa en alguns aspectes és diferent de la de la resta de clíniques. Els seus anuncis posen sempre en el centre l'altruisme de la donació. La figura 5 és un exemple del seu to habitual. (Figura 5)

A més, al seu perfil de Facebook hi publiquen també imatges de dones amb nens o nenes amb textos acompanyats amb missatges de gratitud. Parem atenció a les figures 6 i 7. (Figures 6, 7)

Es tracta d'una publicitat que posa en el centre l'acte solidari que fan les donants i remarca la felicitat que portarà a altres dones. És una de les poques clíniques que, almenys comunicativament, tracta la donació d'òvuls com un do en el sentit que podem entendre els dons moderns a estranys (Godbout, 1992: 111-114). Un do que, malgrat que no pot ser retornat amb un contradió a causa de l'anonimat, i que per la mateixa raó no pot crear una relació entre donant i receptora, es veu retornat en forma d'agraïment per part de la



Imatge publicada a la pàgina de Facebook d'Eudona (28/01/2016). CLÍNICA EUGIN



Imatge publicada a la pàgina de Facebook d'Eudona (01/05/2016). CLÍNICA EUGIN

clínica, que mitjançant aquestes imatges ficciona la gratitud de les receptors cap a les seves donants.

Aquesta comunicació publicitària intenta esborrar diversos fets que es donen sovint en la reproducció assistida amb donants d'òvuls. D'una banda, el sentiment d'instrumentalització de les donants, recurrent en alguna de les fases de la donació segons les informants d'aquesta investigació. De l'altra, la reducció del seu acte a la necessitat econòmica, cosa que les afecta negativament, independentment de la necessitat real que en tinguin. I en tercer lloc, la invisibilització del seu cos en relació amb el naixement del nen (Rapp, 1995: 7).

A la pàgina principal del seu web hi ha una cita d'una suposada donant que exemplifica els valors esmentats ante-

riorment: «Aquí te hacen sentir tan importante como la mujer que recibirá tus óvulos». El relat de les donants d'aquesta investigació ho confirma: totes les que van fer la donació en aquesta clínica destaquen el tracte personal i directe, la preocupació per la seva salut i el seguiment exhaustiu del seu cas.

Marta, 21 anys:

“(...) fui a esta clínica porque estuve leyendo por Internet y entre las que me quedaban más cerca y mejores recomendaciones tenía... estaba esta. (...) La clínica esta la verdad es que muy bien también. Me llevaban supercontrolada, cada día me llamaban antes del pinchazo y después para ver cómo me había ido. Luego me enviaban un correo por cualquier duda. Y luego incluso después de la donación, que dices «bueno, luego ya no es cosa suya», cuando me bajó la regla me llamaron por si me había bajado bien, si no había tenido ningún problema».

La Ruth (26 anys), una altra de les donants entrevistades, va passar-se a aquesta clínica la quarta vegada que va donar òvuls i ja s'hi va quedar per a les tres donacions següents. En el canvi destaca sobretot la millora en el tracte que va rebre:

«Me gusta más aquí como me lo han hecho. A lo mejor no tienen el mismo trato, la misma amabilidad. No digo que en la otra lo hagan mal, pero no sé, me siento mejor aquí. No te puedo decir el porqué, pero la verdad es que son muy amables, cualquier problema puedes llamar, una urgencia o algo, o sea, superbien».

D'aquestes observacions podem afirmar que, independentment del grau de necessitat econòmica de les donants, se senten més còmodes amb un tracte que posa la solidaritat en el centre. La imatge amb la qual volen identificar-se

és la que les defineix com a dones solidàries i modernes (Molas, Bestard, 2017: 493), la que transforma la seva decisió en apoderament (Konrad, 1998: 652-654) (Thompson, 2001: 182 i 186).

Entre les aptes i les no aptes

L'examen psicològic a què són sotmeses totes les candidates a ser donants d'òvuls té una importància cabdal en el significat que donen al seu acte. El fet d'haver-se de sotmetre a unes proves físiques i psicològiques per ser considerades aptes per donar és viscut per elles com un control de qualitat. A més, aquesta selecció genera una distinció imaginària entre les que han passat aquests exàmens i les que no. Segons siguin seleccionades o no, les donants identifiquen la donació d'òvuls com un acte solidari o com un exercici d'exploatació per part de les clíniques.

Les que els han passat sovint ho fan servir com a argument per afirmar que les clíniques “no agafen a qualsevol”. Aquestes paraules (dites textualment per una de les informants) ens porten a preguntar-nos quina imatge tenen les donants de les dones que s'han quedat fora del procés. Les que passen la selecció senten que hi ha valors més enllà dels biològics darrere de la selecció i, en general, expressen satisfacció.

Marta, 21 anys:

«Eso sí, yo vi que no cogían a cualquiera. Que no es «necesito y ya está», te lo miran bastante.

P: ¿A qué te refieres?

Bueno, no lo sé, es una cosa mía. Por las preguntas que te hacían creo que descartaban mucho a la persona, a mí me hicieron un test psicológico. Claro, yo entiendo que no cualquiera está capacitado. Es una idea que tienes que estar muy concienciado para hacerla, y hacerte un test psicológico y hacerte que vayas dos veces echa para atrás a mucha gente. Y

eso en cierta manera pienso que está muy bien, porque si no muchas niñas con 18 años recién cumplidos, sobre todo así más pequeñas, «va, vamos a hacerlo» y luego se echan para atrás porque yo creo que les da miedo».

Per altra banda, les que no han passat les proves sovint se senten discriminades. Al·leguen motius estètics i racials en la seva denegació i expressen la seva disconformitat amb la clínica. Malgrat que el discurs de la clínica per a la selecció de donants sempre és mèdic, no és llegit així per aquelles que no han estat seleccionades, que sovint se senten ferides pel que entenen que és una negació a la procreació de persones com elles.

En un comentari trobat a la pàgina d'una de les clíniques analitzades, en l'apartat de valoració de l'empresa, el 18 de març del 2016 s'hi deia el següent:

«Una estrella porque no puede ser -5². Lamentablemente un instituto denigrante, discriminatorio, racista que simplemente por tener descendencia latinoamericana ya te excluyen para poder donar y ayudar a otros a cumplir su sueño de ser padres. Sólo por el hecho de no tener rasgos europeos. Pero por si no lo saben la gran mayoría latinoamericana es descendiente de europeos con rasgos tan marcados como ellos, aunque realmente pienso que esto no debería ser una limitante a la hora de donar para ayudar a otros».

És interessant fixar-nos en què el que més les molesta no és no haver pogut cobrar els diners de la compensació, sinó el missatge que reben quan són denegades. Senten que la negació ataca directament la seva persona, el seu aspecte i les seves característiques fenotípiques, de manera que queden desmarcades de les imatges idealitzades que propaguen les clíniques a través dels seus anuncis.

Diana, 28 anys:

«Yo lo volvería a hacer, pero ahora me rechazan por mi estatura. Mido un metro cincuenta. [Después de la primera donación] me volví a ver en apuros económicos y volví a llamar. Entonces me dijeron que cuánto medía. Yo para hacer la prueba llamé a muchas clínicas. Dejaba mis datos por Internet, me llamaban, me pedían edad, fecha de nacimiento, si tenía hijos y cuando me preguntaban por la estatura, me decían que no automáticamente. Y yo les decía que ya había donado. Pues me decían que no. Y yo les decía que me parecía discriminatorio ¿sabes? (...) Pero que por estatura no podía ser. En mi mundo no está permitido haber nacido».

Representació de la donant per la receptora

Algunes clíniques disposen també de canals de televisió a través de YouTube. Allà hi difonen vídeos de creació pròpia sobre diverses temàtiques. A diferència de les publicitats vistes anteriorment, aquests vídeos estan dirigits principalment a les receptors dels òvuls.

A través de l'anàlisi d'una web-sèrie creada per una clínica de reproducció assistida de Barcelona, és possible observar algunes de les idees que es difonen sobre les donants d'òvuls. La sèrie consta de cinc capítols i tracta d'una dona de més de 40 anys que, a causa dels seus problemes de fertilitat, decideix tenir un fill amb donant d'òvuls. Els temes que tracta la sèrie són molt diversos: l'acceptació de la infertilitat, la superació del parentiu genètic per afrontar la donació d'òvuls, la maternitat en solitari, l'homosexualitat i l'anonimat de la donant, entre d'altres.

Quan la protagonista de la història dubta de si vol fer servir la donació d'òvuls per fer-se el tractament, la biòloga li respon: «Las donantes son

todas chicas estupendas. Educadas y muy listas. (...) La donación de óvulos es algo maravilloso». Més endavant veiem una donant d'òvuls que entra a la consulta. És alta, rossa i, segons s'explica, és estudiant d'enginyeria.

En un altre vídeo analitzat, anomenat «Quiénes son nuestras donantes de óvulos?», hi trobem la coordinadora del centre, que ens explica quin perfil de donants tenen. Diu que totes són molt diferents, que algunes són mares i que venen amb els seus fills a la clínica. I més endavant:

«Muchas chicas son donantes de sangre y cuando saben que pueden ayudar a otras mujeres donando sus óvulos, deciden ponerse en contacto con nosotros. Hay chicas que vienen porque tienen amigas que son donantes o bien conocen a mujeres que tienen problemas para ser madres, o incluso piensan que pueden ser ellas las que tengan problemas para quedarse embarazadas y les gustaría que, si eso pasara, alguien les echara una mano».

En cap dels dos exemples es menciona la motivació econòmica de les donants. Aquest fet contrasta amb les publicitats dirigides a captar donants, en què la compensació hi apareix més o menys explícitament. En els vídeos dirigits a dones receptors, en canvi, desapareix la idea d'un acte que s'hagi pogut fer totalment o parcialment per motius econòmics.

En un article sobre la donació d'òvuls als Estats Units, Rene Almeling (2006) ja ens parla del que ella anomena «la producció de l'altruisme» com a estratègia de les clíniques per captar parelles receptors. Almeling observa que les donants d'òvuls emfatitzen molt més la seva motivació altruista que no pas els donants de semen, que sovint al·leguen motius econòmics. Conclou

la seva investigació afirmant que hi ha diferències de gènere en el tracte de les dones i els homes en les donacions de gàmetes. Les clíniques de donants d'òvuls animen les dones a donar més importància a l'altruisme en el seu perfil en línia visible pels receptors interessats [als EUA existeixen catàlegs de donants en línia], ja que tenen molta més demanda que aquells perfils que donen més pes a la compensació econòmica.

Charlotte Kroløkke, (2014: 61) en el seu estudi sobre les visions idealitzades de les donants espanyoles que tenen els danesos que venen a Espanya a fer-se tractaments de reproducció assistida, ens mostra que les parelles daneses es tranquil·litzen pensant que Espanya té una cultura d'altruisme molt arrelada. Un suposat tret cultural que el personal de la clínica els explica. Afirment que no se sentirien tan còmodes amb donants de països de l'Europa de l'Est pel fet que no tindrien la certesa que la donació d'òvuls hagués estat un acte lliure.

De la mateixa manera, la clínica emissora del vídeo dibuixa una dona solidària per naturalesa i susceptible de ser donant de sang. Una dona que empatitza amb el problema de les dones infèrtils i que vol fer alguna cosa per ajudar. Tal com indica una de les imatges, les donants d'òvuls són com una «buena hada».

Un altre tret comú que podem veure en un dels vídeos i alguns anuncis analitzats és la suposada alta capacitat intel·lectual de les donants d'òvuls (Vlasenko, 2015: 204). En el primer vídeo es diu que les donants són «educadas y muy listas» i l'exemple de donant que ens posen és el d'una estudiant d'enginyeria. Aquesta representació la veiem també en algunes imatges publicitàries en què apareixen noies amb carpetes i ordinadors, donant a entendre que són estudiants.

Sintetitzant els aspectes observats, podem dir que la imatge de la donant que es dibuixa en aquestes estratègies comunicatives és la d'una noia jove, guapa, vital, solidària i estudiant universitària. Assenyalem en aquest punt que les dades recollides en una enquesta a prop de cinc-cents donants a Espanya (Pennings, et al., 2014) ens mostren que la mitjana de les donants d'òvuls té un altre perfil. En primer lloc, només el 24,9% de les donants són estudiants i la resta són treballadores a temps parcial o complet, o aturades, en percentatges molt semblants. En segon lloc, tan sols el 22,5% té estudis tècnics o universitaris, mentre el 46,7% té només estudis d'educació secundària. Finalment, el 56% afirma que el motiu de la donació és alhora l'aspecte econòmic i l'altruisme, davant d'un 19% que afirma que només és econòmic i un 30% només altruista.

Tornant al treball de camp realitzat per a aquesta recerca, apuntem que cap de les set informants que han participat en aquesta investigació tampoc encaixa en el retrat emès per les clíniques. En primer lloc, només una d'elles és universitària. Després d'aquesta, el nivell d'estudis més alt és un grau superior de formació professional. En segon lloc, només una entre les set és també donant de sang. I en tercer lloc, la seva primera motivació per donar en tots els casos va ser l'econòmica, malgrat que l'altruisme té un rol important en la construcció del seu relat.



Imatge publicada a la pàgina de Facebook d'Eudona (29/04/2015). CLÍNICA EUGIN

La representació de la receptora per la donant

En alguns anuncis dirigits a donants, les receptors estan representades amb els suposats fills nascuts de la donació, amb la seva parella o soles. L'edat de les dones de les imatges no sembla inferior als 35 anys ni superior als 50. Totes elles apareixen somrient i altra vegada el cànon de bellesa i de classe social mitjana-alta s'imposa. (Figures 8, 9)

És interessant també fixar-nos que una de les clíniques mostra moltes imatges de receptors acompanyades de missatges de gratitud. A la figura 6 podem veure una mare que explica un conte a la seva filla i diu "y gracias a nuestra buena hada naciste tú". Es crea així la fantasia que la mare informarà el seu fill de la manera en què va ser concebut i que sentirà gratitud pel do rebut.

L'anonimat, que anul·la la relació entre la donant i la receptora, queda substituït per aquest desplegament d'imatges que ofereixen les clíniques pels seus diversos canals. En aquestes s'ensenya un retrat idealitzat tant de la receptora com de la donant, que posteriorment tindrà efectes en l'imaginari de totes dues. La Diana (28 anys), per exemple, donava per fet que la receptora pertanyia a una classe social més alta que la seva:

«A veces me da la curiosidad cuando voy por X sitios y veo gente con un poquito más de dinero. Miro a los niños que sean un poquito de rasgos



Imatge publicada a la pàgina de Facebook de l'Institut Marquès (26/05/2016). INSTITUT MARQUÈS

diferentes o que no tengan rasgos europeos. Estoy mirándolos como «no, éste es asiático, éste es africano», en ese plan.»

A la vegada, les donants sovint construeixen el relat de la seva donació al voltant de la idea de la indispensabilitat, un missatge recurrent en els anuncis. Pensen el seu do com quelcom necessari, gràcies al qual una dona podrà complir el seu somni. Tanmateix, avui dia, segons afirmava en una entrevista en Marc,³ un biòmetge d'una clínica de reproducció assistida, hi ha superàvit de donants d'òvuls a Espanya i, per tant, aquesta indispensabilitat no està tan clara. A més, tot i que sovint pensen que les receptors estaran agraïdes pel do que han ofert, no poden saber si les dones receptors ho viuran com un do que els ha estat regalat o si, per contra, ho concebran com un material pel qual han pagat i al qual, per tant, tenen dret. Les afirmacions d'en Marc, el biòmetge entrevistat, apuntarien en aquesta direcció en alguns casos:

«Al final, és un servei. És un servei, però no és un producte, que és la idea que la gent a vegades té. Els receptors, a vegades, no tots, però a vegades no entenen que hi ha coses que no es poden triar. «Ponme la donante más guapa» o «la que tenga más estudios». No es tria, això.⁴

P: Heu sentit frases d'aquestes allà?

Uf! Te'n faries creus. No tothom, però te'n faries creus. O «que sigui del país».

Mentrestant, les donants viuen la seva donació com un acte insubstituïble amb la imatge d'una mare o una parella que per fi podran complir el somni de ser pares.

Olga, 21 anys:

«(...) cuando llegué a mi casa, la verdad es que te sientes mejor por-

que dices, la chica que lo recibe es porque tiene un problema para no tenerlos, y sé que es una persona que, en el fondo, aunque no me conozca, debe pensar que gracias por haberle dado esa oportunidad. [...] Yo estoy segura de que cuando lo tenga dará las gracias, ¿no? Como a esa chica que me los dio, y no sé, a mí eso me hace sentir bien, la verdad. Es grande, por mí y por las que lo hagan, está claro».

Marta, 21 anys:

«(...) te sientes bien porque sabes que, entre muchas comillas, gracias a ti una persona va a ser madre, que puede ser que sea su sueño».

Conclusions

Les imatges publicitàries de la donació d'òvuls tenen efectes tant en la representació de les donants com en la de

les receptores. En els anuncis dirigits a donants es fa servir un llenguatge que barreja l'interès econòmic i l'altruisme, mentre que en les imatges de donants dirigits a les receptores s'ensena un retrat idealitzat de la donant, destacant-ne valors com ara la bellesa o l'alt nivell d'estudis. Aquesta darrera característica no es correspon en molts casos amb la realitat que mostren les estadístiques disponibles.

A la vegada, la representació de les receptores per part de les donants també està idealitzada. Un model normatiu de dona s'imposa i es posa l'èmfasi en la suposada gratitud de les receptores cap a les donants. D'aquesta manera, amb els seus missatges d'agraïment, la clínica fa de mediatra del contradí que la donant mai podrà rebre a causa del principi d'anonimat de la llei actual. ■

NOTES

1

Actualment, la compensació econòmica per donar òvuls a Barcelona va dels 900 als 1.100 euros aproximadament. Dada extreta a partir de la comparació de les compensacions econòmiques en sis clíniques de Barcelona.

2

La valoració dels negocis a Facebook va d'una estrella a cinc.

3

Nom fictici.

4

El procés d'emparellament de donants i receptores s'anomena *matching* i es basa en la semblança fenotípica entre les dues dones i en la compatibilitat del grup sanguini i l'Rh.

5

Hem exclòs d'aquesta llista les referències a la procedència de les imatges que apareixen per evitar revelar les clíniques a les quals pertanyen. Per la mateixa raó, no hi hem posat la referència als vídeos que s'analitzen. Si hi ha alguna persona interessada a accedir a aquests materials, pot posar-se en contacte amb l'autora.

BIBLIOGRAFIA⁵

- **Almeling, Rene** (2006) «Why do you want to be a Donor?»: Gender and the Production of Altruism in Egg and Sperm Donation." *New Genetics and Society* 25 (2), p. 143-157.
- **Godbout, Jacques T.** (2000 [1992]) *L'esprit du don*. Paris: La Découverte.
- **Konrad, Monica** (1998) «Ova Donation and Symbols of Substance: Some Variations on the Theme of Sex. Gender and the Partible Body". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 4 (4), p. 643-667.
- **Kroløkke, Charlotte** (2014) «West is best: Affective assemblages and Spanish oocytes". *European Journal of Women's Studies*. Vol. 21 (1), p. 57-71.
- **Mauss, Marcel** (2010 [1921]) *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid. Katz Editores. p. 81-95.
- **Molas, Anna; Bestard, Joan** (2017) «En Espagne, le don d'ovules entre intérêt, solidarité et précarité». *Ethnologie française*, 167 (3), p. 491-498.
- **Orobitg, Gemma; Bestard, Joan; Salazar, Carles** (2013) «El cuerpo (re)productivo. Interés económico y altruismo en las experiencias de un grupo de mujeres donantes de óvulos». *Revista Andaluza de Antropología*. Espanya. (5), p. 91-103.
- **Orobitg, Gemma; Salazar, Carles** (2005) «The gift of motherhood: Egg donation in a Barcelona infertility clinic». *Ethnos* vol. 70 (1), p. 31-52.
- **Pennings, G., [et al.]** (2014) «Socio-demographic and fertility-related characteristics and motivations of oocyte donors in eleven European Countries". *Human Reproduction* 29 (5), p. 1076-1089.
- **RAPP, Rayna.** (1995) *Conceiving the New World Order*. University of California Press. p. 2-7.
- **Thompson, Charis.** (2001) «Strategic Naturalizing: Kinship in an Infertility Clinic". A: FRANKLIN, Sara; MCKINNON, Susan. (ed.). *In Relative Values: Reconfiguring Kinship Studies*. Durham/Londres: Duke University Press. p. 175-202.
- **Vlasenko, Polina.** (2015) «Desirable bodies/ precarious laborers: Ukrainian egg donors in context of transnational fertility". A: KANTSA, Venetia; ZANINI, Giulia; PAPADOPOULOU, Lina (ed.). *(In)Fertile Citizens. Anthropological and Legal Challenges of Assisted Reproduction Technologies*. (In)FERCIT, Lesbos: University of Aegean. p. 197-216.
- **Waldby, Catherine.** (2012) «Reproductive Labour Arbitrage. Trading Fertility across European Borders". A: GUNNARSON, Martin; FREDRIK, Svenaeus (ed.). *The Body as Gift, Resource, and Commodity. Exchanging Organs, Tissues, and Cells in the 21st Century*: Huddinge: Södertörn Studies in Practical Knowledge 6, p. 267-295.
- Ley 35/1988, de 22 de noviembre, sobre Técnicas de Reproducción Asistida. *BOE* núm. 282, de 24 de noviembre de 1988, p. 33373 a 33378. Accés a: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1988-27108>
- Real Decreto 412/1996, de 1 de marzo, por el que se establecen los protocolos obligatorios de estudio de donantes y usuarios relacionados con las técnicas de reproducción humana asistida y se regula la creación y organización del Registro Nacional de Donantes de Gametos y Preembriones con fines de reproducción humana. *BOE* núm. 72, de 23 de marzo de 1996, p. 11253 a 11256. Accés a: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-6644
- Ley 14/2006, de 26 de mayo, sobre Técnicas de Reproducción Humana Asistida. *BOE* núm. 126, de 27 de mayo de 2006. Accés a: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-9292>

El Ball del Ciri, patrimoni immaterial de Manlleu



Joan Arimany i Juventeny

MUSEU DEL TER DE MANLLEU

Màster en Gestió Cultural (UOC-UIB-UdG, 2015). Llicenciat en Humanitats (UOC, 2008). Diplomàtic en Educació Social (URL, 1998). Postgraduat en Animació i Gestió de la Cultura Popular (URL, 1999). Especialitzat en religiositat popular i hagiografia catalana.

Paraules clau: Ball del Ciri, Tonis, festes de Sant Antoni Abat, Manlleu

Palabras clave: Ball del Ciri, Tonis, fiestas de San Antonio Abad, Manlleu

Key words: Ball del Ciri; Tonis; feast of Saint Anthony the Abbot; Manlleu

Des de fa gairebé una dècada, l'Associació de Sant Antoni Abat - Tonis de Manlleu, sota la presidència de Llucà Pujadas amb Joaquim Casas com a secretari i la Junta Directiva, reivindica el seu reconeixement com una de les entitats més importants de la ciutat i, per extensió, de la comarca d'Osona. Amb cent vint-i-cinc anys d'existència documentada, reclamen, amb justícia, aquesta distinció. El primer pas es va establir en col·laboració amb el Museu del Ter per projectar accions per assolir aquest objectiu.

L'any 2010, gràcies a una beca proporcionada per l'Inventari del Patrimoni Etnològic i amb el suport del Museu del Ter, vaig tenir l'oportunitat de fer

recerca sobre els Tonis de Manlleu i la seva festa. En va resultar un estudi titulat *La festa dels Tonis de Manlleu. Entre la devoció i la gresca*, del qual ja va aparèixer un petit resum en aquesta revista (Arimany, 2012). A finals del 2014, a partir d'aquesta investigació i d'altres activitats, com el taller "Desvetllem la memòria", el mateix museu va acollir una exposició fotogràfica sobre els Tonis. Poc després, amb tot el material s'editava l'obra monogràfica divulgativa *Els Tonis de Manlleu: a cavall de la devoció i la festa* (Arimany, 2014).

En aquell moment, però, ja es va evidenciar que encara hi havia molta més feina per fer, especialment per aprofundir respecte d'un dels elements propis de la festa dels Tonis, el Ball del Ciri, que representa una veritable joia del patrimoni immaterial manlleuenc. Pocs mesos després, a partir

d'un nou projecte d'estudi impulsat pels Tonis mateixos, pel Museu del Ter i per l'Esbart Català de Dansaires, es començava a moure la nova recerca, dedicada específicament a la dansa. La col·laboració econòmica de l'Institut Ramon Muntaner li va donar l'estímul adequat per fer-la avançar. L'equip que la va dur a terme estava format per Judit Solà, Immaculada Tubau, Montse Piella i Anna Bosch en representació dels Tonis; Jordi Grané i Carles Garcia del Museu del Ter; Montserrat Garrich de l'Esbart Català de Dansaires, i l'autor d'aquest article com a coordinador.

L'estudi plantejava els objectius següents:

- Continuar aprofundint en els orígens històrics del Ball del Ciri de Manlleu.
- Situar i contextualitzar la dansa, temporalment i geogràficament,

El Ball del Ciri de Manlleu és la dansa associada a la festivitat de Sant Antoni Abat i protagonitzada per l'Associació Sant Antoni Abat - Tonis de Manlleu. La primera descripció és del 1893, quan era interpretada per traguers i taverners. El col·lectiu, però, ha viscut una gran transformació des d'aleshores. Aquest article explica, tot elaborant una relació de fets cronològics per identificar-ne els moments de mutació i els seus actors principals, quins són els possibles orígens manlleuencs del Ball del Ciri i quins aspectes han canviat en el transcurs del darrer segle.

El Ball del Ciri de Manlleu es la danza asociada a la festividad de San Antonio Abad y protagonizada por la Asociación Sant Antoni Abat - Tonis de Manlleu. La primera descripción es de 1893, cuando era interpretada por arrieros y taberneros. El colectivo ha vivido una gran transformación desde entonces. Este artículo explica cuáles son los posibles orígenes manlleuenses del Ball del Ciri y qué aspectos han cambiado en el transcurso del último siglo elaborando una relación de hechos cronológicos para identificar los momentos de mutación y sus actores principales.

The Ball del Ciri in Manlleu is a dance associated with the feast of Saint Anthony the Abbot and performed by the Associació Sant Antoni Abat - Tonis de Manlleu. The earliest description dates from 1893, when it was performed by muleteers and innkeepers. However, the groups performing it have undergone many changes since then. This article examines the possible origins of the dance and details aspects that have been modified over the last century with a view to identifying the key moments when changes took place and those involved in them.

amb la resta de balls del ciri catalans, sense oblidar l'anàlisi de la funció social original en una societat en transformació.

- Fer un estudi específic sobre les diferents versions musicals del ball en el transcurs de la seva història.
- Fer-ne una descripció coreogràfica acurada, basada en criteris tècnics, tenint en compte els canvis que s'hi han fet al llarg dels anys.
- Analitzar l'evolució de la indumentària utilitzada pels dansaires, amb un interès especial per descriure la indumentària original.

Per assolir aquests objectius, en primer lloc es va fer una recerca documental, per una banda, als arxius que podien proporcionar informació històrica i, per l'altra, en aquells que podien facilitar transcripcions musicals. Per aquest motiu es va fer un buidatge intensiu de l'Arxiu de Santa Maria de Manlleu, de l'Arxiu Municipal de Manlleu, de l'Arxiu Episcopal de Vic i del Centre de Documentació de la Cultura Popular i Tradicional, on es troben la Biblioteca de Patrimoni Etnològic, l'Arxiu de Patrimoni Etnològic i la Fonoteca de Música Tradicional Catalana (FMTC). També es va fer una recerca exhaustiva

i una transcripció de les hemeroteques i la bibliografia local i comarcal, situades a la Biblioteca Municipal de Manlleu BBVA i a la Biblioteca Joan Triadú de Vic. Finalment, es van tenir en compte les fonts orals que, a partir de deu entrevistats, van proporcionar una visió personal de diferents aspectes del ball. Els entrevistats van ser Francesc Camps, Francesc Domènech, Marta Grané, Josep Jofre, Montse Piella, Judit Solà, Immaculada Tubau i M. Carme Valls.

En segon lloc, es va fer una sessió de recreació de les dues coreografies conegudes, amb balladors que les havien dansat, i es va fer el registre corresponent dels passos i els moviments.

El 27 de gener del 2017, dins la programació festiva dels Tonis, es van presentar l'estudi, les seves conclusions principals i les línies de treball que es volen continuar en el futur.

El Ball del Ciri com a dansa ritual

L'anomenat *Ball del Ciri* és una dansa de parelles que, originalment, tenia assignada una funció ben determinada respecte de la qual hi ha consens per part de la majoria d'estudiosos: escenificar la renovació anual de càrrecs d'una organització religiosa, especialment una confraria. Francesc Pujol i Joan Amades en feien la definició següent: "Ball de caràcter religiós que constituïa el cerimonial per al canvi del càrrec d'administrador de l'altar del sant patró en algunes poblacions" (Pujol, 1936: 148).

Les confraries s'ocupaven de fomentar el culte de l'altar dedicat al seu sant patró (o advocació mariana que consideraven com a protectora), a les capelles laterals dels temples parroquials, i de la seva administració. En tant que algunes confraries tenien una adscripció territorial àmplia, aquesta era compartida per moltes parròquies a partir de la devoció que aquesta propagava.



Recreació de la coreografia original del Ball del Ciri (2016). JOAN ARIMANY



Discussió i anàlisi de la coreografia de la dansa (2016). JOAN ARIMANY

El nom

La denominació de *Ball del Ciri* a aquesta tipologia de danses ha tingut diverses interpretacions. Francesc Pujol i Joan Amades (Pujol, 1936: 152) n'ofereixen una: “El nom d'aquest ball, que no té cap relació amb el seu caràcter, no s'explicaria si no fos pel ciri que duen les balladores; hi ha qui suposa que *ball del ciri* és una corrupció de *ball del sir* (ball del senyor) i que en canviar *sir* per *ciri*, per ignorància del significat del primer vocable caigut en desús, fou introduït el costum de portar el ciri en el ball. Tenint en compte que l'ús dels mots *sir* i *ser* en concepte de senyor no és molt freqüent en català antic (i encara és en traduccions d'altres llengües en les quals aquests mots són d'ús constant que el trobem amb més freqüència, com per exemple en el *Decameron*), ens inclinem a pensar que aquesta suposició no és gaire versemblant”. Musicòleg i folklorista, però, recullen un document de l'Esquirol, datat del 1762, que esmentava “ballar lo Ciri”, consideren que es dona la importància principal a aquest element, el ciri, i estableixen la possibilitat següent: “No fóra possible que el nom de *ball del ciri* vingués senzillament de l'obligació, per part dels pabordes o de les pabordesses, de regalar un ciri cadascun o cadascuna per a fer llum al Sant Patró de l'altar del qual administren?”. I conclouen:

“Aquesta hipòtesi que nosaltres oferim ens sembla la més enraonada”.

La importància del ciri com a element distintiu d'aquest tipus de ball és, per tant, innegable. En algunes localitats va acompanyat d'altres objectes com almorratxes o rams de flors i, en el cas de Manlleu, un ram de boix. És, però, suficient aquesta presència de l'objecte per donar nom a tota la dansa? En aquest sentit, i associant l'origen vinculat a confraries, o administracions d'altar, apareix una nova proposta.

En un document datat del 18 de novembre del 1621, originari de la parròquia de Santa Maria de Manlleu i preservat a l'Arxiu Biblioteca Episcopal de Vic, sobre les indicacions que feien els bisbes —o els seus delegats— en les visites pastorals es detallava: “les confraries fundades en dita iglésia, y de les administracions de qualsevulla ciris de devotions que en dita iglésia apleguen...”.¹ El concepte “...de qualsevulla ciris de devotions...” feia referència a les administracions que procuraven per la gestió i el manteniment dels ciris i la seva encesa en honor del sant, la santa o l'advocació de l'altar. En aquest sentit, es poden trobar diversos exemples d'organitzacions menors anomenades “Ciri de...” en parròquies de l'interior de Catalunya en els segles XVII i XVIII.

L'àmbit territorial

El Ball del Ciri era present, com encara ho és actualment, a diverses poblacions de Catalunya. Domènec Torrent ja manifestava, a finals del segle XIX, que aquest ball no era originari de Manlleu “[...] ni siquiera patrimonio exclusivo suyo, pues es característico de varios pueblos del Montseny” (Torrent, 1893: 188). El mateix autor manlleuenc deia, en un altre text, que “[...] es originario de la comarca del Vallés, de donde se extendió luego a otras comarcas de Cataluña” (Torrent, 1899: 2). De tota manera, tal com estableix l'enciclopèdia *Tradicionari*, la distribució geogràfica del Ball del Ciri es reparteix per diverses comarques: Osona, la Selva, el Berguedà i el Bages, principalment, i l'Anoia, el Barcelonès, la Cerdanya, el Vallès Oriental i el Maresme de manera menys nombrosa. La mateixa font estableix que, tenint en compte els llocs on s'ha ballat en algun moment, l'adscripció geogràfica predominant coincideix amb els límits del Bisbat de Vic (Anguela, 2006: 152).

L'antiguitat

Els elements per datar l'antiguitat del Ball del Ciri són indirectes i escassos. Alonso, Forner, Garrich i González (Alonso, 2004: 34-36) suposen una coexistència entre aquest i els balls d'atxes dins un conjunt de danses anomenades *branda*, de tipus cortesà i que provindrien d'època medieval i s'extingirien cap al segle XVII. Així, doncs, els autors afirmen que: “Sembla probable un cert intercanvi d'informació entre diferents tipus de balls en un moment històric determinat. A partir d'aquí és possible que algunes confraries, en una ostentació de complexitat, tractessin de donar un major realçament a un acte social dins de les celebracions d'uns actes festius, entre els quals, indubtablement, es trobaria el ball. En aquest punt cal pensar en una major preponderància de la creativitat. Sembla clar que el ball pren elements formals i coreo-



Elements propis de ball: el ciri enmig del ram de boix (2014). JOAN ARIMANY

gràfics d'altres balls locals o comarcals, al mateix temps que incorpora l'element de la llum, el qual assumeix el protagonisme del canvi de càrrecs. Si bé el ball del ciri ha d'assentar-se sobre elements diversos preexistents, el conjunt adquireix una identitat pròpia, contribuïda pel fet de disposar de música exclusiva” (Alonso, 2004: 36). Segons aquesta hipòtesi expressada pels autors, els balls del ciri s'haurien consolidat en associar-se a les confraries.

La primera documentació de la qual es té constància sobre el Ball del Ciri és de mitjan segle XVIII i constata la queixa de joves de la parròquia de Santa Maria de Corcó (actualment municipi de l'Esquirol) sobre el fet que fos ballat per un noi foraster que no era fill de la població.² Aquest document el van comentar Pujol i Amades i en van treure la conclusió corresponent: “De la redacció del document resulta clar que l'any 1762 aquest ball era considerat d'una antiquitat molt respectable, i res ho con-

firma tant, com el fet d'haver donat lloc a privilegis i consuetuds que no s'estableixen en quatre dies” (Pujol, 1936: 150-151).

El calendari

El moment de practicar-lo, respecte al calendari tradicional, ha variat (i varia) segons el lloc: Anglès (Mare de Deu del Remei), Argentona (Confraria de la Minerva), Castellterçol (Sant Víctor), Manlleu (Sant Antoni Abat), Moià (Sant Sebastià), Osor (Mare de Deu del Roser), Santa Maria de Corcó/ l'Esquirol (Sant Roc), Taradell (Sant Sebastià), Torelló (Sant Feliu) i Viladrau (Mare de Deu del Roser). Aquesta diversificació sembla que depenia de la confraria, del seu sant patró i de la festivitat que li fos dedicada (Alonso, 2004: 28).

La festa dels Tonis de Manlleu i el Ball del Ciri

La primera referència documental de la festa dels Tonis manlleuencs i de les seves activitats, inclòs el Ball del Ciri, és la mateixa que abans d'iniciar l'es-

tudi. L'any 1893, el notari manlleuenc Domènec Torrent i Garriga, autor de *Manlleu: croquis para su historia*, va incloure un capítol dedicat a “Fiestas, ferias y mercados”. Tot seguint el calendari anual, la primera de les festes era la del 17 de gener, dedicada a sant Antoni Abat i celebrada pels traguers i els taverners de la població. Aleshores, a mitja tarda, el programa festiu contemplava un ball propi: el Ball del Ciri.

Es desconeix, malgrat les generalitzacions que es fan del conjunt de danses amb la mateixa denominació, l'origen concret del Ball del Ciri manlleuenc i de la seva associació amb el col·lectiu que el manté.

Domènec Torrent, l'any 1893, qualificava el Ball del Ciri manlleuenc de *tradicional* i li donava una certa patina d'antigor quan esmentava que “parece que es muy antiguo, aunque no podríamos probar que se bailase en Manlleu antes del último tercio del siglo XVII” (Torrent, 1893: 189).



Banderers i cordonistes en plena dansa (2014). JOAN ARIMANY

La vinculació del Ball del Ciri i el grup humà que el dansava genera l'especulació sobre la raó per la qual uns col·lectius concrets, traginers i taverners, amb un pes relatiu en la demografia i l'economia manlleuenques de finals del segle XIX, i sense notícia d'estar organitzats com a confraria, fossin els protagonistes d'una dansa amb les característiques de sobrietat que se li atribueix. La pregunta és inevitable: Com i quan s'haurien associat? En aquest cas, només es poden emetre algunes hipòtesis.

Adopció d'una confraria i administració de Santa Maria de Manlleu

No s'ha de descartar la possibilitat que, en algun moment anterior al 1893, els traginers i els taverners manlleuencs prenguessin com a model el ritual de traspàs de càrrec d'una confraria establerta a la població. No hi ha constància, però, que cap de les que hi estaven establertes ballés la dansa.

L'any 1750, segons el llibre d'obres i administració parroquial, actuaven diferents administracions relacionades amb els diversos altars del temple parroquial de Santa Maria de Manlleu: la de la Mare de Deu del Roser, la de Nostra Senyora, la dels Sants Màrtirs, la del Sant Sepulcre i la de Santa Eulària [Eulàlia].³ Posteriorment, però, un document de l'Arxiu Municipal de Manlleu del 3 març del 1770 afirmava: “[...] no aï Congregación ni Hermandad alguna ni Confradía de ningún gremio”. Només assenyalava que a la parròquia de Santa Maria hi ha la Confraria de la Minerva, sense ordenances ni constitució, la del Roser i la de les Ànimes del Purgatori.⁴

L'origen de les dues primeres confraries, vinculades pel seu origen als frares dominicans, prenia ple sentit a Santa Maria de Manlleu per la dependència del priorat de Manlleu, del 1592 a 1830, del convent dominic de Sant Jaume de Tremp.

Primera hipòtesi: la revisió dels altars laterals amb administració pròpia dins l'església parroquial de Santa Maria de Manlleu permet suggerir una hipòtesi que vincula un d'aquests amb la imatge de sant Antoni Abat i la devoció a aquest.

Un document⁵ datat del 4 d'agost del 1933, preservat a l'Arxiu Biblioteca Episcopal de Vic i signat pel rector Joan Torra, proporcionava una descripció d'aquest altar. De forma gràfica, en cadascuna de les capelles indicava quines són les imatges s'hi veien. La figura de sant Antoni es trobava a l'altar dels Sants Màrtirs, el segon si s'entrava a la nau per la banda esquerra. Entre d'altres imatges de sants, hi havia les dels titulars de l'altar, els quatre Sants Màrtirs, amb una figura central (i de majors dimensions) de sant Antoni Abat.

Els coneguts com a *Sants Màrtirs* eren quatre suposats antics cristians anomenats Víctor, Pacífic, Justa i Clara morts a Roma. Domènec Torrent (Torrent, 1893: 173) deia que el que hauria arribat d'aquest altar a mitjan dels anys trenta del segle passat ho havia pagat el baró de Canyelles, sense detallar la data de la construcció. Aquest fet devia passar a mitjan segle XIX, segons es desprèn dels textos de dues visites pastorals, la del bisbe Pau de Corcuera el 1829⁶ i la del bisbe Antoni Palau i Termens el 1857.⁷ De la promoció del culte se n'ocupava una administració pròpia. En tant que es constata l'existència d'aquesta administració de l'altar dels Sants Màrtirs, apareix la pregunta següent: hauria estat el Ball del Ciri un traspàs de ritual entre l'administració i els devots de sant Antoni? Seria un cas semblant al de Castellterçol, que té vinculat el Ball del Ciri a la devoció a sant Víctor, del qual la població moianesa va rebre les relíquies l'any 1660 i al qual va dedicar un altar (Pladevall, 1991: 251-261).

Per tant, es podria concloure que la primera hipòtesi que es planteja comportaria l'adopció per part dels devots de sant Antoni Abat d'un ritual per al traspàs de poders dels confreres de l'administració dels Sants Màrtirs. En el decurs del segle XIX, la progressiva disminució de la veneració de les relíquies dels titulars de l'altar hauria anat en paral·lel a l'augment de la devoció cap a sant Antoni, així com al seu protagonisme com a patró.

Segona hipòtesi: prescindint de la vinculació amb una confraria, i establint una connexió territorial propera, sorgeix una nova hipòtesi. Podria haver estat a causa de l'apropiació d'una tradició viscuda en una altra població?

Tot i ser conscients de la fragilitat de les informacions orals, en aquest cas esdevenen significatives les paraules de Francesc Domènech, un dels informants d'aquest estudi, que remet a la memòria dels seus familiars, especialment del seu oncle Pepet: “[...] m'havia explicat històries molt boniques sobre els traginers i els pagesos de fa molt de temps, o sigui, dels Tonis d'aquella època, que li havien estat contades pel seu avi, que alhora ho sabia dels seus avantpassats. Estem parlant de fa ben bé un parell de segles, si tenim en compte que aquest avi —que era el meu besavi— havia nascut a Sant Martí Sescorts l'any 1863”. La festa se celebrava a mitjan gener: “Arribada la diada de Sant Antoni Abat, en aquell temps s'organitzaven unes trobades de carros, tartanes i cavalls muntats a la sella, que típicament consistia en una manta i uns estreps”. Aquestes trobades, segons el mateix Domènech, tenien lloc en un punt entre els nuclis de l'Esquirol i Sant Martí Sescorts, tal com explicava en un article del butlletí de les festes de 1999: “[...] possiblement al pla de Tarrés” i aplegava pagesos de la rodalia “...provinents de l'Esquirol, Sant Martí Sescorts, les Masies de Roda i també de

Manlleu” (Domènech, 1999: 14). És contundent quan diu que en aquella època no es ballava el Ball del Ciri a Manlleu i que els seus avantpassats mai li havien dit res sobre aquesta dansa.

Per la proximitat geogràfica i per les relacions socials establertes entre Manlleu i la zona del Cabrerès, en especial en ocasió de la festa de Sant Antoni Abat, aquesta podria ser una opció geogràfica, sobretot si tenim en compte que es té constància del ball a Santa Maria de Corcó l'any 1761.

Per tant, la segona hipòtesi que es planteja és que el Ball del Ciri de Manlleu fos una adopció d'aquest ball, traslladat i assumit pel col·lectiu devot de sant Antoni Abat.

Etapas històriques

Primeres referències. El Ball del Ciri de Manlleu semblava haver entrat en decadència ja a finals del segle XIX, moment en què és documentat per primera vegada per Domènec Torrent i Garriga (Torrent, 1893: 188-189). Aleshores, els balladors masculins ja havien abandonat el vestuari tradicional. De la seva narració es desprenen altres dades especialment interessants, com ara que el ball estava dividit en dues parts, definides com a balls diferents (el Ball del Ciri i el Ball del Boix), però amb una coreografia idèntica, i que cadascuna de les parts era ballada per dues parelles, que en el primer cas havien de ser casades i en el segon, solteres. Aquesta dada, que podria suposar una ritual de canvi d'estatus de parentiu familiar entre balladors, no es pot certificar per manca de documentació.

També s'hi detalla que les balladores de les primeres parelles duien un ram de flors artificials i que les balladores de les segones duien un ram de boix amb un ciri encès.

La dècada dels anys trenta. Durant la dècada dels anys vint del segle passat es

va deixar de dansar el Ball del Ciri. No hi ha referències per constatar si aquest parèntesi fou seguit o amb interrupcions episòdiques.

A finals d'aquella dècada hi havia preocupació per la desaparició del Ball del Ciri. El periòdic *Manlleu* del 1929 recollia un article de Ramon Costa i Homs amb el títol de “Ciri apagat” (Z, 1929: 6). En el text quedava palès que, malgrat estar fresc en la memòria, el ball ja no es duia a terme i se'n reclamava el retorn.

Aquest avís explícit devia fer el seu efecte, ja que l'any següent a la mateixa publicació s'anunciava que hi hauria el “grandiós Ball del Ciri”. Es va continuar ballant el dia de Sant Antoni a la tarda, a la plaça Fra Bernadí, com s'havia fet fins a la seva desaparició.

La ballada, però, es va fer amb vestits de diumenge a la moda habitual de l'època. Per aquest motiu, passades unes setmanes, Joan Puntí Collell, després de descriure la roba utilitzada en el segle XIX, reclamava: “No us sembla que fóra tot una altra cosa aquella dansa antiga amb aquests vestits d'època? No trobeu que tindria doblat interès aquesta festa típica?” (Vilardell, 1930: 1).

L'any següent, el prec de Puntí havia fet cert efecte. El Ball va incorporar dues novetats, de les quals es feia ressò la premsa: el fet de ballar-se amb “trajos d'època pretèrita” i que inclogués unes parelles d'infants, fills de Tonis, que passaven a formar l'anomenada *Junta Infantil*. Aquesta darrera novetat esdevindria un fet habitual en èpoques posteriors. Fins aleshores, sempre l'havien ballat adults.

Durant aquella època, l'assessor dels balladors i qui donava les instruccions de com s'havia de ballar era Esteve Corominas, conegut com el Federal.

El parèntesi posterior a la Guerra Civil

La Guerra Civil va estroncar l'evolució del Ball del Ciri. Les festes dels Tonis no en van gaudir durant més d'una dècada. Excepcionalment, en aquest període hi ha documentades, almenys, dues representacions del ball.

La publicació editada a Manlleu amb motiu del quart aniversari de la finalització de la Guerra Civil recollia la participació de la Sección Femenina local en el Concurso Nacional de Coros y Danzas celebrat a Barcelona. La interpretació va comportar un merítós elogi pel fet de quedar en cinquè lloc de cinquanta grups participants de tota la demarcació de Barcelona.⁸ A aquest moment s'ha d'atribuir l'arranjament que va fer el mestre Joan Martínez de la música tradicional del Ball del Ciri, que posteriorment el mestre Jaume Pons adaptaria per a cobla.

L'any 1950, la melodia del Ball del Ciri es va utilitzar per a la dansa de gegants durant la trobada geganterera celebrada a Terrassa.

De la represa del 1953 fins al 1969

Les festes dels Tonis del 1953 són una fita dins la història del Ball del Ciri. Aquell any, el banderer Sebastià Mas i Valldaura va promoure la recuperació de la dansa. Durant algunes edicions, els banderers i els cordonistes entrants i sortints, tant de la Junta d'Adults com de la Junta Infantil, van protagonitzar la ballada, que es va continuar fent el dia de la festa del sant patró, a la tarda, a la plaça Fra Bernadí.

M. del Mar Basagaña recorda que tot es va originar per una anècdota de l'any 1953, de la qual hi ha diverses versions. Maria del Mar Basagaña en va recollir una: “Gràcies al desafiament del contractista Casasampera, que no volgué comprar números dels Tonis fins que la Junta, encapçalada

per Sebastià Mas, ballés novament” (Basagaña, 2002: 212).

En aquella època, la direcció artística anava a càrrec de Ramon Roca i Corominas, que havia estat dansaire de les colles sardanistes Núria, Flors Camperoles i Dàlia i que va exercir de president de l'Agrupació Sardanista Manlleuenc.

Entre el 1961 i el 1969, la participació dels banderers i els cordonistes adults en el Ball del Ciri va esdevenir intermitent i només era dansat pels components de la Junta Infantil. L'edició del 1969 va ser la darrera en què banderers i cordonistes adults van ser els protagonistes de la dansa.

Del 1970 al 2004

Durant el llarg període que va durar més de tres dècades es van succeir diversos grups de nens i nenes, d'adolescents i de joves, que acompanyaven la Junta Infantil en la tasca de mantenir viva la tradició del Ball del Ciri. Ocasionalment, hi va participar alguna colla sardanista o algun esbart dansaire.

Justament a l'inici d'aquesta època, el Ball del Ciri va viure un factor que el va afavorir: la festa dels Tonis, celebrada fins aleshores la mateixa diada dedicada al sant, el 17 de gener, independentment del dia de la setmana en què s'escaigués, va passar a fer-se el diumenge més proper, cosa que va permetre una participació regular de balladors infantils i una major assistència de públic en general.

Entre el 1982 i el 1983 es va traspasar la tasca de conduir aquests grups infantils. Ramon Roca, que feia aquesta tasca des del 1953, passava el testimoni a la monitora actual, Montse Piella, la qual ha estat ocasionalment substituïda o ha comptat amb col·laboracions de diverses persones, com actualment de Núria Puig.

El grup de joves i la recuperació de la indumentària tradicional. Durant els primers anys de la dècada dels noranta, al grup infantil que ballava s'hi va sumar un grup d'adolescents. Amb motiu de la celebració del Congrés dels Focs de Sant Joan a Manlleu, els dies 14 i 15 de maig del 1983, es va promoure la recuperació de les tradicions locals. La ballada ocasional, amb motiu d'aquest esdeveniment, fou protagonitzada per alguns participants de les escenificacions d'Els Pastorets, que van utilitzar el vestuari propi d'aquesta obra teatral.

Un període especialment remarcable d'aquesta època del Ball del Ciri el va protagonitzar un grup de joves, més grans que el grup d'adolescents esmentat. Immaculada Tubau va esdevenir impulsora i coordinadora d'aquests balladors. A partir del 1994, i durant deu edicions, es van dotar d'elements del vestuari que pretenien recordar la indumentària del segle XIX, que li proporcionaven una nota de distinció.

Del 2005 a l'actualitat: intercanvi de banderers i cordonistes

L'any 2005, M. Carme Valls tenia clar que calia recuperar el format original del Ball del Ciri, en el qual es mostra el traspàs de relleus entre banderers i cordonistes sortints i entrants. I quan el banderer d'aquell any, Pere Prat, li va proposar ser cordonista, li va plantejar una condició: recuperar el Ball del Ciri per part dels adults. Així, la Junta que entrava en aquella edició, de la qual va formar part també Miquel Torrents, va acordar buscar la complicitat de la Junta vigent, del banderer i dels cordonistes sortints.

Aquell any es va establir la condició ineludible que l'acceptació de ser banderer i cordonista comportaria, necessàriament, dansar el Ball del Ciri després del passant dels Tres Tombs.

El relleu de càrrecs

Un aspecte del Ball del Ciri és la voluntat actual dels Tonis manlleuencs de convertir-lo en la visualització del traspàs de càrrecs entre banderers i cordonistes sortints i entrants. Aquesta característica, que pretén apropar-lo a la idea general de la funció dels balls del ciri, originalment no era prou clara. En la primera descripció del ball que ofereix Domènec Torrent, en cap cas es relaciona les parelles amb cap ordre, entrants o sortints, de pabordes i pabordesses de cap organització. Malgrat aquest fet, la institucionalització posterior —especialment a partir de la recuperació del 1953— remet a l'opinió generalitzada que explica l'origen d'aquesta dansa com el ritual de relleu de càrrecs d'una confraria.

En el cas manlleuenc, sempre s'ha fet referència a la Junta que presidia les festivitats locals dedicades a sant Antoni. En aquest sentit, cal esmentar que, fins a la dècada dels anys seixanta del segle passat, s'utilitzava el nom de *Junta* en referència al grup d'homes, que es renovava anualment, format pels banderers, amb els dos cordonistes corresponents, sortints i entrants. Per tant, es tractava de sis persones que se succeïen en el càrrec amb una vigència màxima de dos anys, el d'accés al càrrec i el de cessament.

La publicació periòdica *El Ter* oferia les dades més antigues dels membres d'aquesta Junta entre el 1898 i el 1901. Malauradament, però, no ha quedat constància de les altres edicions d'aquells anys de principis del segle XX. El creuament dels noms masculins recollits que devien formar la Junta permet establir alguna relació amb els balladors i les parelles femenines corresponents de les dues parts de ball.

Es pot deduir que, en el pas del segle XIX al XX, alguns aspectes formals havien estat abandonats, com la dels vestits masculins que ja indicava Domènec



Banderers i cordonistes en el galop de sortida (2015). JOAN ARIMANY

nec Torrent en diverses ocasions, un aspecte que també seria assumit per les balladores. A mitjan dècada dels anys vint es continuava ballant. En època republicana, que aniria des de la represa del 1930 fins a la Guerra Civil, no es té cap constància documental en què s'esmenti que els balladors fossin els membres de la Junta de Tonis. Malgrat aquest fet, l'any 1931 s'hi va sumar l'anomenada *Junta Infantil*, que reproduïa l'esquema de banderer i cordonistes adults i que en aquest cas els tocava ballar.

En el seu *Costumari català*, el folklorista Joan Amades descriu el ball i afirma que es tractava d'un ritual de traspàs de càrrecs i, en fer referència a la proclama, recull els noms dels escolllits: “[...] l'anunci dels quals sempre era rebut amb mostres de satisfacció i aplaudiments (Amades, 2001: 488-489, 951-952)”. S'ignora, però,

a quan caldria atribuir aquesta referència tan explícita. Per una banda, per les gràfiques i les figures que consten en aquesta obra, es pot deduir que van ser-ho a partir d'un treball de camp que s'hauria d'assignar al període anterior a la Guerra Civil, ja que la represa del ball no es va fer fins al 1953. Per altra banda, en altres obres de l'autor es fa al·lusió directe a l'obra de Domènec Torrent, que en cap cas esmenta el possible traspàs de càrrecs (Amades, 1932: 113).

Balladors: nombre i condició

La forma de dansar el Ball del Ciri manlleuenc és en parelles mixtes, homes i dones. El nombre de parelles també canvia segons les èpoques (quatre, sis o més).

De la descripció del ball segons es dansava el 1893, deia Domènec Torrent (Torrent, 1893: 188) que tenia dues

parts diferenciades i manifestava una condició important: les dues primeres parelles havien de ser casades i les segones havien de ser solteres. Localment, no hi ha cap altre paral·lelisme a aquesta dualitat de categories.

La formació de doble parella no s'adapta al nombre de components de la Junta tradicional dels Tonis, que generalment està formada per sis persones (el banderer i els seus dos cordonistes que van ser nomenats l'any anterior i deixaran el càrrec, i el banderer i els dos cordonistes que els rellevaran).

En la dècada dels anys trenta del segle passat ballaven tres parelles i després de la represa del 1953 es va establir el nombre actual de sis parelles, d'acord amb el nombre de components de la junta. Fins al 1960, el nombre es va estabilitzar tant per als adults com per als infants.

La interrupció de la participació de la Junta d'Adults durant cinc anys va propiciar la variació del nombre de parelles infantils, que podien ser de cinc a nou.

Des de l'any 1970 fins al present, han dansat un nombre variable de parelles infantils, agrupades en diferents grups d'edat. Ocasionalment, van estar acompanyats per una colla sardanista o per un esbart dansaire.

Des del 2005, el protagonisme màxim torna a ser per a les sis parelles de balladors adults, que fan la darrera de les diferents tandes del ball. Els precedeixen dos grups de divuit a vint parelles de balladors infantils, el primer format per nens de 4 a 6 anys, segons l'alçada, i el segon per nens de 7 a 12 anys, en el qual s'inclouen els banderers i els cordonistes infantils.

La indumentària

La indumentària tradicional dels balladors del Ball del Ciri manlleuenc és un aspecte interessant, precisament per la seva eliminació ja a finals del segle XIX. Des d'aleshores, els dansaires, fora d'edicions molt concretes, sempre han ballat vestits de diumenge, segons la moda de cada moment, tant els homes com les dones.

Domènec Torrent explicava que les dones duïen "la airosa capucha catalana, blanca" i els homes anaven "con sombrero de copa y gambeto" (Torrent, 1893: 188). Aquesta indumentària, d'acord amb la roba utilitzada en els diferents balls del ciri, era vestit elegant, de festa (Alonso, 2004: 83).

A Manlleu, aquesta indumentària s'anava abandonant a finals del segle XIX. L'esmentat Domènec Torrent ho indicava el 1893 quan, després de descriure el vestuari tradicional dels dansaires, afegia les paraules següents: "[...] si bien que de algunos años á esta parte los hombres han tenido el mal gusto de suprimir estas prendas del traje, qui-

tando así algo de lo que caracterizaba el baile" (Torrent, 1893: 189). A finals d'aquella dècada continuava aquesta deficiència, a la qual es van afegir les balladores pocs anys després.

A principis de la dècada dels anys trenta, després d'alguna interrupció, es va reprendre la dansa amb el mateix tipus de vestuari propi de la moda de l'època. La reivindicació, a la premsa local, que es recuperés una indumentària original va comportar que ocasionalment es recuperessin uns vestits de reminiscència tradicional.

El llarg parèntesi posterior a la Guerra Civil va impedir la continuació d'aquesta recuperació de la indumentària original. La represa del 1953 va suposar el retorn a l'ús del vestit de carrer. L'any 1958, Josep M. Gasol ja ho apuntava: "[...] ara, elles solen cobrir-se amb mantellina blanca, i els homes amb un capell rodó i ample també, potser no gaire ortodoxa des del punt de vista tradicional" (Gasol, 1958: 59). Poc després va desaparèixer la mantellina blanca de les balladores i, igual que en l'actualitat, els vestits eren de l'estil que imposa la moda comercial per a les celebracions festives.

Els objectes

Actualment, i en les darreres dècades, les balladores porten un ram de boix amb un ciri apagat al mig i ornamentat amb cintes de colors. Malgrat la distinció clara, en les diferents èpoques els elements propis han estat el ram, el boix i el ciri.

Segons Domènec Torrent, a finals del segle XIX el ciri es duia encès. Aquest objecte amb aquesta característica, en paraules de Joan Soler (Soler, 1998: 100), té una significació especial: "presència espiritual", així com "la llum s'identifica amb l'esperit". Per la seva banda, Francisco J. Flores afirma el següent: "El foc de l'espelma [o ciri] representa la purificació i fins i tot la

vida mateix" (Flores, 2000: 290). Hauria estat bé contrastar aquesta informació, però no es disposa d'informants que hagin ballat amb el ciri encès per recollir el sentit que donaven a aquest fet. És una pràctica que fa molts anys va entrar en desús.

El segon element característic de la dansa manlleuenc és el boix. La seva presència, en els primers anys documentats, fins i tot donava nom a la segona part del ball. Pel seu aspecte decoratiu, pel seu caràcter perenne i per la seva abundor, havia estat emprat per les classes socials populars com a element per embellir i dotar de color els més diversos espais i actes que calia guarnir de manera elegant. Durant les primeres dècades del segle XX i la postguerra, els Tonis de Manlleu mateixos omplien de boix els carruatges utilitzats per desfilar al passant dels Tres Tombs.

El ram, caigut en desús des de fa dècades, també havia estat un objecte important. Domènec Torrent l'assignava a la primera part de la dansa, protagonitzada per parelles casades, i el portaven a la mà les balladores. L'autor diu, concretament, que es tractava d'un "ramo de flores artificiales". La resta de les descripcions no esmenten la presència del ram, però és clarament identificable en imatges de la dècada dels anys cinquanta del segle passat.

La música

La música pròpia del Ball del Ciri manlleuenc sol ser interpretada per una cobla. La partitura utilitzada és una transcripció del mestre Jaume Pons feta l'any 1986 a partir de l'arranjament que en va fer Joan Martínez el 1943.

A part d'aquesta, amb la partitura corresponent als diferents instruments de la cobla (flabiol, tible, tenora, trompeta, fiscorn, trombó i baix), n'hi ha d'altres de recollides en diferents moments de la segona meitat del segle XX per musicòlegs i etnògrafs —Joan

Tomàs i Parés (1896-1967),⁹ Joan Bial i Serra (1888-1970)¹⁰ i Joan Comas i Vicens (1909-1977)¹¹— i dipositades als arxius respectius del Centre de Documentació de la Direcció General de Cultura Popular i a l'arxiu d'Ignasi Viñolas i Roig (1908-1986)¹².

Aquestes partitures es poden classificar en dos grups diferenciats. El primer grup correspon a les partitures de Joan Tomàs, Joan Bial i Ignasi Viñolas, que només reproduïen el tema principal del Ball del Ciri manlleuenc i gairebé són idèntiques. Totes presenten variacions respecte a la interpretació actual. Les partitures del segon grup són atribuïdes a Joan Comas i presenten una transcripció més completa que les anteriors, especialment la datada el 31 de gener del 1954, que és la més semblant a la melodia actual.

Coreografies

Les fonts orals consultades van permetre identificar dues coreografies

diferents, que van ser recreades per a la seva adequada transcripció. Des de l'Esbart Català de Dansaires, institució participant en el projecte, es va realitzar aquesta tasca després que diversos balladors, en dos grups, interpretessin la dansa tal com la recordaven.

La primera i la darrera part de la dansa és un galop, en el qual es fa la figura de ponts començant per la primera parella i les altres passen successivament per sota dels braços alçats.

Fins al 1969 es va fer una coreografia en la qual les parelles se situaven de costat i feien moviments cap a l'interior i l'exterior de la rotllana.

Des d'aleshores, tot i que durant alguns anys unes parelles joves van repetir la coreografia esmentada, es va simplificar per facilitar el ball a les parelles d'infants. La coreografia, fins avui, presenta les parelles en dues rotllanes, amb les balladores a l'interior i els balladors

a l'exterior. Les primeres canvien de parella fins que acaben amb la inicial.

Després de cadascuna de les tres parts del ball, els cordonistes i el banderer entrants diuen la proclama.

La proclama

Un característica pròpia del Ball del Ciri de Manlleu és la proclama que fan els balladors, en concret el banderer i els cordonistes entrants, per aquest ordre, al final de cada part de la dansa.

Domènec Torrent recollia la fórmula següent, que es devia utilitzar a finals del segle XIX: "Habitants de la Fidelíssima vila de Manlleu. Lo qui avuy no celebri la festa de sant Antoni pagarà un bot de vi d'Alella; Dich, á la una...". La situa en la primera part del ball, o sigui, la que anomena pròpiament "del Ciri" (Torrent, 1893: 188).

Joan Amades, en la primera edició del *Costumari català*, de l'any 1950, feia



El cordonista Miquel Collell mentre pronuncia la proclama (2017). JOAN ARIMANY

constar la proclama següent, que associava al suposat traspass de càrrecs propi del Ball del Ciri: “Veïns de la fidelíssima vila de Santa Maria de Manlleu: avui és la festa de Sant Antoni Abat i el qui no la celebrarà pagarà un bot de vi a honor del sant i a profit de la confraria. Han estat elegits pabordes per a l’any vinent els confreres... I deia el nom dels escollits, l’anunci dels quals sempre era rebut amb mostres de satisfacció i aplaudiments” (Amades, 2001: 488).

Josep M. Gasol, el 1958, anotava la forma següent: “Companys de la Vila de Manlleu: qui no celebri Sant Antoni, pagarà un bot de vi d’Alella: I dic a la una...” (Gasol, 1958: 59).

Cadascuna d’aquestes formes remet a un moment concret de la història del Ball del Ciri. Per exemple, quan Domènec Torrent transcrivia la que va dirigida als “Habitants de la fidelíssima vila de Manlleu...”, ho feia tot incorporant el títol honorífic atorgat per Felip V, mitjançant decret de 16 d’abril de 1715, per considerar que la població manlleuena va estar al seu favor durant la Guerra de Successió (Gaja, 1976: 139).

La fórmula que s’utilitza, a la pràctica, des de fa dècades diu: “Habitants de la vila de Manlleu, qui de burro en amunt no celebri la festa de sant Antoni pagarà un bot de vi d’Alella. Dic a la una...”. No es pot determinar en quin moment es va adoptar aquest model, que respecte als anteriors té l’afegit de dirigir-se a “qui de burro en amunt”. Els Tonis de més edat l’associen al Ball el Ciri des del seu record inicial. De tota manera, cal esmentar que en els primers anys, en la dècada dels anys trenta del segle passat, a la Junta Infantil se la coneixia com *la bandera dels burros*, ja que banderer i cordonistes anaven damunt d’aquests animals. Seria, per tant, una forma de dir que, a partir dels petits i fins als grans, tothom havia de festejar sant Antoni.

Un aspecte que cal destacar, pel seu manteniment immutable a la proclama, és la referència al “bot de vi d’Alella”. Aquest suposat pagament que hauria de fer qui no celebrés la festa de sant Antoni és, potser, una reminiscència de la participació dels taverners, juntament amb els traguers, en el col·lectiu inicial que celebrava la diada del seu sant patró. No deixa, però, de ser interessant que s’esmenti un vi en exclusiva, el d’Alella, i no un bot de vi de forma genèrica. La fama d’aquest vi, però, és prou antiga i consolidada, ja des del temps dels romans, i especialment a l’edat mitjana, amb gran impuls en el segle XVIII a partir de la seva distribució per les terres colonials, que partia del port barceloní (*Denominacions*, 2005: 54).

Conclusió

La recerca etnològica sobre el Ball del Ciri de Manlleu, feta pel Museu del Ter, l’Associació de Sant Antoni Abat -Tonis de Manlleu i l’Esbart Català de Dansaires, amb el suport econòmic de l’Institut Ramon Muntaner (IRMU), ha permès la redacció d’aquest article. La recerca ha proporcionat un coneixement més profund d’aquesta dansa associada al col·lectiu que, des del segle XIX, celebra la festa de Sant Antoni Abat a la ciutat osonenca.

Igualment, ha permès situar i contextualitzar la dansa, temporalment i geogràficament, i establir dues hipòtesis per explicar la raó per la qual s’escenifica en el context festiu de sant Antoni Abat i a la ciutat de Manlleu: l’apropiació del ritual de transmissió de càrrecs de l’administració dels Sants Màrtirs o l’apropiació territorial, especialment de la zona del Cabrerès. Malauradament, a partir de les dades recollides i analitzades no hi ha prou informació que permeti confirmar-ne una o l’altra.

Per altra banda, ha suposat el recull de les diferents versions musicals del ball en el transcurs de la seva història i, a

més, Anna Bosch ha transcrit la melodia interpretada actualment. Aquesta tasca ha estat acompanyada d’una acurada descripció coreogràfica, feta per l’Esbart Català de Dansaires a partir d’una recreació, tenint en compte els canvis que hi ha hagut al llarg dels anys i que han derivat en dues coreografies diferents. Finalment, s’ha pogut apuntar l’evolució de la indumentària utilitzada pels dansaires, amb un interès especial a descriure la el vestuari original, per exposar la tradició arrelada, per part dels Tonis manlleuencs, de ballar amb vestit festiu de carrer. Finalment, s’han recollit les diferents versions, en la història del ball, de la proclama que diuen els dansaires en cada edició. ■

BIBLIOGRAFIA

Alonso, M. Rosa [et al.] (2004) *El Ball del ciri*. Ciudad Real: CIOFF España

Amades, J. (1932). *Les diades populars catalanes*. Barcelona: Editorial Barcino, v. 1.

Amades, J. (2001) *Costumari català: el curs de l'any*. Barcelona: Salvat, v. 1.

Anguela, Antoni [et al.] (2006) «La dansa popular d'arrel tradicional». A *Tradicinari: enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia catalana; Generalitat de Catalunya, v. 6.

Arimany, J. (2012) «La festa dels Tonis de Manlleu. Entre la devoció i la gresca». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 38, juliol 2012, p. 249-252.

Arimany, J. (2014). *Els Tonis de Manlleu: a cavall de la devoció i la festa*. Manlleu: Museu del Ter.

Basagaña, M. M. (2002) *Manlleu: recull gràfic 1886-1965*. El Papiol: Efadós.

Denominacions d'origen: vins i vinyes (2005) Barcelona: Centro Editor PDA.

Domènech, F. (1999) «Història dels Tonis explicada per l'oncle Pepet». *Gremi de Tonis: Manlleu Festes 1999*. Manlleu: Gremi de Tonis, 1999, p. 14.

Flores, F. J. (2000) *Diccionario de supersticiones y creencias Populares*. Madrid: Alianza Editorial.

Gaja, E. (1976) *Historia de Manlleu*. Barcelona: Jaimes Libros.

Gasol, J. M. (1958) «Calendari folklòric manlleuenc». *Lletres amicals*, v. 18 [sèrie mecanografiada dipositada a la Biblioteca Municipal de Manlleu].

Pladevall, A. (1991) *Castellterçol: història de la vila i el seu terme*. Vic; Castellterçol: Eumo; Ajuntament de Castellterçol

Pujol, F.; Amades, J. (1936) *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors. 1, Dansa*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils.

Soler, J. (1998) *Enciclopèdia de la fantasia popular catalana*. Barcelona: Barcanova.

Torrent, D. (1893) *Manlleu: croquis para su historia*. Vic: Imprenta y libreria de Ramón Anglada y Pujals.

Torrent, D. (1899) «La fiesta de Sant Antonio Abad». *El Ter: Periódico independiente defensor de los intereses morales y materiales de la villa de Manlleu*, 14 març, núm. 29

Vilardell, A. (1930) «Del ball del ciri». *Manlleu*, núm. 31, 15 març, suplement *Pàgines manlleuques* núm. 3, p. 1 [pseudònim de Joan Puntí i Collell].

Z. (1929) «Ciri apagat», *Manlleu*. 19 gener, núm. 1, p. 6 [pseudònim de Ramon Costa i Homs]

NOTES

1 ABEV. Manlleu, Sta. Maria H/1 (1599-1653), p. 90

2 «Qüestions pel Ball del Ciri en 1761», *La Veu del Montserrat*, 25 d'octubre de 1902, n. 10, p. 390-391

3 Arxiu Parroquial de Santa Maria de Manlleu, llibre A/7: «Elecció d'obres i administració parroquial 1699/1935».

4 AMMA: Arxiu Municipal de Manlleu. «Governa-

ció 19». [Lligall dipositat a l'Arxiu Municipal de Manlleu], f. 8 revers

5 Arxiu Episcopal de Vic, *Inventario de la Parroquial Iglesia de Santa Maria de Manlleu*, Oficialato de Vich [s.p.], 1933

6 Arxiu Parroquial de Manlleu, «Llibre de visites pastorals», 19 de setembre de 1829, nota 3

7 Arxiu Parroquial de Manlleu, «Llibre de visites pastorals», 26 de juliol de 1857, nota 3

8 *Manlleu: boletín de la Delegación Local de Prensa y Propaganda*, 1 d'abril de 1943, p. 19

9 Arxiu Joan Amades, capsa 16, sobre 221

10 Arxiu Joan Bial Serra, capsa 120, sobre 257

11 Arxiu Joan Comas, capsa 91, sobre 134

12 Arxiu Folklòric Ignasi Viñolas i Roig

Fer l'aleta, el Museu Casteller de Catalunya a Valls i el procés de patrimonialització del fet casteller

Introducció

Marta Casals, la que fou muller del cèlebre violoncellista Pau Casals, justificava l'afició del vendrellenc pel món casteller dient que, per a ell, eren l'ànima del país. I és que en el darrer mig segle el fet casteller ha esdevingut –encara més– símbol inefable de la identitat i la cultura catalanes i ha trencat les fronteres del Camp de Tarragona i el Penedès per estendre's arreu del país i, fins i tot, fora d'aquest. Un episodi de popularització de la pràctica casteller que ha comportat la multiplicació de diades i colles i que ha corregut en paral·lel a un procés de patrimonialització, sobretot impulsat per les administracions i la comunitat casteller mateixa, que tingué el seu apogeu l'any 2010 amb la seva inclusió a la Llista Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per part de la UNESCO. Dins d'aquesta dinàmica de valoració patrimonial dels castells s'emmarca com a baula destacada la creació d'un centre museístic o una institució cultural que esdevingui emblema de la tradició de forma permanent: el Museu Casteller de Catalunya amb seu a la ciutat de Valls.

Aquest treball, doncs, el dediquem a aquest nou museu, que ben aviat se sumarà al mapa museístic del país i que ha de servir per culminar l'activació patrimonial dels castells tot erigint-se com a antena estable d'aquesta pràctica

intangibles. Una idea –la d'un museu casteller– sorgida fa més de cinquanta anys però no reeixida fins avui. Per tant, caldrà veure'n l'evolució cronològica, els actors implicats i els canvis en els plantejaments formals. Però també caldrà veure quins són els mitjans i les formes a través dels quals es poden museografiar les pràctiques humanes immaterials i els reptes que suposa la gestió d'un patrimoni com aquest.

Així mateix, la decisió d'emplaçar l'equipament a la ciutat de Valls respon a la semiòtica pròpia del fet casteller, però que dins de la ciutat sigui el Barri Antic el designat per acollir-lo obre un nou tema de debat. Parcialment despoblat i amb una visible degradació estructural, el Barri Antic de Valls és escenari d'accions per tal de treure'l d'aquesta situació, a les quals s'afegeix la ubicació del Museu Casteller. Serà interessant, doncs, veure com és possible o no la seva regeneració o la seva remodelació urbanística a través de la creació d'espais culturals. És el que tècnicament es coneix amb el nom de *gentrificació*, un camí emprès per diverses ciutats, més o menys properes, com París, Barcelona, Bilbao o, més recentment, Santander.

En definitiva, es tracta de posar sobre la taula la xarxa de processos patrimonials, socials, urbanístics i culturals que s'està teixint a Valls entorn del nexa que suposa el Museu Casteller de Cata-



Alexandre Rebollo Sánchez

Graduat en Història per la Universitat Rovira i Virgili i màster en Gestió del Patrimoni Cultural i Museologia per la

Universitat de Barcelona. Ha treballat com a conservador del Museu Comarcal de la Conca de Barberà i ha col·laborat amb l'empresa de museografia Molècula, el Museu de la Vida Rural i el Museu Casteller de Catalunya - Valls.

lunya. Cal tenir en compte des de la història mateixa del museu fins a la manera en què aquest ha estat vist per alguns col·lectius vallencs, així com allò que suposarà el seu aterratge en ple Barri Antic de la ciutat.

El Museu Casteller, més de mig segle de projectes

El del Museu Casteller és un cas paradoxal, ja que, tot i no estar en actiu, té gairebé una seixantena d'anys d'història.

Resseguint les publicacions periòdiques locals com les revistes *Juventud*, *Cultura*, *La Crònica de l'Alt Camp* (digitalitzades per l'Arxiu Comarcal de l'Alt Camp i disponibles en línia) i diaris com *El Vallenc*, però també d'altres d'àmbit nacional com *Destino* o *La Vanguardia*, es pot realitzar una cronologia acurada de la relació Valls - Museu Casteller.

Paraules clau: patrimoni immaterial, museus, castells, gentrificació

Palabras clave: patrimonio inmaterial, museos, castells, gentrificació

Keywords: Intangible heritage, museums, human towers, castells, gentrification.



La nova plaça creada dins del Museu Casteller (maig del 2017). ALEX REBOLLO

La idea de bastir un centre museològic dedicat als castells, i més concretament als Xiquets de Valls, la trobem publicada per primer cop el novembre de l'any 1958, quan a la revista local *Semanario Juventud* de Valls un petit article titulat “Un Museo de los Xiquets de Valls” explicava la voluntat de reservar una sala en algun dels edificis públics de la ciutat per tal d'exposar-hi fotografies, trofeus, records i altres objectes

vinculats als castells. La iniciativa serà lloada des de les pàgines de la revista *Destino* del gener del 1959 pel fotògraf vallenc Pere Català Roca. A partir d'aquest moment, Català Roca s'erigirà com un dels principals impulsors del projecte.

Tot i que finalment la sala dels Xiquets de Valls no va instal·lar-se enlloc, sí que donà peu al muntatge, el mes de febrer

del 1964, de l'exposició “Vida e historia de los Xiquets de Valls y de los castells en general”, una mostra pensada per captar fons per al monument als Xiquets de Valls que la capital de l'Alt Camp pretenia construir. Tanmateix, interessa veure com l'exposició esdevé una de les primeres accions museogràfiques entorn del món casteller, a Valls i arreu de Catalunya. Quatre anys més tard, el 1968, la ciutat de Tarragona recollirà el

En paral·lel a la patrimonialització dels castells, darrerament s'ha esdevingut un procés de consolidació d'aquests com a símbol de la identitat catalana, els quals han assolit els màxims distintius oficials i han estat declarats Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per la UNESCO. Per això els cal una seu estable on mostrar-ne la pràctica permanentment: el Museu Casteller de Catalunya de Valls. L'article repassa la trajectòria del museu (ideat fa més de mig segle) i la seva inclusió en el procés de patrimonialització dels castells, així com el vessant de regeneració urbanística que suposa ubicar-lo al Barri Antic de Valls.

Últimamente se ha producido un proceso de afirmación y patrimonialización de los castells como símbolo de la identidad catalana. Estos han obtenido los máximos distintivos oficiales y han sido declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Por eso necesitan una sede estable donde mostrar su práctica: el Museo Casteller de Cataluña de Valls. El artículo repasa la trayectoria del museo (ideado hace más de medio siglo) y su inclusión en el proceso de patrimonialización de los castells, así como la vertiente de regeneración urbana que supone ubicarlo en el Barrio Antiguo de Valls.

Lately, castells, or human towers, have been strengthened as a symbol of the Catalan identity in parallel to them being raised to heritage status, attaining the highest official distinction as Intangible Cultural Heritage of Humanity as recognised by UNESCO. Because of this, there must be a stable place to permanently exhibit this pastime: the Museu Casteller de Catalunya, in Valls. The article reviews the history of the museum (conceived more than half a century ago) as well as its inclusion in the heritage status process of castells and the urban regeneration involved in it being situated in the old quarter in Valls.

relleu i inaugurarà durant les Festes de Santa Tecla una nova exposició casteller a la Casa Castellarnau. En aquest cas, es comptà amb la col·laboració de les colles castelleres de Valls, el Vendrell, Vilafranca del Penedès i l'Arboç, a banda de les pròpies de la ciutat, un fet destacable, que esdevindrà clau, ja que trenca el localisme exhibit a Valls el 1964 i camina cap a la universalitat del projecte. La crònica de la mostra feta al *Diario Español* la signa (amb el pseudònim de Petrofilo) el periodista tarragoní Lluís Mezquida, el qual, veient l'èxit de l'exposició, advocà per la creació d'un museu folklòric a Tarragona—sens dubte l'antecessor de l'actual Casa de la Festa— on els castellers tinguessin el seu espai.

Anys més tard, el 1976, en el context de la diada anual de la Colla Joves dels Xiquets de Valls, l'alcalde de la ciutat Romà Galimany anuncia la voluntat de l'Ajuntament d'emprendre seriosament la creació del Museu Casteller, l'obertura del qual es preveu per a l'any 1978. Tot i que no es complí la previsió, el 1978 l'Institut d'Estudis Vallencs, a través de la seva Comissió de Folklore, entrà en el projecte i constituí un patronat autònom per tal d'estimular el centre museístic. En aquell moment, l'IEV també cercava estatge per a les seves activitats, cosa que farà que en un principi es plantegin les estances de l'antic hospital de Sant Roc com a seu de l'Institut i també del Museu Casteller. En aquesta línia, durant les Festes de la Candela del 1981 es realitza una exposició casteller a amb part del que hauran de ser els fons del Museu.

Paral·lelament a la realitat val·lenca, a escala nacional també es discuteix sobre un museu dedicat als castells. De nou Pere Català Roca serà qui maldrà per visibilitzar el tema, inicialment en el Congrés de Cultura Catalana del 1977 i, sobretot, en el Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular del 1982, en el qual formà part de la

Comissió Assessora. En les conclusions de l'àmbit de castellers del Congrés, en el punt setè, es mostra expressament la necessitat de “Impulsar la creació d'un escenari Museu Casteller, proposat d'instal·lar, per les colles a Valls.” (Departament de Cultura, 1984: 94)

Arran d'això, la Generalitat de Catalunya, a través del Servei de Museus, hi intervé amb la intenció de revitalitzar el projecte. D'aquesta forma, el 1984 es nomena el pintor val·lenc Daniel Ventura Solé com a director i es basteix una gran exposició del Museu a les sales de l'antic hospital de Sant Roc, que anà acompanyada d'un acte de presentació oficial del projecte del museu presidida per representants de les institucions implicades i de les colles castelleres del país.

La no idoneïtat de l'edifici de l'antic hospital de Sant Roc obligà a la cerca d'un nou espai, que acabarà sent l'edifici de Ca Segarra, a la plaça del Blat. Durant la festa major de Sant Joan del 1985, a la primera planta de l'immoble obre portes una mostra permanent sobre el món casteller. Això no obstant, es tractava d'una exposició no oberta al públic regularment, sinó per a visites concertades i sobretot coincidint amb els principals actes festius de la ciutat, com Santa Úrsula o les festes de Nadal.

De nou, deficiències estructurals a l'edifici obliguen clausurar l'exposició només dos anys després de la seva posada en marxa i, tot i que s'inicien obres a Ca Segarra, aquestes no s'acabaran mai i l'edifici no acollirà el Museu Casteller.

La primera meitat de la dècada dels noranta es veurà marcada per les converses entre Ajuntament i Generalitat sobre el finançament del projecte. El setembre del 1997 s'impulsa de nou el treball i destaca la tasca de Josep Mañà, conjuntament amb el Museu de Valls, per redactar el projecte muse-

ològic amb la voluntat de reprendre les tasques d'adequació de Ca Segarra. En aquell moment es preveia el final de les obres i, per tant, l'obertura del Museu l'any 2003.

El final del segle també està determinat per les discrepàncies entorn del lloc on cal situar el Museu. Mentre que l'Ajuntament apostarà decididament per Ca Segarra, des del Departament de Cultura de la Generalitat s'instarà a buscar altres opcions tot fent paleses les mancances de l'edifici de la plaça del Blat. Amb el nou segle encetat, sorgeixen propostes alternatives, entre les quals destacarà la de l'antiga caserna militar, que fins llavors ocupava l'Institut d'Educació Secundària Narcís Oller. Amb el canvi en el Govern municipal derivat de les eleccions del 2003, aquesta darrera ubicació pren força i es desestima la de Ca Segarra. A partir d'aleshores, rep una nova alenada quan el 25 d'octubre del 2003, a l'edifici de l'antic quarter militar, el conseller de Cultura, el president de la Diputació de Tarragona, l'alcalde de Valls i el president de la Coordinadora de Colles signen la constitució del consorci per fer possible el Museu.

Tot i això, el períple de l'emplaçament del Museu Casteller de Catalunya encara no acabava aquí, ja que l'octubre del 2007 l'Ajuntament val·lenc fa pública la construcció d'un nou edifici per al Museu fora del nucli urbà, a la partida de Ruanes. El nou projecte és presentat en societat l'octubre del 2009 per part dels màxims representants de les administracions implicades i de l'autor, l'arquitecte barceloní Daniel Freixes, i la seva empresa, Varis Arquitectes SLP. El disseny incloïa un edifici de nova planta de tres mil metres quadrats en un entorn de més de deu mil metres quadrats connectat amb la ciutat per mitjà de diverses passarel·les. La col·locació del Museu a l'indret està condicionada per factors com la propietat del terreny. En un primer moment es

va anunciar que un vallenc el donava de forma altruïsta, però més tard es veié que calia comprar-lo. Així mateix, el Museu Casteller figurava dins de l'Àrea Residencial Estratègica (ARE) de Ruanes. La nova destinació del Museu s'inclourà en les reivindicacions de moviments de protesta ciutadans com la Plataforma Valls Viu, creada el juny del 2008 i que en el seu manifest fundacional malda, entre altres, per l'eliminació de l'ARE i el trasllat del Museu al Barri Antic de la ciutat.

Finalment, el març del 2013 Albert Batet, alcalde de Valls, anuncia que s'abandona per complet Ruanes, que es retira l'ARE i que el Barri Antic serà la nova seu del Museu Casteller de Cata-

lunya. Aquest canvi obliga a la reformulació del projecte. Es manté Daniel Freixes com a arquitecte, però amb un edifici més modest emplaçat entorn del carrer Espardenyers, vora la plaça del Blat. Un acord amb l'Institut Català del Sòl permet l'obtenció dels terrenys, mitjançant una permuta de vint-i-nou edificis en estat ruïnós o molt degradats que integren un espai destinat, en un principi, a la construcció d'habitatges de protecció oficial.

El 27 de març del 2015, al solar on s'ha d'açar el Museu es realitza l'acte festiu d'inici de les obres amb la participació d'una trentena de colles castelleres i la presència testimonial de totes les del món casteller.

En darrera instància, el 8 de gener del 2016 es fa públic el guanyador del concurs d'idees per a la museografia, que és l'empresa del museògraf i escenògraf Ignasi Cristià. Per la seva part, Lavinia Spurna Visual s'ocuparà de la realització audiovisual.

Pel que fa a l'edifici, modifica el traçat urbà que l'envolta plantejant un espai de pas que uneix el carrer Espardenyers i la plaça del Blat per crear una plaça coronada per un gran cilindre, que travessa l'edifici i permet contemplar el cel. Dins d'aquest buit s'alça un gran prisma quadrangular. Aquest no deixa de ser un nou clam a la verticalitat que impliquen els castells i, per mitjà de la il·luminació integrada, destacarà tot lluint els colors propis de les diferents colles. Al mateix temps, l'estructura se suma a la silueta urbana de Valls i la modifica establint diàleg amb el campanar de l'església de Sant Joan, el més alt de Catalunya.

A l'interior del museu, a banda dels serveis propis de recepció, botiga i cafeteria, és rellevant la inclusió del CEDOCA, el Centre de Documentació Castellera. Aquest organisme, de titularitat pública, recull la col·lecció més gran de documentació (gràfica, fotogràfica, audiovisual...) entorn del món casteller. De ben segur que el salt qualitatiu que suposa el canvi d'ubicació del CEDOCA es veurà reflectit també en els seus usuaris i les seves investigacions.

Serà, però, l'exposició estable el que centrarà el gruix de l'atractiu del Museu. Amb dos mil metres quadrats i organitzada sota l'emparedat del lema casteller, "força, equilibri, valor i seny" (extret de la composició *Los Xiquets de Valls* del compositor Josep Anselm Clavé), es basa en els recursos audiovisuals per tal de transmetre els coneixements. Sis grans audiovisuals i dos interactius en són l'atracció principal, complementada amb experiències sen-



Vista renderitzada de l'interior del Museu Casteller (2016).

IGNASI CRISTIÀ - MUSEU CASTELLER DE CATALUNYA



Vista renderitzada de l'interior del Museu Casteller (2016).

IGNASI CRISTIÀ - MUSEU CASTELLER DE CATALUNYA

sorials i d'immersió participativa, que han d'acostar el visitant als valors, les sensacions i les vivències dels castellers. Alguns dels àmbits integren dins del discurs la mostra d'objectes vinculats, com algunes de les peces del fons d'art del CEDOCA, però també altres com les copes dels primers concursos de castells de Tarragona dels anys trenta del segle xx o instruments històrics com una gralla del segle XIX o un timbal de llautó obrat pel llauner vendrellenc Francesc Badia (1869-1957), sense oblidar aquells ginys més nous, però de transcendental importància per a la pràctica castellera, com el casc dels integrants del pom de dalt, utilitzat des de l'estiu del 2006, o el diploma firmat per la directora general de la UNESCO Irina Bokova amb data de novembre del 2010 pel qual els castells entraven dins la categoria de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat.

Més enllà dels detalls formals com la museografia o l'arquitectura, poc ha transcendit d'altres aspectes, com ara la gestió de l'equipament. Per bé que, com s'ha comentat, el projecte el timonegen tres administracions catalanes (nacional, provincial i local) i la Coordinadora de Colles Castelleres, un cop s'hagi tallat la cinta inaugural es desconeix qui se'n farà càrrec. L'any 2014, l'Ajuntament de Valls encarrega a la consultora manresana Quaderna la redacció d'un pla de gestió i viabilitat del Museu Casteller de Catalunya. El document, d'accés públic, configura un acurat estat de la qüestió i el context en el qual s'ha d'emmarcar el futur museu des dels punts del turisme, l'espai, l'economia i la gestió. Tot i que fa la seva proposta de model de gestió i de fonts de finançament, no els dona caràcter oficial, ja que són els agents polítics qui hauran de fer-ho.

De les seves pàgines es desprèn un marc complicat, derivat de la poca tradició turística del municipi i l'alta estacionalitat que tenen els principals productes

que actualment posseeix Valls: els castells i els calçots. També hi juguen en contra una xarxa de transport públic deficient o una oferta de restauració insuficient i descentralitzada. La geografia tampoc es posiciona de la part del Museu i la proximitat de Valls a centres amb alt atractiu turístic com Tarragona, Poblet o Montblanc –segons l'informe– poden penalitzar-lo.

Amb tot, el pla de gestió pronostica la necessitat de vendre unes 130.000 entrades anuals per tal de fer viable i sostenible el projecte (Quaderna, 2014). Tot un repte. A tall d'exemple, el 2014 (any en què s'elabora el pla) es mouen al voltant de 130.000 visitants (no d'entrades venudes) al conjunt arqueològic d'Empúries, dependent del Museu d'Arqueologia de Catalunya, al Museu d'Història dels Jueus de Girona o al Castell Gala Dalí de Púbol. Amb aquestes 130.000 entrades, se situaria com el museu registrat més visitat de la província de Tarragona, per davant del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, que el 2014 va rebre 85.801 visitants, o del Museu Diocesà de Tarragona, que el 2016 n'ha rebut 106.690 (Departament de Cultura, 2014 i 2016). Val a dir que no es té en compte el conjunt arqueològic de Tarragona, que agrupa el Museu d'Història de Tarragona, atès que no consta inscrit al Registre de Museus de la Generalitat. Això no obstant, els diferents espais tarragonins van rebre el 2016 prop de 640.000 persones.

El patrimoni immaterial

El gran desplegament tecnològic i audiovisual del qual fa ús el Museu Casteller per construir el seu discurs museogràfic no deixa de ser una prova de la naturalesa especial del patrimoni que s'hi exhibeix.

Tot i que el reconeixement oficial del patrimoni immaterial va trigar a arribar, ho feu amb debat entre els partidaris de l'omnipresència del patrimoni

immaterial i els que el circumscriuen a tot allò que no és material. És a dir, els primers defensen que tot el patrimoni és intangible, ja que el valor dels objectes –classificats com a patrimoni material– no resideix en aquests mateixos, sinó en el seu significat, una qualitat intangible. Per posar un exemple, una senyera de les que trobem penjades en balcons d'arreu del país no l'exposaríem –aparentment– en un museu, una arxiu o una galeria. Ara bé, si aquesta senyera resulta que és la senyera que va embolcallar l'urna que contenia el cor del president Macià i que la família Tarradellas va custodiar a l'exili, la cosa canvia i es justifica que estigui penjada en un lloc de preferència a l'Arxiu Montserrat Tarradellas, ubicat al Monestir de Poblet.

Al marge, però, el cert és que no es tracta d'un concepte nou, ni inventat per la UNESCO, sinó que el reconeixement és l'oficialització d'uns preceptes que s'havien anat imbricant en altres categories, com ara el folklore de principis del segle XIX o el patrimoni etnològic, en auge durant la dècada dels vuitanta del segle XX.

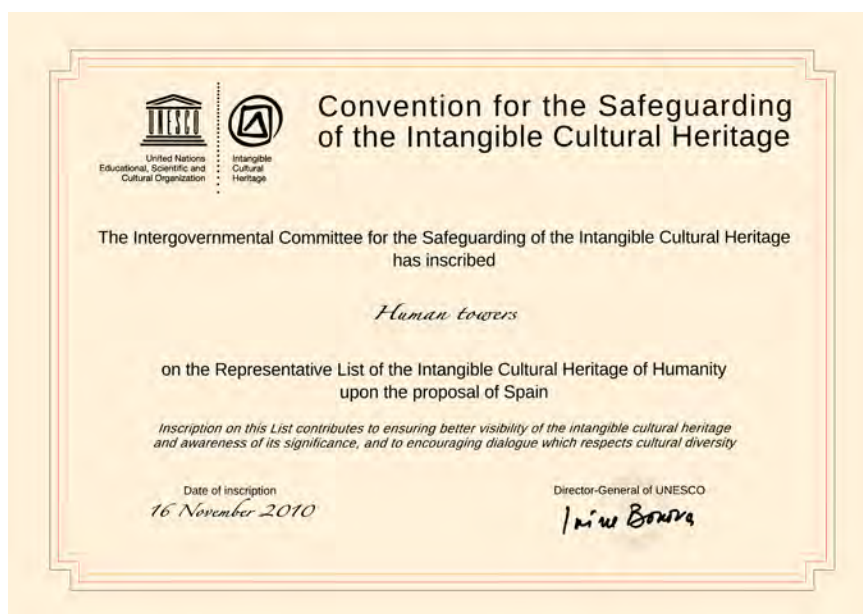
En la conferència de la UNESCO a Mèxic de l'any 1982, l'organisme supranacional cita per primera vegada el patrimoni immaterial, que referma en trobades posteriors, com la del 1993. No serà fins al nou segle, però, que prendrà l'impuls definitiu. El 2001 a Torí, experts d'arreu del planeta defineixen el terme com a pas previ a la Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Immaterial, celebrada a París l'octubre del 2003. La trobada, a banda de consolidar el concepte, serví també per a la creació dels instruments –en origen– destinats a la salvaguarda i la protecció del patrimoni immaterial, com ara la llista dels elements que requereixen mesures urgents per a la salvaguarda i, sobretot, la Llista Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat.

Els castells, processos de patrimonialització

Dins d'aquesta darrera llista, la Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, el novembre del 2010 s'hi inscrivien els castells (per a la UNESCO, *Human towers*). Era el resultat de la candidatura empresa l'any 2007 com a pilar fonamental en el procés de patrimonialització i significació d'aquesta expressió catalana. Val a dir que, en si mateixos, tant la candidatura com tot el procés de patrimonialització dels castells mereixen un estudi acurat, lluny del que se segueix, en què només s'apunta breument.

El mitjà pel qual quelcom acaba convertint-se en patrimoni és el procés de patrimonialització. Aquest requereix la confecció d'una xarxa escalar, en la qual es troben multiplicat d'actors amb intencions diverses. Comporta una reinterpretació del passat a partir de les problemàtiques contemporànies, que es poden caracteritzar com a remodelació, reconstrucció o reelaboració del passat, tot donant-li un ús politicoidentitari, sociocomunitari o economicoturístic (Roigé, 2014: 29). Tots els supòsits impliquen perills, com el de tergiversació del significat quan els motius són polítics o identitaris, o de mercantilització del patrimoni per atendre les demandes del turisme. D'aquesta forma, i en el cas del patrimoni immaterial, podem veure com danses de poblacions indígenes que s'esdevenien en períodes concrets i amb motius clarament definits ara es venen al millor postor i es ballen en funció de les visites dels turistes, que les observen amb la falsa aparença d'autenticitat.

Un nou pas en aquest trajecte de patrimonialització és la creació d'un espai que reculli el patrimoni, com ara un museu o un centre d'interpretació. Per al patrimoni intangible, requereix una materialització per cosificar-lo i poder-lo exposar, vendre o explotar.



Diploma que reconeix els castells com a Patrimoni Immaterial de la UNESCO (2010).

CEDOCA - CCCC

En el cas dels castells, una tradició més aviat popular i delimitada a l'àmbit geogràfic del Camp de Tarragona i el Penedès ha esdevingut símbol de tot un país. Això, sens dubte, deriva de la significació política de què ha estat objecte la pràctica casteller, tant a principis del segle xx com, i sobretot, a partir dels anys vuitanta amb la restauració de la democràcia a l'Estat espanyol. El reconeixement, l'apropiació i la projecció que les administracions nacionals fan dels castells acaba desembocant en la multiplicació de diades castelleres, així com en la fundació de colles arreu del territori i fora d'aquest, un fet clau per a la inclusió dels castells en la idiosincràsia catalana. Que en la cerimònia d'obertura dels Jocs Olímpics de Barcelona 92 diverses agrupacions alcessin castells davant dels ulls del món esdevenia el major atractiu per mostrar al planeta què "som" els catalans (o com a mínim els que fan castells). O més recentment n'hem vist l'ús polític a través d'esdeveniments com el *Catalans want to vote. Human towers for democracy*, que organitzà Òmnium Cultural la primavera del 2014 i en el qual vuit capitals europees van veure castells entre pancartes i proclames a favor de la consulta sobre el futur polític

de Catalunya del 9 de novembre del mateix any.

Així mateix, campanyes promogudes per la Generalitat, diputacions o ajuntaments es basen en la imatge del món casteller per atraure el turisme i es programen fins i tot diades castelleres ad hoc per tal de fer més atractives les festes majors i sumar-hi visitants. Res de nou que no es practiqués en ciutats com Vilafranca, Valls o Tarragona des de finals del segle XIX i durant la primera meitat del XX, però en un context ben diferent pel que fa al turisme.

La relació entre castells i turisme es veurà fortament ratificada amb el nou segle, en què la bona situació de les colles i els nombrosos èxits assolits per aquestes ajuden a atrapar el públic i a popularitzar l'acte, que alhora és fomentat com a reclam per l'Administració. Tanmateix, la legitimitat d'aquest procés també passa per l'obtenció de certs distintius que diferenciïn unes pràctiques d'altres. A Catalunya, les diades castelleres suposaran una clau de volta en la catalogació com a Festa Patrimonial d'Interès Nacional d'algunes festes del país, com les festes majors de l'Arboç i Vilafranca del Pene-



Castellers en la manifestació independentista de la Diada (2014). DANI CODINA

dès, les Festes Decennals de la Mare de Déu de la Candela de Valls o les de Santa Tecla de Tarragona, entre altres.

Però el reconeixement màxim al qual poden aspirar les manifestacions intangibles serà la ja esmentada Llista del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat de la UNESCO. El camí iniciat el 2007 es tradueix en aquesta necessitat de disposar d'un segell provinent d'unes sigles prestigioses com la UNESCO que legitimi el procés de patrimonialització dels castells.

El 2010, any en què s'obté aquest suposat certificat de qualitat, també resulta

una fita a partir de la qual l'explotació i la mercantilització dels castells s'expandeixen.

D'aquesta manera, i amb la necessitat d'allargar l'experiència fora de la pràctica immaterial, es justifiquen productes i paquets destinats a visitants, ja siguin assajos oberts a turistes o iniciatives que aborden diversos procediments, com "Tarragona, Ciutat de Castells", impulsada el 2013, que busca la immersió dins l'univers casteller i inclou rutes per les principals places castelleres, visites guiades als locals de les colles i actuacions periòdiques durant el temps de la campanya

pensades expressament per al públic foraster.

La Coordinadora de Colles Castelleres va fer un primer pas l'any 2014 donant llum a la marca Castells - Colles Castelleres de Catalunya i a la seva versió anglesa, Castells - Catalan Human Towers, i registrant-les davant l'Oficina Espanyola de Patents i Marques. Aquesta iniciativa comptà amb el suport de la Generalitat i d'empreses privades, cosa que demostra el potencial publicitari de què gaudeixen els castells també per al sector empresarial. Segons els artífexs, l'objectiu és protegir la imatge dels castells, projectar el fenomen i aprofitar-ne les oportunitats que ofereix per finançar-lo. Per això, es llança una línia de marxandatge propi i es posà en marxa un producte turístic com l'assistència als assajos de les colles. D'aquesta forma, per menys de 25 euros hom pot accedir a algun dels assajos dels Castellers de Sants o els Castellers de Barcelona, per exemple, i integrar-s'hi.

I és que la vinculació de patrimoni i turisme implica l'entrada en el mercat. D'aquí es poden derivar canvis en la concepció, com avaluar l'èxit o no segons el nombre de visitants en lloc de fer-ho segons la qualitat de l'activitat. Tot això acabarà determinant l'oferta en funció de la demanda (Prats, 2006), fet que explica accions com les que descrivia més amunt, però també justifica la creació del Museu Casteller de Catalunya. L'impuls definitiu a un projecte que mai havia tingut prou empenta per culminar és, també, simptomàtic del moment que viuen els castells, de la seva vinculació a la identitat nacional, del seu atractiu turístic i de la declaració com a Patrimoni Immaterial de la Humanitat. Rebla la meta amb l'obertura d'una seu permanent on poder custodiar i, en certa forma, fossilitzar la tradició, cosificar-la, tot sota l'aura acadèmica del nom *museu*. El repte que han d'afrontar aquesta

mena de propostes és el de no caure en la banalització per poder mostrar el patrimoni intangible, fer-lo accessible sense trivialitzar-lo ni buidar-lo de contingut (Grötsch, 2005). A l'Estat espanyol, altres elements inscrits en la Llista Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat també tenen museus monogràfics, com les Festes de la Mare de Deu de la Salut d'Algemesí i el Museu Valencià de la Festa, el flamenc i el Museo del Flamenco de Sevilla o la Fiesta de los Patios de Còrdova amb el centre d'interpretació homònim. A casa nostra, l'altra gran joia del patrimoni immaterial és la Patum de Berga (inclosa dins la llista des del 2005). Per bé que el reconeixement semblava que vindria de la mà d'un centre d'interpretació o museu, mai s'ha traslladat el projecte del paper a la realitat i l'oferta museística de la festa es limita a la Casa de la Patum, un petit habitatge on s'exposen alguns dels elements acompanyats d'imatge i so.

L'aspecte acadèmic també és de vital importància per reeixir. Als castells no els suposa cap problema, ja que la seva vinculació dins de la cultura amb el patrimoni és ben coneguda a través dels estudis de folkloristes com Joan Amades o també Francesc Blasi Vallespinosa. Erudits, lletraferits, folkloristes o historiadors, entre altres, prengueren els castells i els castellers com a subjecte d'estudi i prova d'això n'és l'extensa biografia sobre la temàtica que existeix tant del segle XIX com del XX i del XXI.

Actualment trobem mitjans de comunicació monogràfics i especialitzats i seccions dins de les principals capçaleres periodístiques del país que segueixen l'actualitat castellerà com a hereus dels periodistes castellers, iniciadors d'un gènere a principis del segle passat.

Així mateix, la realització d'algunes tesis doctorals entorn dels castells i els castellers suposen l'entrada dins dels cercles educatius més elevats, particularment

a la Universitat Rovira i Virgili. Aquest centre, conjuntament amb la Colla Vella dels Xiquets de Valls, impulsa des del febrer del 2017 la càtedra URV per a l'estudi del fet casteller com a eina de reflexió interdisciplinària, debat i divulgació al voltant de la cultura i l'evolució dels castells des de l'excel·lència de la recerca històrica.

Museus i regeneració urbanística

Tanmateix, la construcció del Museu Casteller de Catalunya disposa d'altres vessants interessants per analitzar, com ara la ubicació.

És evident que el seu establiment a Valls atén al simbolisme que té la ciutat com a bressol dels castells i quilòmetre zero del món casteller, tal com passa amb la Coordinadora de Colles Castelleres, també resident a Valls. Però que dins de la localitat sigui el Barri Antic el triat per acollir el museu denota també intencionalitat.

El Barri Antic és la zona de la ciutat amb la densitat de població més baixa i més envellida i amb el percentatge més alt d'immigració. Per tant, l'acció s'emmarca dins del projecte de regeneració urbanística del Barri Antic de Valls. El consistori vallenc presentà l'any 2006 el Projecte d'intervenció integral del Barri Antic de Valls, aprovat el mateix any, per un import de 15 milions d'euros, dins la Llei i el Pla de barris de la Generalitat de Catalunya. El Projecte preveia la dotació d'ajudes per a rehabilitació d'habitatges, una borsa de locals comercials o la construcció de nous equipaments, com l'Espai Ca Creus amb la Biblioteca Carles Cardó i el Centre Cívic, així com la restauració d'elements patrimonials com l'antic convent del Carme, que acull una escola, però també actes públics, com en el cas de la muralla de Sant Francesc, on es pretén expropiar i enderrocar algunes illes de cases per alliberar l'espai i recuperar la mura-

lla medieval, o del refugi antiaeri de la plaça del Blat, museografiat l'any 2011 dins dels Espais de memòria del Memorial Democràtic.

El lloc del Museu Casteller estava destinat fins al 2013 a acollir una seixantena d'habitatges socials i locals comercials. Tal com es comentava anteriorment, les dificultats normatives de Ruanes (anterior emplaçament), les necessitats de redimensionar el museu i les reclamacions de part del teixit veïnal a favor del trasllat al centre històric desencadenaren la situació actual, la qual es justifica pel fet que l'illa de cases era un tap per a la respiració del barri (Quaderna, 2014). Això, però, suposa el trencament de la unitat urbana i del traçat dels carrers amb l'aterratge d'un edifici de línies modernes, blanc i amb àmplies vidrieres, que difereix de les seves construccions veïnes, tal com ja passa amb l'Espai Ca Creus. És per aquesta banda que es produeix una pèrdua patrimonial si s'accepten els postulats d'aquells teòrics del patrimoni que conceben la ciutat com un únic monument que engloba la topografia, el paisatge, l'urbanisme o l'arquitectura (Choay, 2007: 125-126).

El planejament no és nou ni innovador, atès que moltes altres ciutats del món han emprat la cultura per tal de revertir la tendència decadent d'alguns espais urbans. Sovint, els projectes d'aquesta tipologia s'emmarquen en el context de crisis econòmiques que obliguen les societats a redefinir les seves activitats i moltes aposten per la direcció cap al sector serveis. Principalment, els equips que dirigien i planificaven aquestes reformes es componien exclusivament d'arquitectes, però a partir dels anys vuitanta del segle XX s'hi incorpora la figura de l'economista. L'objectiu era treure rendibilitat econòmica del que s'havia de remodelar i en aquesta línia, doncs, s'hi incorporen serveis atractius perquè turistes i passavolants facin despesa a la zona, és a dir, entre altres,



El carrer Espardenyers del Barri Antic de Valls i el Museu Casteller al fons (maig del 2017). ALEX REBOLLO

passejos marítims i platges, centres comercials i també museus i galeries. Aquests darrers, sobretot, enfocats a l'art contemporani per la facilitat de crear una col·lecció *ex novo*. Més tard, seran els sociòlegs i els professionals de la geografia humana els que hi diran la seva per tal que els processos no només s'enfoquin vers el turisme. (Lorente, 1997: 11-13). Dins d'aquests plantejaments hi trobaríem exemples com el de París i el Centre Pompidou (1977) o el de Liverpool i la Tate (1988). Més a prop de casa nostra, algunes localitats que apostaren per l'art modern per regenerar-se foren València amb la creació del Institut Valencià d'Art Modern (1989), Madrid i el Centre d'Art Reina Sofia (1992) o Bilbao i el Guggenheim (1997). D'altres no només se centren en l'art i inclouen altres infraestructures, com el cas del Raval de Barcelona, sobretot en l'entorn de la plaça dels

Àngels, amb la creació del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (1994), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1995) i les facultats de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona (2006) i de Comunicació i Relacions internacionals de Blanquerna - Universitat Ramon Llull (2010). I també en altres espais com el carrer Robadors amb la Filmoteca i l'annexa rambla del Raval.

Més recentment, ciutats com Girona han viscut també aquesta massificació turística. A la terra ferma, Lleida ha intentat per mitjà de la cultura i el patrimoni donar el tomb al centre urbà, juntament amb la remodelació de carrers. S'imposen projectes nous, com el de la creació d'un edifici nou per al Museu d'Art Jaume Morera o la voluntat que el Turó de la Seu Vella esdevingui Patrimoni de la Humanitat

per la UNESCO. És a dir, un procés amb bons paral·lelismes amb Valls, donat que ambdues poblacions busquen la regeneració urbana entorn d'un element patrimonial de primer ordre a ulls internacionals.

Tècnicament, aquesta mena de processos reben el nom de *gentrificació*: "Transformació socioeconòmica d'una àrea urbana degradada habitada per persones de classe baixa o grups socials marginals que es caracteritza per la rehabilitació urbanística i arquitectònica de la zona i per l'arribada progressiva de grups socials de classe mitjana o alta, cosa que comporta un canvi en les activitats econòmiques i, de vegades, el desplaçament dels grups socials més vulnerables." (TERMCAT) I és que, habitualment, les reformes empreses comporten l'augment del preu del sòl i obren les portes a l'especulació immo-



Immediacions del Museu Casteller al Barri Antic de Valls (maig del 2017). ALEX REBOLLO

biliària, cosa que obliga els habitants autòctons a marxar, ja que no poden pagar-lo, i aquests són substituïts per famílies de rendes més altes, o bé s'hi instal·len allotjaments turístics. Amb tot, la millora de la imatge i la seguretat de la zona afavoreix l'auge de la inversió privada, però principalment destinada al sector turístic, cosa que fa que petits comerços sucumbeixin a establiments com bars, restaurants, boutiques de moda, botigues de records..., en alguns casos en mode de franquícies o grans marques comercials. En tot cas, difícilment compatible amb la vida quotidiana d'un barri i la necessitat d'alimentació, oci, calçat o roba assequibles.

Si bé, doncs, la gentrificació pot millorar la situació d'un barri millorant-ne l'estètica, la seguretat i la rellevància dins del conjunt de la ciutat, també comporta riscos com el de desnaturalit-

zar-lo o fins i tot banalitzar-lo i crear-hi un "parc temàtic" o convertir-lo en un lloc classista i elitista on no es pot ni viure ni consumir. (Garcia; Beltran, 2011: 140-142).

És clar que cada cas s'encabeix en un context diferent, ja que les ciutats són totes diferents i, per tant, molts altres factors influeixen en el resultat d'aquestes accions. Però sí que s'observa una determinada tendència cap a aquestes efectes descrits. El de Valls, doncs, és un exemple que encara no pot avaluar-se perquè estar en una fase intermèdia i no conclusa. Encara resten accions per desenvolupar, a les quals serà necessari estar atents.

Conclusions

Estem davant, doncs, de la culminació d'un trajecte emprés fa més de mig segle. Si bé amb l'obertura del Museu

Casteller de Catalunya a Valls es tancarà aquests itinerari que comentava, el cert és que suposarà l'inici d'un camí encara més important, que és el de donar vida dia a dia a aquest nou equipament. Una institució museística singular dins del panorama català, dedicada exclusivament a una manifestació de patrimoni immaterial i amb una fortíssima càrrega simbòlica per a la cultura del país, amb grans i nombrosos reptes per endavant, com el de la captació dels públics que en permetin la supervivència o la necessitat de córrer en paral·lel i al ritme amb què la vida i l'activitat castellerana avancen.

Un aparador on mostrar el resultat d'un procés per tal d'integrar enxanetes, folres i manilles en la idiosincràsia del poble català i al qual també caldrà estar amatent per veure'n la deriva. Per bé que patrimonialment no es pot

aspirar a més, un cop obtinguda la summa marca de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, el reptu està en com es gestiona i quins són els límits que imposablem per tal de preservar-lo. Fins a quin punt és possible la venda de la imatge dels castells amb finalitats comercials? O quines són les fronteres per tal que un assaig o una diada no sigui un mer producte buit de contingut?

És cert que el fet casteller gaudeix de bona salut i que el seu ADN és l'emoció. Tan cert com que el patrimoni immaterial carregat d'emoció és ben complicat d'anorrear. Però això no l'eximeix de riscos.

Com també hi ha perills en els processos que lliguen regeneració urbanística i cultura. La gentrificació, en la majoria de casos, acaba esdevenint una arma de doble tall i introdueix conflictes al mateix temps que en resol d'altres. Serà interessant en els propers mesos i anys veure com el Barri Antic de Valls va assimilant les accions que s'hi han dut

i s'hi estan duent a terme i avaluar-ne, aleshores, l'èxit o el fracàs. Ben cert és que un barri necessita habitants per fer-lo reviscolar i que els museus no aporten veïns sinó visitants. És potser per això que moltes de les ciutats que han apostat per aquesta estratègia les poblen habitants esporàdics que tan sols trepitgen els carrers i les plaques unes poques hores, de passada, sense arrelar-hi i a cops ni tan sols amb temps per crear-hi vivències. És aleshores importantíssim fer veure a aquells habitants més immediats als nous centres culturals la necessitat d'aquests. Integrar-los des del primer dia en el projecte i mantenir-los constantment informats. Al cap i a la fi, són ells qui pateixen les conseqüències de les obres per construir-los o patiran les possibles aglomeracions un cop hagi estat inaugurat, després d'haver-hi destinat part dels seus impostos. És imprescindible, doncs, imbricar en els ciutadans i les ciutadanes la sensació de pertinença al nou museu. No en va, si s'aconsegueix, esdevindran els millors publicistes, guies i captadors de públics

de què disposarà. Des de la percepció personal, Valls no sembla estar fent-ho amb diligència i això pot desembocar en desafecció i indiferència. Val a dir, però, que seria interessant fer-ne un estudi amb cura per conèixer i analitzar quines impressions, anhels o retrets desperta el Museu Casteller entre els vallencs i les vallenques. Una possible via per seguir investigant.

Amb tot, però, caldrà esperar. Esperar que el Museu Casteller obri, que els visitants el rebin, i també els habitants de Valls. Resta per veure quin és l'efecte sobre la ciutat i en especial sobre el Barri Antic. I també cal veure l'evolució del procés de patrimonialització dels castells i la seva explotació en els àmbits econòmics, turístics o polítics.

Un aspecte, el polític, que actua com a ànima dels castells. No en va deia Pau Casals que els castells "són el símbol vivent de les sòlides virtuts de la raça catalana". ■

BIBLIOGRAFIA

Alonso, P. (2012) «El tratamiento del patrimonio inmaterial en museos». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 14: p. 56-73.

Castro, H; Zusman, P. (2007) «Redes escalares en la construcción de los patrimonios de la humanidad. El caso de la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina)». *GEOUSP – Espaço e Tempo*, 21: p. 173-184.

Choay, F. (2007) *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. (1984) *Memòria del Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular*. Barcelona: Departament de Cultura.

Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. (2014) *Estadístiques de museus. 2014. Visitants (per ordre de nom de museu)*. Barcelona: Departament de Cultura. <http://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/area_de_difusio_i_explotacio/estadistiques_de_museus/2014/01.2014.Visitants-per-ordre-de-nom-del-museu.pdf> [Consulta: 20 juliol 2017]

ques_de_museus/2014/01.2014.Visitants-per-ordre-de-nom-del-museu.pdf> [Consulta: 20 juliol 2017]

Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. (2016) *Estadístiques de museus. 2016. Visitants (per ordre de nom de museu)*. Barcelona: Departament de Cultura. <http://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/area_de_difusio_i_explotacio/estadistiques_de_museus/2016/01.2016.Visitants-per-ordre-de-nom-del-museu.pdf> [Consulta: 20 juliol 2017]

Fernández, E. (2004) «Museos y patrimonio intangible: una realidad material». *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 4: p. 129-137.

García, M; Beltrán, M. (2011) «Hibridación y destrucción selectiva como estrategias propulsoras en centros históricos de Salamanca y Estocolmo». *Ciudades*, 14: p. 133-156.

Grötsch, K. (2005) «Musealizar lo imposible – intangibles». *Areté Documenta*, 21.

Lorente, Jp. (1997) «Focos artísticos de revitalización urbana, espacios para el sincretismo». A: LORENTE, J. P. (coord.). *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, p. 11-27. Saragossa: Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte.

Prats, Ll. (2006) «La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias». *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 58: p. 72-80.

Quaderna. (2014) *Museu Casteller de Catalunya. Pla de gestió i viabilitat*. Valls: Ajuntament de Valls.

Roigé, X. (2014) «Més enllà de la UNESCO, gestionar i museïtzar el patrimoni immaterial». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: p. 23-40.

Santacana, J; Llonch, N. (2015) *El patrimonio cultural inmaterial y su didáctica*. Gijón: Trea.

La dialèctica entre cultura popular i cultura hegemònica

Els pessebres de la plaça de Sant Jaume de Barcelona

La presència de simbologia religiosa a l'espai públic és un tema controvertit. Cada Nadal, la instal·lació de pessebres a places públiques genera discussió sobre la seva idoneïtat. En el marc de la tesi doctoral "Simbologia religiosa a l'espai públic. El cas dels pessebres públics i les possibilitats d'innovació en el pessebrisme", dirigida per la Dra. Josefina Roma i defensada el gener de 2017, he fet una anàlisi etnogràfica sobre les reaccions que va generar el pessebre de la plaça de Sant Jaume de Barcelona, que m'ha permès apreciar la dinàmica que s'estableix entre la cultura hegemònica i la cultura popular. Les propostes de pessebres que s'escapen de la imatge tradicional idealitzada del pessebre generen una dialèctica que afavoreix l'evolució de la tradició. Algunes propostes que inicialment són rebutjades pels estaments que representen la cultura hegemònica acaben sent incorporades al cap dels anys amb certa normalitat. Així, doncs, comprovem com la dialèctica que proposa Lombardi-Sartriani (1978) entre

cultura popular i cultura hegemònica s'acompleix.

Les dades que analitzo provenen d'articles publicats en premsa i d'entrevistes en profunditat. He establert algunes categories de reaccions davant de la presència dels símbols religiosos a l'espai públic i també sobre la possibilitat d'evolució i actualització de les tradicions populars.

Les conclusions d'aquest estudi aporten elements de comprensió i de reflexió per a l'anàlisi de situacions similars que es produeixen amb la presència pública de simbologia religiosa a l'espai públic.

De l'encàrrec institucional al projecte

L'any 2004, l'Ajuntament de Barcelona va escollir l'Escola Massana, amb motiu del seu 75è aniversari, perquè fos l'encarregada de dissenyar el pessebre públic de la plaça de Sant Jaume. En els darrers anys havia estat habitual convidar alguna de les escoles de disseny de la ciutat perquè, juntament amb l'Escola



Enric Benavent

COL·LECTIU EL BOU I LA MULA
Membre del Col·lectiu El Bou i la Mula. Autor de diversos estudis i llibres sobre pessebrisme.
Doctor per la Universitat Ramon Llull. Professor i

membre del grup de recerca GIAS de la Facultat d'Educació Social i Treball Social Pere Tarrés.

Paraules clau: Pessebre, espai públic, tradicions

Palabras clave: Pessebre, espacio público, tradiciones

Keywords: Nativity scene, public space, traditions

Els pessebres de la plaça de Sant Jaume de Barcelona, d'ençà del que s'hi va instal·lar l'any 2004, aporten al pessebrisme i a la cultura popular la possibilitat de reflexionar sobre les tradicions i les seves possibilitats de renovació. L'estudi de les reaccions que va provocar aquell pessebre ens permet observar el diàleg que s'estableix entre la cultura hegemònica i la cultura popular. Una anàlisi comparativa de l'evolució dels pessebres d'anys successius mostra com aquest diàleg possibilita l'evolució de les tradicions.

Los pessebres de la plaza de Sant Jaume de Barcelona, desde el que se instaló en 2004, aportan al pessebrismo y la cultura popular la posibilidad de reflexionar sobre las tradiciones y sus posibilidades de renovación. El estudio de las reacciones que generó aquel pessebre nos permite observar el diálogo que se establece entre la cultura hegemónica y la cultura popular. Un análisis comparativo de la evolución de los pessebres de años sucesivos muestra cómo este diálogo posibilita la evolución de las tradiciones.

The nativity scenes in Plaça de Sant Jaume, Barcelona, first displayed in 2004, have allowed the nativity scene movement and popular culture to reflect on these traditions and the possibilities of renewing them. Studying the reactions to that nativity scene allows us to observe the dialogue established between hegemonic and popular culture. A comparative analysis of how the nativity scenes have developed over successive years shows how this dialogue makes it possible for traditions to evolve.

de Jardineria Rubió i Tudurí, dissenyessin i executessin aquest pessebre.

Per portar a terme aquest encàrrec, l'Escola va convocar un concurs entre els alumnes de l'assignatura de tercer curs Projectes d'art i disseny per tal de triar una proposta i portar-la a terme. Aquesta assignatura estava dirigida pel professor Jordi Canudas i es va desenvolupar entre el setembre i el desembre, tot just començat el curs acadèmic. Inicialment, va costar una mica d'encaixar l'encàrrec, tant per part dels professors, ja que estaven treballant en el programa del curs sobre l'art del compromís, com per part dels alumnes, ja que, tot i l'al·licient de participar en un concurs i de tractar-se del pessebre de la ciutat, molts d'ells no se sentien motivats per fer un projecte com aquell. Finalment, van formar diversos grups d'estudiants que van treballar per presentar un projecte de pessebre al concurs.

El procés que es va seguir per dissenyar el pessebre era el mateix que seguien els alumnes en qualsevol projecte que fan a l'escola: una primera fase de recerca, l'elaboració d'un esbós i la construcció d'una maqueta.

La fase de recerca va ser molt exhaustiva. Es va iniciar amb una presentació general sobre el Nadal i també sobre el pessebre i els seus símbols a càrrec del professor Josep Mañà. A partir d'aquí, i amb les aportacions dels alumnes, van aparèixer conceptes molt diversos, que es referien a les seves vivències personals de Nadal —nostàlgia, trobada, consumisme...—, relacionades amb el rerefons històric i pagà, així com amb el vessant antropològic de la festa. Els alumnes van analitzar els pessebres populars i les figures típiques dels pessebres populars catalans per veure quines figures hi ha, què simbolitzen, com van vestides, quines ofrenes porten... Es van començar a plantejar la possibilitat d'incloure la

realitat en el pessebre, d'incloure-hi tecnologies actuals. També es van qüestionar quin llenguatge es podria fer servir, com incloure-hi la referència a la ciutat —ja que es tractava d'un encàrrec de l'Ajuntament situat al bell mig de Barcelona—, quins havien de ser els destinataris del pessebre, si els nens o tot el públic...

Als alumnes els va cridar molt l'atenció la presència del poble en el pessebre, primer amb l'observació dels pessebres napolitans i provençals i, posteriorment, amb les figures catalanes. Van constatar amb sorpresa que el pessebre recull molts significats i símbols que van més enllà del fet religiós.

En el decurs de la recerca i de la reflexió anaven apareixent els conceptes clau de *periferia*, *residual*, *marginal* i *pobresa* i, per tant, la inquietud de com mostrar allò que és perifèric al centre de la ciutat. De mica en mica, dos conceptes van anar quedant més clars:

- Havia de ser un pessebre urbà.
- Havia de ser un pessebre amb llenguatge artístic contemporani.

Això permetia lligar el projecte amb la línia de treball que estaven portant a classe, basada en l'art contextual i l'art del compromís. Aquest enfocament de l'art no buscava la representació de la realitat, sinó més aviat una copresència en la qual l'artista s'introdueixi en el paisatge per treballar-lo i modificar-lo. Es tracta d'un art participatiu que busca la implicació de l'espectador. L'obra d'art no és un producte acabat, sinó que és un esdeveniment que pot afavorir la vida col·lectiva i pot interessar públics molt diversos. Ardenne (2006: 121) qualifica l'artista no com algú que crea una obra des de l'autoritat, sinó com aquell que avança cap a la invitació, que convida el públic a parlar i a escoltar, és a dir, a crear col·lectivament. L'art participatiu considera l'espectador com

a ciutadà, com a ésser polític, i modifica la noció de públic i revoca el principi de passivitat.

Cal destacar que la major part dels alumnes no feien el pessebre, ni tenien un rerefons religiós clar en les seves vides, però van poder veure que les tradicions recullen sentiments, valors i símbols ancestrals de les cultures, fet que va ser un punt d'interès que va motivar l'aprofundiment en la fase de recerca. Es comencen a plantejar aleshores les possibilitats formals del pessebre: l'ús de la imatge, del text i la participació de l'observador. A partir d'aquesta anàlisi es van fer la pregunta de què volien transmetre, quin missatge volien donar amb aquell pessebre, i es van plantejar fer una relectura de la tradició amb la intenció d'actualitzar-la.

Projecte guanyador: Pessebre Barcelona

El projecte que va guanyar estava centrat en la plaça pública i en l'activitat diària. Va ser dissenyat a partir del coneixement i de l'anàlisi dels orígens i de la tradició del pessebre. Es proposava fer una transposició a l'actualitat del pessebre popular i incloïa la representació del poble amb els oficis i les activitats diàries. L'espai del pessebre era un espai urbà, un fragment de parc públic. I els ciutadans n'eren les figuretes, i així feien un paral·lelisme amb les activitats d'uns i altres: la dona que va a buscar l'aigua, el pastor, la bugadera, el llenyataire... I els visitants també passaven a formar-ne part, es convertien en una figura més.

Una de les idees força d'aquest projecte guanyador va ser vetllar perquè hi hagués molt present un clar paral·lelisme amb el pessebre popular tradicional. *Pessebre Barcelona* consistia en un conjunt de siluetes fetes a partir de fotografies de persones actuals que simulaven les accions de les figures del pessebre popular vuitcentista. La intenció era traduir les figures del pessebre

popular a personatges habituals de la ciutat. Si el pessebre popular representava la gent del poble al voltant del naixement de Jesús, qui seria aquesta gent del poble en una ciutat del segle XXI? Els paral·lelismes entre les figures del pessebre popular i les fotografies de persones van ser aquests:

El pastor que porta un feix de llenya i un senyor que reparteix butà, la bugadera i una senyora amb un pot de detergent, el músic i un jove amb *rastes* tocant la guitarra, la dona de l'aigua i una senyora que portava dues garrafes, l'home de les neus i un turista, el pagès i una treballadora de parcs i jardins, la filadora i una senyora fent mitja, la dona del cistell i una senyora amb el carretó de comprar, la que dona menjar a les tites i una senyora que dona menjar als coloms, el pastor de l'ofrena i un home amb regals, la dona del cistell d'ous i una senyora amb una dotzena d'ous, el que fa l'allioli i una senyora que menja una amanida, l'home del pa i un jove amb barres de pa sota el braç, i un pastor amb l'ovella i un home amb un gos.

Per fer la silueta de les figures del naixement es va desestimar fer-ho a partir de persones actuals i es va fer a partir de la fotografia d'unes figures populars procedents del museu etnològic. Els estudiants van considerar que era la millor manera de mantenir el lligam amb la tradició i, a la vegada, de dir que allò era un pessebre. Van pensar que la possibilitat de fer unes siluetes amb personatges contemporanis per al naixement no hauria ajudat a fer aquest lligam entre la representació i el concepte de pessebre. D'altra banda, la tria de figures barroques o neoclàssiques no formava part del procés que ells havien seguit. Tot el pessebre era una traducció de les figures populars vers personatges urbans contemporanis i, per tant, les figures del naixement havien de fer visible aquesta relació amb el pessebre popular.



El pagès. Pessebre BCN (desembre 2004). ESCOLA MASSANA



La dona de l'aigua. Pessebre BCN (desembre 2004). ESCOLA MASSANA



Figures del Naixement (desembre 2004). Pessebre BCN. ESCOLA MASSANA

Anàlisi de les reaccions aparegudes als mitjans de comunicació

Fer que el pessebrisme aparegui als mitjans de comunicació no és una feina fàcil. Les notícies relacionades amb aquest tema acaben sent gairebé sempre una referència als tòpics. Hi ha, però, alguns temes que són recurrents cada any a l'inici de la temporada de Nadal: la Fira de Santa Llúcia i el caganer, tot i que també és fàcil veure alguna notícia relacionada amb el pessebre quan es donen casos de robatoris de figures o actes vandàlics en pessebres públics.

Fa uns anys que una nova cita ineludible per als mitjans és el pessebre de la plaça Sant Jaume de Barcelona, la inauguració del qual acaba sent sempre un moment significatiu que, d'alguna manera, marca l'inici de la temporada de Nadal. L'atracció que té aquest pessebre des del punt de vista dels mitjans de comunicació va patir un canvi important a partir del Nadal del 2004. El pessebre va aixecar una rellevant polseguera mediàtica per la novetat del seu plantejament, per proposar un diàleg entre la tradició i la modernitat, per la seva estètica. La instal·lació va provocar nombroses reaccions i, en conseqüència, va elevar el pessebre de la plaça de Sant Jaume a un esdeveniment noticable cada any. Com afirmava orgullós el seu autor, totes les reaccions van contribuir al fet que aquest fos el pessebre més mediàtic de la història del pessebrisme català. La prova d'això és que, després de tretze anys d'aquell pessebre, encara avui molta gent el recorda.

He fet un buidatge de les notícies i els articles d'opinió que es van publicar aquells dies al voltant d'aquest pessebre. Parteixo, doncs, d'opinió publicada fa anys sense que hi hagi hagut interacció entre l'investigador i les persones que han opinat. He construït una classificació i una categorització dels qualificatius que es van dir, ja sigui a favor o en contra de la proposta. Finalment, he agrupat

els comentaris transcrits literalment de les fonts consultades a partir d'alguns eixos que ens permeten visualitzar com es contraposen les opinions.

- a) Primeres impressions sobre el pessebre. Veiem que la recepció positiva o negativa del pessebre està vinculada a aspectes que són més de tipus emocional que racional. Els qui el valoren positivament expressen sentiments superficials de sorpresa o novetat: “divertit”, “original”, “una cosa nova”, “dóna varietat”, “la idea és bona”, “està bé canviar”, “sorpresa”, “em fa gràcia”, “és una novetat”, “l’has d’anar adaptant” o “és provocador”,³ mentre que els qui el valoren negativament apel·len a qüestions en què hi ha sentiments implicats: “sense misteri, màgia ni emoció”,⁴ “pessebre *light*”,⁵ “no té ànima”, “li falta tendresa”, “em fa mal”, “pessebre traumatitzant”,⁶ “polèmic pel seu disseny”, “la idea és una bestiesa”⁷ o “és un zero”.
- b) Un segon bloc de comentaris, que podem agrupar al voltant de la tradició. En aquest apartat observem que hi ha diferents concepcions del que s’entén per *tradició*. Podríem dir que es dibuixen dues tendències, una de caire evolucionista, vinculada a idees de progrés, que admet que la tradició no és immutable: “transposició a l’actualitat, una actualització del pessebre”,⁸ “relectura del pessebre tradicional”,⁹ “és un *aggiornamento*”,¹⁰ “adapta conceptes antics”, “transposició a l’actualitat”, “la tradició no és per copiar-la”,¹¹ “encaixa amb la tradició”,¹² “simbolitza la tradició de posar personatges autòctons”,¹³ “manté la tradició”¹⁴ o “accepta bé la modernitat del pessebre”¹⁵ i una altra d’immobilista. La tradició pot ser una cosa que no es pot tocar o que pot adaptar-se, i aquest punt de partida marca la recepció d’aquest pessebre, que va ser concebut pels seus autors clarament des d’una visió oberta de la tradició i amb la intenció d’adaptar-la al moment actual. Els qui expressen

comentaris en negatiu apel·len a un pessebre ideal: “ha deixat de ser tradicional”, “volem contemplar les festes com sempre ho hem fet amb els cursis pessebres de tota la vida”, “si això és un pessebre, que vingui Deu i ho vegi”¹⁶ o “això no és un pessebre”.¹⁷

- c) Comentaris que apel·len la religiositat. Entre aquests comentaris observem que els que tenen una connotació negativa, a més, veuen en el pessebre una intencionalitat bel·ligerant vers el cristianisme o la religiositat. “Simple propaganda”,¹⁸ “és una venjança”,¹⁹ “vol acabar amb els principis morals i ideològics de la nostra cultura”,²⁰ “un pessebre laic”,²¹ “dir *pessebre* a aquesta convivència humana és confondre la realitat”, “és una burla” o “fa tuf d’anticlericalisme”.²² Dels comentaris en negatiu es desprèn la idea d’un cert essencialisme moral i cultural. D’altra banda, la lectura dels que fan comentaris en positiu ens porta a una interpretació profundament religiosa de la proposta plantejada: “no és un pessebre laic”,²³ “tots estem cridats per Deu”, “cal trobar el simbolisme de les figures”.²⁴
- d) Opinió que posen èmfasi en l’aspecte estètic. Constatem aquí dues variables, una centrada en els gustos personals i l’altra que intenta aportar raonaments estètics. La novetat en l’estètica no és acceptada per uns: “preferixo un estil més clàssic”, “estèticament discutible”, “caldria mantenir les figures barroques”, “figures massa reals”, “*horterada*”²⁵ o “el pitjor són les figures de Josep, Maria i el Nen”. En canvi, és reconeguda pels altres: “innovador; modern”,²⁶ “de disseny”, “actual”, “obra d’art contemporani”, “té un aire trencador”²⁷ o “homenatge als figuristes amb les figures del naixement”.²⁸ És destacable el fet que es critica, d’una banda, l’hiperrealisme de les figures i al mateix temps no s’accepten les figu-

res que es van triar per al naixement, procedents d'un pessebre popular i, per tant, molt lligades a la tradició.

- e) Agruparem un darrer bloc de comentaris sota l'epígraf de *repercussió pública*. D'aquests comentaris constatem que la generació de polèmica en l'opinió pública es valora com un aspecte que alhora és positiu: “se'n parla molt i així el visita molta gent”,²⁹ “manté la tradició”,³⁰ “és el pessebre més mediàtic”,³¹ “respectuós amb les ordenances municipals” o “ha deixat al descobert molts prejudicis”,³² i negatiu: “el pessebre més criticat de la història”,³³ “comprenc que sigui polèmic i que no agradi”,³⁴ “exigir la retirada”³⁵ o “les dones hi apareixen fent feines tradicionals... trobo a faltar altres personatges de la ciutat com els netejavides”.³⁶ Aquest darrer comentari en negatiu, que troba a faltar alguns personatges habituals a la via pública, en el fons, el que fa és afirmar que ha entès perfectament la intenció dels autors del pessebre.

La gran disparitat de reaccions va posar en relleu la importància que té el pessebre en les nostres tradicions. Hi ha un gran nombre de factors que van intervenir en els comentaris que hem vist, des dels purament estètics fins als que fan referència al simbolisme religiós. L'experiència d'aquest pessebre va marcar un punt d'inflexió pel que fa als pessebres que s'instal·laran en anys posteriors en aquest lloc i va convidar a reflexionar sobre la pervivència de les tradicions i la seva possible renovació.

Les tradicions s'han de renovar?

El pessebre del 2004 va suscitar una reflexió al voltant de les tradicions i sobre com cal transmetre-les i si s'han d'actualitzar o no. Els qui van projectar el pessebre tenien clarament la intenció de fer una lectura de la tradició per traduir-la a una estètica con-

temporània. No era un pessebre gens improvisat, sinó que aquests alumnes prèviament van fer un seriós estudi de la tradició que hi ha al voltant del món del pessebre i de les seves figures, basant-se en els llibres de Joan Amades i en altra bibliografia bàsica sobre el pessebre, per esbrinar quines són les figures del pessebre popular i quin és el seu simbolisme. Seguidament, interpretant la tradició, van fer una transposició de les tipologies dels personatges del pessebre popular vers un nou marc social i cultural. Les decisions que van prendre a l'hora de traduir els personatges del pessebre popular havien de respondre al simbolisme de les figures i, al mateix temps, havien de ser coherents amb la societat contemporània. Un dels resultats d'aquesta interpretació de les figures va portar com a conseqüència, per exemple, la impossibilitat de posar-hi el caganer —o la seva reinterpretació urbana, que seria el pixoner— per no contravenir les ordenances municipals. Pel mateix motiu es va ometre la participació de la figura d'una senyora que donava menjar als coloms.

Les tradicions tenen la seva dinàmica de naixement, de maduració, de creixement i de canvi. Hobsbawm (1988: 13) es refereix a l'origen d'algunes tradicions que semblen antigues però no ho són i, així doncs, parla de tradicions inventades quan sorgeixen d'una manera difícil de reconèixer en un període de temps breu i mesurable. Amb tot, Llobera (1994: 223) matisa aquesta afirmació argumentant que al darrere de les noves formes de tradició hi ha un arrelament en tradicions antigues, sense el qual no tindrien èxit.

En el procés de transmissió de les tradicions, doncs, s'ha de tenir en compte també aquest fenomen de l'origen de la tradició. Totes les tradicions tenen el seu i per poder analitzar bé el contingut de valors, les normes o els comportaments que està transmetent cal veure on queda

situat l'origen. Algunes tradicions han sobreviscut més que d'altres. El que ens aporta elements per a l'anàlisi no és tant la seva perdurabilitat, sinó l'origen i el recorregut que una tradició pot tenir, així com els processos de reinterpretació i de recreació que ha patit. Segons diu Josefina Roma (1995: 42), fa segles i mil·lennis que el patrimoni etnològic es va depurant i modificant, i és precisament aquest tarannà propi en l'evolució i l'adaptació constant a les noves circumstàncies el que dona una identitat pròpia i diferenciadora als pobles.

La presència de pessebres a les places públiques es pot considerar una tradició inventada. Originàriament, la construcció de pessebres estava circumscrita a l'espai privat, primer als monestirs o a les esglésies i posteriorment als palaus nobles o als salons de famílies senyoriales, on s'instal·lava dintre d'un aparador i era exposat tot l'any com un element més de la decoració de la casa. El pessebre és un element de la celebració del Nadal, que originalment tenia una clara funció devocional. Tot i que a finals del segle XVIII ja hi ha notícies que indiquen la presència del pessebrisme de caire popular, és durant el segle XIX i a principis del segle XX que les classes populars s'aficionen a construir pessebres i a crear les seves figures. Aleshores es va produir el que planteja Hobsbawm (1988) quan diu que, davant d'una invariància de la tradició, el costum la modela fins a donar-li un nou sentit o fins a inventar-la de nou. El pessebre que la gent incorpora a les seves llars, intentant simular el que veien a les cases de les persones riques, manté els elements tradicionals sense variació —escenes i personatges— i a la vegada inclou elements nous, és a dir, la tradició es recrea. Es tracta de pessebres que no són elements decoratius i de caràcter fix, com passava amb els pessebres senyoriales, sinó que són construccions efímeres que cada any cal fer de nou i conservant-ne només les figures i algun altre element.

El pessebre de les cases populars no deixa de tenir caràcter devot, en un principi, tot i que a la vegada relaxa la seva formalitat i inclou la biografia de qui l'ha fet en l'expressió plàstica del relat del Naixement. Els personatges del pessebre popular responen a aquesta recreació de la tradició i el pessebre esdevé així una realitat folklòrica que representa els personatges propis de cada lloc, la indumentària, les cases, els paisatges i les activitats. De fet, la representació del naixement de Jesús en totes les seves formes artístiques sempre ha admès elements anacrònics i que identifiquen territorial i culturalment les persones que l'han creat.

El costum de fer i desfer el pessebre fa que les persones apliquin cada any en la seva realització la destresa manual i el gust per obtenir bons efectes. L'observació de la natura i l'enginy per combinar bé els elements són components cabdals d'aquest art popular, que veu com la tradició s'enriqueix i es transforma en una activitat d'oci creatiu. A principis del segle xx, els pessebres de les cases es van convertir en molts casos en construccions elaborades dignes de ser vistes més enllà de l'àmbit familiar. Moltes poblacions van incorporar el costum de promoure les visites dels pessebres per les cases amb invitacions per escrit, horaris de visita i recepcions. D'aquí es va avançar cap a la convocatòria de concursos de pessebres, normalment a redós de la parròquia o dels grups d'Acció Catòlica. Veiem, doncs, com d'una tradició antiga i arrelada com és la representació plàstica del naixement de Jesús de forma tridimensional, que és potser la definició més essencial del que és un pessebre, s'han creat noves tradicions gràcies a nous costums que han adaptat la construcció del pessebre al nou context que l'acull.

La tradició de fer el pessebre també viu una evolució constant pel que fa als materials i a les tècniques que s'hi fan servir. Utilitzar el guix per fer pessebres

és una tècnica que està documentada ja en alguns pessebres domèstics de principis del segle xx. El pessebrista barceloní Antoni Moliné va desenvolupar a bastament el treball amb aquest material utilitzant-lo no només per ajuntar trossos de suro i fer alguna muntanya llunyana, com ell ja havia vist en algun pessebre, sinó també per construir tots els elements del paisatge del pessebre (Moliné, 1952). Els pessebres de guix van incorporar aviat una nova forma de presentació i van deixar de ser pessebres panoràmics per ser pessebres visibles només des d'un punt de vista, cosa que permetia jugar millor amb les profunditats. Aquesta innovació va donar peu a la construcció de pessebres tancats en caixes, seguint l'estil de les escenografies teatrals, amb els quals es podia forçar la perspectiva i jugar amb diferents plans visuals. La tècnica dels diorames aplicada al pessebrisme ha elevat la tradició de fer pessebres a un art sofisticat que mereix ser exposat i visitat pel gran públic. L'aparició de les associacions de pessebristes respon a aquesta nova tradició de construir pessebres per ser exposats. Es comença a generar el que alguns han anomenat la *segona via* del pessebrisme, que es caracteritza per buscar un espai de reconeixement artístic, relativament independent de tota significació religiosa, i una excel·lència creativa que justifiqui l'atenció d'un públic culte (Cardús 2010: 13).

Paral·lelament, el pessebre ha sortit de les cases particulars per fer-se present al carrer. Algunes ciutats van començar a posar pessebres a la seva plaça principal. A Barcelona, durant alguns anys del postfranquisme, era habitual que hi hagués pessebres instal·lats en espais públics, promoguts per iniciatives diverses. Alguns d'aquests es van mantenir fins entrats els anys setanta, com és el cas del que muntava la Comissió de Festes de Sant Roc de la plaça Nova als jardins de l'avinguda de la Catedral. Aquest fet no trencava amb la tradició,

sinó que incorporava un costum nou que propiciava una nova manera de mostrar el pessebre i, així, generava una tradició nova vinculada al Nadal. "Inventar tradicions és un procés de formalització i ritualització caracteritzat per la referència al passat, encara que només sigui imposant la repetició" (Hobsbawm 1998:15). Els pessebres a les places públiques van anar desapareixent per tornar-se a revifar als inicis dels anys vuitanta, quan es van recuperar moltes formes de tradicions populars al carrer.

En aquest moment de finals de segle xx, però, la societat havia canviat considerablement en relació amb la societat dels anys cinquanta. De fet, el mateix pessebrisme associatiu que havia viscut moments daurats entre els anys quaranta i seixanta estava en declivi i no va viure una revifalla fins ben entrats els anys vuitanta. Els pessebres públics exposats a la plaça del poble van tenint de mica en mica una acceptació diferent a la que havien tingut en els anys cinquanta. Van aparèixer crítiques relacionades amb l'estètica i, més endavant, amb la pertinença d'aquest tipus de manifestació religiosa a l'espai públic. La reacció davant dels pessebres públics, en alguns casos, consistia en actes de destrossa o en robatori de figures, especialment del nen Jesús.

Podem dir que el pessebre públic del 2004 és la recreació d'un acte tradicional, és a dir, que respon a una transmissió en la qual s'han incorporat elements propis del receptor, contextualitzant allò transmès.

Artesania o art

En el món del pessebrisme ha fet fortuna la divisió que classifica els pessebres en populars —quan estan fets de suro i molsa— o artístics —quan estan fets de guix—. Pensant-hi bé, si la qualificació de *artístic* està referida només al tipus de material que s'utilitza o a la tipologia de pessebre que es fa, de seguida veiem

que alguna cosa d'aquesta classificació no acaba de funcionar.

Voldríem aportar una reflexió sobre aquest tema relacionada amb els conceptes de *art* i de *artesanía*, que certament tenen fronteres de difícil delimitació i en què trobem més aviat una continuïtat entre un i altre. Si hem de situar el pessebrisme més a la vora d'un dels dos pols, diríem que es troba més a la vora de l'artesanía. Els artesans, normalment vinculats a creacions de tipus utilitari, es preocupen per fer reproduccions d'un model no qüestionat, incorporant-hi lògicament millores tècniques, però sense cap més pretensió que fer de transmissors d'aquell model. L'artista té una intencionalitat que va més enllà del model. En l'obra d'art hi ha la voluntat d'entrar en diàleg amb el públic a partir d'un llenguatge simbòlic. L'artista es preocupa per transmetre, per donar un missatge i per interpretar una realitat. Per això, Panofsky (1995) afirma que la comprensió d'una obra d'art no es pot quedar en la iconografia —reconeixement d'uns elements representats—, sinó que ha d'arribar a la iconologia —interpretació d'un sentit profund—.

L'art aporta una intencionalitat narrativa. L'artista interpreta la realitat i l'expressa de forma simbòlica amb la intenció que l'espectador participi d'aquest diàleg. Les obres d'art poden servir per criticar la societat en la qual han estat creades i presentar metàfores visuals a través de les quals es transmeten certs valors; en certa manera, podem considerar l'artista com un crític social.

A finals dels anys cinquanta, Josep Maria Garrut (1957: 80) parlava de l'endarreriment del pessebrisme afirmant que el pessebrisme camina encara, dins del camp de les arts i del món estètic, gairebé cent anys enrere. Tot i ser un ferm defensor dels pessebres populars i especialment dels pes-

sebres autòctons, creia que la riquesa el pessebrisme no s'esgota en els pessebres populars o en els de guix. Per això afirmava que cal obrir la mentalitat cap a aquells artistes que fan del pessebre una obra d'art, ja que, més enllà de les valuoses representacions que fan els artesans pessebristes, contribueixen a ampliar l'abast d'aquesta activitat tradicional. Els pessebres que correspondrien a la categoria d'obres d'art no sempre són ni ben compresos ni ben acceptats, ja que per a molta gent l'observació plaent d'un pessebre es basa en el reconeixement d'aquell model no qüestionat que transmet habitualment l'artesà. Els pessebres concebuts amb mentalitat artística conviden l'espectador a dialogar amb l'obra i a completar-la amb la interpretació. L'obra d'art només està acabada quan l'espectador hi entra en contacte.

La interpretació d'una obra. El diàleg amb el públic

Algunes persones que visitaven el pessebre de la plaça de Sant Jaume van posar de manifest que si no es llegia l'explicació escrita que hi havia al costat del pessebre, no se n'entenia el significat. És veritat que les obres d'art no sempre tenen un significat evident. Al capdavant, la relació entre un artista, la seva obra i el públic és un procés de codificació i de descodificació de símbols.

El pessebre del 2004 demanava una mirada global, que pogués anar més enllà dels elements formals que el constituïen, ja que es tractava d'una obra amb una profunda intencionalitat. Calia entrar en el paradigma de l'art contemporani, en el qual els límits entre l'espectador i l'obra es difuminen i l'observador passa a formar part de l'obra. En aquest cas, les figures realistes que formaven el pessebre eren iconogràficament tan fàcils de reconèixer que aquesta mateixa proximitat impedia, en molts casos, d'una manera natural, anar més enllà en la interpretació. Lluís

Permanyer³⁷ es qüestionava si tenia sentit posar en un espai obert aquelles figures que representaven persones com les que podien aparèixer de veritat en aquell mateix indret. L'articulista, que en el mateix text defensava la necessitat de l'art d'anar evolucionant, no va entrar a considerar aquella instal·lació com una obra d'art contemporani i es va quedar encara amb l'esquema tradicional d'un espectador que observa i d'un objecte que és observat quan afirmava que en una exposició feta en un espai tancat aquell realisme no seria cap inconvenient.

Des del 2004, el pessebre de la plaça de Sant Jaume té una gran repercussió mediàtica. Tots els mitjans estan a l'aguait per veure quin grau d'acceptació té entre el públic la proposta de l'Ajuntament. Aquesta expectació sobre el pessebre és fruit del fet que en algun moment s'ha decidit fer un pessebre no convencional. Si el pessebre públic per excel·lència de Barcelona fos sempre un pessebre clàssic, amb figures clàssiques i estètica convencional, probablement no captaria l'atenció de cap mitjà ni de bona part de la població. Tot això ens porta a pensar que proposar nous llenguatges en el pessebre és una manera que aquest cridi l'atenció ciutadana i, de retruc, ajudi a generar cultura pessebrística i cultura artística.

Un pessebre pensat des de la mentalitat que abans hem anomenat de *maquetisme religiós* genera comentaris sobre l'estètica, sobre la paciència que cal tenir per construir-lo i sobre la feina que comporta. Normalment, són els comentaris que se senten entre el públic que visita les exposicions de diorames, uns comentaris que sorgeixen del vessant més analític i més racional de l'espectador. En canvi, un pessebre que tingui la intenció d'anar més enllà, que vulgui transmetre un missatge i que vulgui ser testimoni d'un moment social determinat, no deixa mai indiferent i genera comentaris diferents,

d'acceptació o de renúncia, d'entrada vinculats al concepte de gust i, més enllà, comentaris relacionats amb l'adhesió personal, amb la sintonia entre l'obra i l'espectador i, finalment, sobre el sentit o el significat que vol expressar. Aquesta mena de comentaris tenen poca veure amb l'anàlisi i amb la racionalitat, sinó que són comentaris lligats al vessant emocional de la persona.

El pessebre que van dissenyar els estudiants de l'Escola Massana no era una al·legoria, sinó que era un símbol, és a dir, no pretenia representar el naixement de Jesús, sinó que tenia la intenció de transportar l'espectador cap a una realitat no estrictament racional (Duch 2010: 165). Era un pessebre que cercava el gaudi per coneixement, no només per reconeixement; calia fer un esforç d'interpretació. No buscava comentaris analítics sobre la realització tècnica, sinó que volia provocar una reacció emocional basada en una transposició conceptual. El procés d'interpretació i d'actualització de la tradició va donar com a resultat una obra d'art més que una obra d'artesanía.

D'acord amb Panofsky (1995: 17), calia arribar a un nivell iconològic per poder entendre plenament aquell pessebre. Moltes de les persones apreciaven el pessebre per la seva innovació o perquè era diferent. Aquestes no van anar més enllà del reconeixement de les formes canviants en una iconografia coneguda. Al darrere d'aquesta obra hi havia una intenció més profunda o, si més no, s'hi podien fer lectures més simbòliques. El nivell iconològic té per objectiu fer visible l'actitud bàsica d'una nació, d'un període, d'una classe, d'una creença religiosa o filosòfica que, d'una manera inconscient, queda condensada en una obra d'art. Per entrar en aquest nivell d'una obra d'art s'hi ha de voler dialogar a partir dels coneixements que ens dona la iconografia. Aquest pessebre permetia fer aquest exercici de diàleg a diferents nivells.

Una de les opinions analitzades expressava la seva interpretació del pessebre en un format molt religiós, llegint en l'obra el simbolisme d'una encarnació de Deu per a tots els homes i les dones; una altra, en una línia semblant, censurava que un articulista hagués qualificat de laic aquest pessebre quan ell, precisament, hi veia tot el contrari. De la lectura dels diversos comentaris que hi hagué sobre el pessebre, només podem concloure que una obra d'art no està mai acabada sense la mirada de l'espectador i que l'acte creador no l'executa només l'artista, sinó que l'espectador posa l'obra en contacte amb el món exterior, desxifrant-ne, interpretant-ne les característiques internes i, així, afegeix la seva aportació a l'acte creador, com digué Marcel Duchamp.

L'articulista Manuel Trallero,³⁸ que criticava el pessebre qualificant-lo com un pessebre laic, sense misteri, màgia ni emoció, buscava trobar un significat convencional a l'obra, reconèixer en els elements del pessebre aquells continguts temàtics ja coneguts, aquella estètica de figures barroques o neoclàssiques que ja formava part del seu imaginari màgic i emotiu de cada Nadal. La seva afirmació final, en què deia que trobava a faltar els animals i el caganer, referma aquesta idea. Qualificant el pessebre de laic, no va anar més enllà d'una anàlisi iconogràfica, la qual cosa li va impedir d'apreciar que precisament aquell pessebre podia tenir una lectura profundament religiosa, que estaria molt en consonància amb el que l'arquebisbe de Barcelona publicava en una dominical d'aquells dies, en la qual posava èmfasi en la proximitat del Deu cristià vers els homes i les dones.

Les opinions desfavorables partien d'una no identificació d'aquella obra amb un pessebre, fins al punt que alguns no van ni valorar que les figures del naixement eren figures del pessebre popular. Probablement, ens trobem davant d'una situació en la qual no

es pot fer ni tan sols una aproximació preiconogràfica a causa del desconeixement. És a dir, hi ha moltes persones que tenen un imaginari personal del que és un pessebre molt centrat en la seva experiència quotidiana o en el record del pessebre de la infància, i prou. El més segur és que aquesta imatge estigui basada en unes figures de tipologia clàssica o bé hebraica. La riquesa de personatges que té el pessebre popular per a moltes d'aquestes persones és desconeguda. En aquest cas, es produeix un no reconeixement del vincle entre la seva idea de pessebre i el que estaven contemplant.

Entre els que van dissenyar el pessebre hi hagué una certa sorpresa en veure que s'havia generat tanta incomprensió, perplexitat i incomoditat davant del que era una actualització del relat del naixement de Jesús. L'única explicació que trobaven per a aquestes reaccions era que hi ha un concepte fossilitzat de la tradició i allò no era un pessebre tradicional, transgredia un cànon, una formalització. Part de la resistència i de la incomoditat estava provocada pel perfil dels personatges, que majoritàriament eren gent senzilla. Van veure amb sorpresa que també hi va haver oposició per part d'alguns sectors de l'Església i reaccions molt bel·ligerants de part d'alguns sectors del pessebrisme.

També és cert, però, que la proposta trencava amb alguns codis estètics bàsics, cosa que probablement va distreure l'atenció del públic i el va deixar en una situació de perplexitat, no tant pel contingut, sinó pel codi de comunicació mateix. Els pessebres habitualment són composicions tridimensionals i volumètriques i quan tenim un pessebre amb figures de dues dimensions—pessebres retallables o antics pessebres de cartró—és per ser vist només frontalment. Les figures bidimensionals situades en un espai tridimensional no van permetre fer una interpretació fàcil del fet que allò era un pessebre. També va generar confusió l'hiperrealisme de

les siluetes en contraposició amb les figures del naixement. Si les persones fotografiades representaven personatges del pessebre, com és que els personatges centrals de la història no tenien la mateixa semblança? Algunes persones manifestaven aquest desconcert provocat, a més, per l'aparença d'unes figures populars tosques i mal acabades, que ampliadades a quinze vegades la mida real mostraven una imatge poc comprensible per a moltes persones.

Aquest pessebre, a més, travessava un codi clàssic del pessebrisme —i de l'art clàssic—, que és la separació de l'observador i l'obra observada. Tot d'una, el punt de vista de la gent va canviar i els observadors passaven a formar part d'un paisatge de preteses figures de pessebre que es diferenciaven poc entre si. Aquest canvi de punt de vista tampoc va ajudar que moltes persones veiessin en les siluetes unes figures del pessebre actualitzades, ja que res marcava la diferenciació i es generava un espai de convivència humana, com deia un dels comentaris, en comptes d'un pessebre com tradicionalment s'entén.

Probablement, bona part de les reaccions adverses al pessebre es podrien explicar a causa dels nombrosos canvis de codi que es van produir alhora. Qualsevol experiència comunicativa ha de poder mantenir-se al voltant de codis interpretatius comuns o almenys propers entre l'emissor i el receptor. Poden canviar alguns elements del procés comunicatiu sempre que el context permeti desxifrar-los, però un canvi radical de molts dels elements pot crear un trencament de la comunicació o una interpretació deficient del missatge que l'emissor vol transmetre, que és el que va passar amb les persones que veien en el pessebre una burla, una venjança o un acte de propaganda ideològica.

Renovar la tradició, fins on?

La tradició popular no pot consistir en la recuperació indiscriminada del

passat, sinó en l'actualització avui de l'origen i les metes de la comunitat. La tradició sempre comporta *hic et nunc* una recreació en la qual s'ha de fer veritat el missatge en la cultura pròpia de cada espai i de cada temps (Duch, 1980: 14). En una societat marcada per una progressiva desestructuració simbòlica, per una neutralització i una objectivació progressives de l'entorn humà i per una racionalització del conjunt de les relacions humanes (Duch, 2010: 347), la religió, i especialment la religió popular, ha representat una relíquia poc sovint apreciada que ha estat menyspreada també des d'una religiositat excessivament reflexiva. Això ha portat al predomini d'una fe teòrica mancada d'expressivitat plàstica.

És ben evident que aquest pessebre representava una recreació i una contextualització de la tradició. Fonamentat en els elements iconogràfics dels pessebres populars, proposava fer un pas endavant i contextualitzar els personatges en l'època actual. Els personatges del pessebre popular, de fet, també són una contextualització del relat evangèlic portat al segle XVIII o XIX. El pessebre dels alumnes de la Massana proposava una nova contextualització.

Les tradicions, al cap i a la fi, sempre s'han adaptat i sempre han evolucionat. Probablement, l'espai públic sigui un lloc idoni perquè les tradicions que tenen un fort component religiós explícit puguin explorar formes d'expressió que entrin en diàleg amb la pluralitat que hi ha a la societat. D'una banda, és una bona manera per fer que la tradició en si mateixa es qüestionï les formes d'expressió i, d'altra banda, genera un debat públic que inevitablement fa que la societat es pregunti coses i, per tant, que hi hagi un procés col·lectiu de maduració.

El món del pessebrisme és, en general, un món anquilosat. El pessebrisme popular, el que es fa a les cases, es manté

molt fidel als esquemes tradicionals, tant de forma com de contingut. Tot i que és el pessebrisme que admet més llibertat creativa i més penetració en l'obra de les persones que fan el pessebre, en el fons és una creació que ha avançat poc. El pessebrisme de les associacions encallat en la fórmula del diorama ha evolucionat tècnicament amb l'ús de nous materials i ginys tècnics en totes les fases del procés de construcció, però pràcticament resta immòbil pel que fa al tema i al missatge que vol transmetre.

Poques iniciatives parteixen des del món del pessebrisme per avançar cap a noves formes d'expressió, però des de fora de l'àmbit estrictament pessebrista sí que veiem certa flexibilitat i creativitat. Hem de valorar aquí tota la riquesa creativa i d'integració de la tradició que es fa a moltes escoles. El pessebre de la plaça de Sant Jaume que hem estat veient s'assembla més a un pessebre escolar que a un pessebre d'associació. No seria la primera vegada que veiem en un pessebre escolar que les figures són totes una representació dels infants mateixos de l'escola. Per no dir la riquesa i creativitat en l'ús de materials i formes estètiques, o la voluntat que el pessebre sigui portador d'algun missatge o valor. El pessebrisme institucionalitzat de les associacions és poc permeable a aquesta rica vivència dels pessebres escolars, que mor entre les parets de l'escola mateixa.

Amb els pessebres de la plaça de Sant Jaume veiem clarament com es dona la relació dialèctica entre art popular i art hegemònic. L'art popular normalment s'acaba expressant amb l'estètica pròpia de l'art hegemònic, però els comportaments expressats en el món popular sempre aporten diferències respecte dels de les classes poderoses i els qüestionen. Quan això succeeix, la cultura de masses acaba absorbint les formes més populars de la cultura per a la integració dels destinataris. (Lombardi, 1978: 187). L'art popular exerceix la funció de

fer avançar l'art hegemònic cap a noves vies d'expressió i nous llenguatges.

En els darrers anys, el pessebre de la plaça de Sant Jaume ha anat trobant un punt d'equilibri entre l'actualització i la tradició. Són exemples d'aquesta simbiosi els pessebres d'estètica contemporània que mantenen tota l'essència de la tradició encarregats al dissenyador Jordi Pallí els anys 2010, 2013, 2014 i 2015.

Sembla evident, doncs, que des de l'Ajuntament, preocupats per l'impacte mediàtic que té el pessebre de la plaça de Sant Jaume d'ençà del 2004, han fet seva la línia trencadora que va suposar i l'han retornat a la ciutat com a proposta pròpia. Ha estat un procés que ha necessitat gairebé deu anys per madurar i que ha assajat diverses fórmules. Al final, veiem que l'actualització del pessebre que van proposar uns estudiants de la Massana, i que no va ser ben rebuda per molta gent, va inspirar el que es va presentar a la ciutat l'any 2013 de la mà de Jordi Pallí, en què els pastors i altres personatges del pessebre es transformaren en veïns de la ciutat que fan vida als terrats. Fins i tot Josep i Maria adopten una

estètica de ciutadans de Barcelona. Podríem dir que conceptualment era gairebé el mateix que s'havia proposat l'any 2004.

A partir d'ara, un pessebre en què les persones concitadanes hi puguin aparèixer com a protagonistes ja és un plantejament oficial i acceptat. Qui vulgui fer això ja no es podrà considerar transgressor. Les representacions del Naixement havien acceptat de tota la vida que les persones que les feien hi fossin representades al costat del nen Jesús. Així ho veiem a les pintures, a Els Pastorets i als pessebres populars de cada cultura. Aquesta idea tan simple, que van portar fins a la contemporaneïtat els alumnes de la Massana i que tan mala acceptació va tenir, agafa embranzida amb el pessebre del 2013 i com a proposta oficial és acceptada majoritàriament. Una situació semblant la trobem amb el pessebre del 2015 (esperat amb gran expectació pel canvi radical de Govern de la ciutat), que situa la història del Nadal en el marc d'uns contes infantils, amb uns infants que veuen un estel brillant, uns camells que avancen pel desert i una parella d'un barri humil que mostra el nadó acabat de néixer.

Les opinions contràries a aquests pessebres en què s'actualitzen els personatges i les escenes ara cada vegada són menys. Propostes que anys enrere havien estat rebutjades ja es consideren més normals. Aquests pessebres conviden altres constructors de pessebres, tant casolans com d'associacions, a plantejar-se la possibilitat d'introduir-hi noves mirades. Alguns pessebristes que havien criticat el pessebre del 2004 ja incorporen en les seves pròpies creacions elements de contextualització contemporània del pessebre.

La pau social al voltant del pessebre de Barcelona va tornar a trontollar el Nadal del 2016. La proposta presentada aquell any, obra dels artistes olotins Quim Domene i Toti Toronell, va tornar a situar-nos en un punt de trencament entre cultura hegemònica i cultura popular. Un pessebre creat des de l'art conceptual contemporani, a partir d'uns versos de J. V. Foix, va encendre les ires d'alguns defensors de l'essència de les tradicions.

El pessebre del 2016 no era de lectura fàcil, és veritat. No tenia res a veure amb un pessebre popular ni amb el pessebre que està en l'imaginari de moltes persones. Però hi ha gent que, quan la contemplació d'una obra no respon a allò que comprèn fàcilment, en comptes de reconèixer aquesta limitació, desqualifica l'obra o l'artista. Al darrere d'aquests pessebres més agosarats, que van més enllà dels esquemes clàssics, hi ha un projecte minuciós de creació, una intencionalitat elaborada de transmissió d'un missatge, de fer reflexionar o d'interaccionar amb la gent que se'l mira. Això no sempre es dona als pessebres clàssics de les associacions.

Algunes formes d'art contemporani no són fàcils d'entendre, no són populars, i lligar una representació popular, senzilla i fàcil d'entendre com el pessebre a formes d'expressió que demanen certa reflexió és una empresa complexa. No



Pessebre de la plaça de Sant Jaume (desembre 2015). ENRIC BENAVENT



Pessebre de la plaça de Sant Jaume (desembre 2016). ENRIC BENAVENT

entendre una representació artística, o que aquesta no lligui amb el nostre imaginari, no ens dona dret a desqualificar-la sense més ni més. L'espai públic és un espai compartit per molta gent i molt diversa i és el lloc idoni perquè els símbols entrin en debat, perquè allò que forma part de la nostra tradició pugui evolucionar.

Els mateixos que l'any 2004 deien que allò no era un pessebre van afirmar que enyoraven aquell pessebre del butaner en veure el pessebre del 2016. També deien, igual que havien fet dotze anys abans, que la proposta del 2016 no era un pessebre. Aquest és l'exemple més evident de la dialèctica entre cultura popular i cultura hegemònica. El 2004, els defensors de les essències del pessebrisme blasmaven contra el pessebre dels nois de la Massana. La idea de fons del

pessebre del 2004 va entrar en les noves propostes dels pessebres d'anys successius fins a ser gairebé acceptada sense crítica, i també es veu cada vegada més en el si dels pessebres de les associacions com es van incorporant enfocaments de pessebrisme contemporani. Dotze anys més tard, els mateixos defensors de l'essència del pessebrisme, davant d'una nova proposta innovadora, que trenca amb els cànons clàssics, afirmen que allò no és un pessebre i fins i tot diuen enyorar el pessebre del 2004.

La presència de propostes creatives que s'escapen del tradicional ha servit en aquests darrers anys per fer entendre que hi ha diverses maneres d'aproximar-se a la representació del naixement de Jesús. A la nostra societat és molt freqüent sentir comentaris sobre obres d'art contemporani que només són

prejudicis, és a dir, que jutgen abans de conèixer. Això va passar també en aquest pessebre: molta gent es va veure amb cor de menysprear l'obra sense ni tan sols haver intentat comprendre-la.

Ens costaria molt definir què és un pessebre tradicional (Montlló, 2016), ja que estem davant d'una tradició antiga que, com totes, està en constant evolució i en què trobem cohabitació de models. Les tradicions evolucionen gràcies a propostes que s'escapen del que està acceptat en un determinat moment. Sant Francesc mateix va haver de demanar permís al papa per representar el naixement de Jesús a la missa. Les propostes que venen des de baix, quan xoquen amb les propostes hegemòniques, generen debat i desavinences, gràcies als quals la gent incorpora noves mirades. Això

ha estat sempre així al llarg de tota la història de l'art.

Tot plegat ens porta a reflexionar sobre quin tipus de pessebre hi hauria d'haver en un espai públic, si un pessebre de tipologia clàssica, amb el qual la majoria gaudís per reconeixement d'aquella obra, o bé un pessebre que convidés a una mirada diferent, que transmetés un missatge obert i universal en el qual es pogués trobar una gran diversitat i pluralitat de persones que hi conviuen. Considero que l'espai públic és un lloc idoni perquè hi tingui lloc la dialèctica entre formes populars i formes hegemòniques de cultura. La decisió té un component polític important, ja que els responsables polítics mesuren molt l'impacte que pot tenir una manifestació tan popular. ■

BIBLIOGRAFIA

- **Ardenne, P., Mailler, F.** (2006) *Un Arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Múrcia: Cendeac.
- **Benavent, E.** (2004) «nous llenguatges per al pessebre». www.festes.org.
- **Cardús, S.** (2010) «Les dues vies del pessebrisme». *Naixement*, (1), 12.
- **Duch, L.** (2007) *La crisi de la transmissió de la fe*. Barcelona: Ed. Cruïlla.
- **Duch, L.** (2010) *Religió i comunicació*. Barcelona: Fragmenta.
- **Garrut, J. M.** (1957) *Viatge a l'entorn del meu pessebre*. Barcelona: Ed. Selecta.
- **Hobsbawm, E.** (1988) «L'invent de les tradicions». *L'invent de la tradició*. Vic: EUMO.
- **Llobera, J. R.** (1994) *El dios de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- **Lombardini Satriani, L.** (1978) *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Mèxic: Nueva Imagen.
- **Moliné i Sibil, A.** (1953) *Memòries d'un pessebrista*. Barcelona.
- **Montlló, J.** (2016) «El pessebre de la plaça de Sant Jaume de Barcelona». *El pessebre de la Mula*. <http://elpebbebrede lamula.blogspot.com.es/>.
- **Panofsky, E.** (1995) *Essais d'íconologie*. París: Gallimard.
- **Roma, J.** (1995). «L'actualitat del patrimoni etnològic». A: CALVO, L.; MAÑÀ, J. (ed.). *El patrimoni etnològic de Catalunya* (p. 40). Barcelona: Generalitat de Catalunya.

NOTES

- 1**
X. Trias. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 2**
Veïns. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 3**
J. Clos. *LA VANGUARDIA* 2/12/04
- 4**
M. Trallero. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 5**
J. Turull. *AVUI* 31/12/04
- 6**
A. Villagrassa. *AVUI* 15/12/04
- 7**
J. Bassegoda. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 8**
J. Noguera. *DIARI MÉS!* 14/12/04
- 9**
I. Banal. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 10**
L. Permanyer. *LA VANGUARDIA* 7/12/04
- 11**
J. Mañà. *LA VANGUARDIA* 25/12/04
- 12**
I. Banal. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 13**
I. Mayol. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 14**
J. Noguera. *9NOU* 10/12/04
- 15**
Representant de CiU. *AVUI* 15/12/04
- 16**
D. Bracons. *AVUI* 7/12/04
- 17**
A. Villagrassa. *AVUI* 15/12/04
- 18**
M. Trallero. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 19**
A. Villagrassa. *AVUI* 15/12/04
- 20**
D. Bracons. *AVUI* 7/12/04
- 21**
M. Trallero. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 22**
J. Turull. *AVUI* 31/12/04
- 23**
J. Muñoz. *LA VANGUARDIA* 7/12/04
- 24**
J. Quintano. *LA VANGUARDIA* 11/12/04
- 25**
A. Fernandez. *LA VANGUARDIA* 2/12/04
- 26**
Veïns. *LA VANGUARDIA* 2/12/04
- 27**
A. Otal. *AVUI* 1/1/2005
- 28**
I. Banal. *LA VANGUARDIA* 25/12/04
- 29**
F. Narváez. *AVUI* 15/12/04
- 30**
L. Sierra. *LA VANGUARDIA* 2/12/04
- 31**
J. Noguera. *9NOU* 10/12/04
- 32**
F. Periron. *LA VANGUARDIA* 25/12/04
- 33**
F. Peiron. *LA VANGUARDIA* 25/12/04
- 34**
E. Odell. *LA VANGUARDIA* 13/12/04
- 35**
A. Fernández. *LA VANGUARDIA* 3/12/04
- 36**
I. Forn. *LA VANGUARDIA* 4/12/04
- 37**
LA VANGUARDIA 7/12/2004
- 38**
LA VANGUARDIA. 3/12/04

Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial

10ns Tallers i Jornades de

Memòria Oral

2017-2018

En els darrers temps, el testimoni directe de la gent ha esdevingut una de les fonts d'informació més valuoses per als investigadors socials. La tècnica de l'entrevista, abans gairebé associada en exclusiva als antropòlegs, avui forma part dels mètodes més utilitzats en investigacions de tot tipus. La recerca a escala local ha estat singularment una de les grans beneficiades per aquest procés d'extensió.

L'Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial presenta per novè any consecutiu un seguit d'experiències que han tingut lloc entorn d'iniciatives proposades per les entitats que en formen part o per equips de recerca del nostre país. L'Observatori us proposa, així, un recorregut al llarg del territori per conèixer les vivències de moltes persones, al mateix temps personals i representatives del batec de la nostra societat.



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Crònica

348

TRADICIONS POPULARS I IMATGERIA FESTIVA

- La representació del Ball Parlat de Sant Joan
- La imatgeria festiva a Girona

363

ARXIUS I MUSEUS

- Un arxiu amb més de mil referències de premsa sobre pessebrisme, a l'abast de tothom
- Deu anys de la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya
- IKUNDE o guineus a Guinea

370

JORNADES

- La interacció entre l'immaterial i el natural

372

BIBLIOGRAFIA

- Muntanyes de formatge
- Posseïts pel dimoni

Tradicions populars i imatgeria festiva

La representació del Ball Parlat de Sant Joan

Un revulsiu per a la recuperació de les tradicions populars de Rodonyà

Isidre Pastor i Batalla

El mes de juny de l'any 2013, després de gairebé cent anys, es tornava a representar a la plaça major de Rodonyà el ball parlat del degollament de sant Joan Baptista. La nova posada en escena d'aquesta peça de teatre popular esdevenia una fita sense precedents per a aquesta petita població del Camp de Tarragona. Any rere any, i ja en van cinc, gràcies a la implicació col·lectiva dels veïns, s'ha anat consolidant el projecte de recuperació d'aquesta representació hagiogràfica popular, que ha esdevingut, novament, una de les manifestacions socioculturals principals del poble.

L'interès que des de fa unes dècades desperta el ressorgiment d'aquestes representacions teatrals de carrer a

bona part de les contrades meridionals fa pensar que la restauració d'aquest ball parlat no en serà, ni de bon tros, el darrer cas.

Pel que fa al ball parlat de sant Joan de Rodonyà, com segurament també ha succeït en altres casos, ha esdevingut una realitat com a conseqüència del



Detall de la sortida dels personatges del ball parlat de Sant Joan a la plaça del Castell de Rodonyà (2016). JAUME JOVÉ

El projecte de recuperació del Ball Parlat de Sant Joan, una obra de teatre popular, ha estat un veritable revulsiu per a la conscienciació social dels valors patrimonials que tenen les manifestacions de la cultura popular en aquest poble del Camp de Tarragona. Aquest fet motivà que els veïns de la població endeguessin un conjunt d'activitats per tal de garantir el restabliment, la preservació i la consolidació de bona part de les seves tradicions, com ara el Ball Parlat, la cantada dels goigs, les caramelles o el pa beneït, que són les senyes principals de la identitat col·lectiva de les tradicions populars de Rodonyà.

El proyecto de recuperación del Baile Hablado de San Juan, una obra de teatro popular, ha sido un verdadero revulsivo para la concienciación social de los valores patrimoniales que tienen las manifestaciones de la cultura popular en este pueblo del Campo de Tarragona. Este hecho motivó que los vecinos de la población emprendieran un conjunto de actividades con el fin de garantizar el restablecimiento, la preservación y la consolidación de buena parte de sus tradiciones, tales como el propio baile hablado, el canto de los gozos, las coplas de Pascua o el pan bendecido, que son las principales señas de la identidad colectiva de las tradiciones populares de Rodonyà.

The recuperation of "Ball parlat de Sant Joan", a work of the folk theatre, has been a real realization of the social awareness of heritage values that have the manifestations of popular culture in this village in the "Camp of Tarragona". An activity which has motivated the inhabitants of this village to ensure the recuperation, preservation and consolidation of the repertoire of their traditions, just as their singular "Ball Parlat", the singing of "goigs", the "caramelles" and the "pa beneït". These are the major signs of the collective identity of Rodonyà.

fervor social que s'ha desfermat pel restabliment d'un patrimoni comú. És en aquest sentit que s'ha generat un ampli procés participatiu amb la col·laboració de veïns i entitats locals, que sota la tutela de l'Ajuntament de la població han impulsat la recuperació d'aquesta obra teatralitzada de carrer. La implicació col·lectiva ha estat, sens dubte, la que ha fet possible que el poble es retrobés amb l'essència pròpia dels balls parlats.

El suport i l'esforç de gran part dels veïns a l'hora d'afrontar les tasques que s'han requerit per fer realitat aquesta representació han estat cabdals per poder assolir-ho amb èxit. Els treballs realitzats han estat heterogenis i diversos i han comportat tant l'arranjament del text, la música o els passos de ball com la confecció del vestuari de tots i cadascun dels personatges que intervenen a l'obra. De la mateixa manera, també ha estat fonamental el ressò social que ha tingut la iniciativa, tant en l'àmbit local com comarcal. L'espectacle constitueix un clar exponent de la tradició teatral que hi ha al darrere d'aquest tipus de funcions escèniques, les quals, alhora, són un referent del patrimoni cultural comú d'aquest marc territorial.

Més enllà de la importància del que aquest projecte ha suposat per a la restauració del ball parlat en qüestió, la iniciativa ha esdevingut un veritable detonant per revifar les tradicions populars de Rodonyà. Ningú no es podia imaginar que allò que s'havia gestat com el propòsit de recuperar i valoritzar el ball parlat de sant Joan Baptista acabaria esdevenint un veri-

table revulsiu que suscitaria un gran interès per les mostres pròpies del costumari de Rodonyà. Aquest fet no ha estat, doncs, el punt culminant de tot un procés, sinó que ha esdevingut l'inici d'un programa centrat en la revifalla del folklore popular de la localitat. De ben segur que ha estat la conjuntura del moment, afavorida pel seguit de sinergies que hi han confluït, la que ha propiciat que s'establissin les bases necessàries per poder endegar un projecte patrimonial d'aquestes característiques i, així, fer possible un nou horitzó respecte al patrimoni immaterial. Així mateix, tant els resultats

històrica del ball parlat que s'han posat de manifest els vincles que existeixen entre aquest espectacle artístic i altres mostres del repertori tradicional del poble, unes manifestacions culturals que fins no fa gaires dècades encara estaven plenament actives i formaven l'expressió del repertori festiu.

És del tot conegut que bona part d'aquestes tradicions tenen un origen vinculat a les celebracions religioses esdevingudes a partir de la doctrina contrareformista catòlica de la segona meitat del segle XVI. Aquest fet posa de manifest no només l'origen comú que



Escena del ball parlat de sant Joan de Rodonyà, amb el castell senyorial al fons (2016).

JAUME JOVÉ

com els plantejaments que es recullen en aquest projecte han estat essencials per a la conscienciació social dels valors patrimonials que tenen les festes i els costums de la cultura popular, veritables senyes de la identitat col·lectiva local. No és gens agosarat considerar, també, que un dels factors que han afavorit la recuperació d'aquest espectacle ha estat el ressorgiment de l'esperit del teatre amateur, ja molt arrelat a la població, una avinentesa que ha motivat molts veïns a interpretar els personatges de l'obra, tal com ho van fer els seus avantpassats. D'altra banda, ha estat a partir de la contextualització

tenen, sinó també que en la majoria dels casos comparteixen una mateixa temàtica de lloança i exaltació d'una figura del santoral. Generalment, aquest personatge és el titular de la parròquia i patró de la població, com ho és en el cas de Rodonyà sant Joan Baptista, titular de l'advocació a la qual està consagrada la seva església. És en la lloança d'aquest sant que s'afermen les commemoracions festives principals de caràcter popular del calendari religiós, les quals, a partir d'aquest període, s'aniran consolidant entre els habitants del lloc. Aquesta dinàmica es reforçarà a partir de l'any 1867, en ser declarada

Paraules clau: cant, recuperació, Rodonyà, teatre, tradició

Palabras clave: canto, recuperación, Rodonyà, teatro, tradición

Keywords: choir, recovery, Rodonyà, theatre, tradition



Cantada dels goigs en llaor de sant Joan Baptista a l'església parroquial de Rodonyà. (2016). ISIDRE PASTOR



Grup de cantaires durant una cantada de caramelles a l'anomenat carrer de les Barres de Rodonyà (1973). EMILI PASTOR

canònicament l'església de Rodonyà parròquia natural.

Tot i el caràcter i el sentit eminentment religiosos que hi ha en els orígens d'aquestes celebracions, amb el pas dels anys han esdevingut l'essència d'una tradició lúdica i festiva de la població. En el seu conjunt, la majoria d'aquests actes tenen en el programa de la festa major el moment més àlgid de la seva expressió col·lectiva. És a partir d'aquesta estreta relació que s'estableix entre la celebració festiva i les activitats confessionals d'enaltiment de la figura del patró que anà prenent forma el conjunt del repertori tradicional del poble: el ball parlat, el cant dels goigs, el pa beneït i, en certa manera, també les caramelles. A hores d'ara hom ja considera aquest conjunt de manifestacions com un acte més de la festa major, més enllà del seu sentit religiós originari.

La recerca documental que es va portar a terme amb motiu de la contextualització històrica del ball parlat va permetre localitzar un exemplar dels *Goigs en llaor de Sant Joan Baptista*. El text d'aquesta composició s'havia extraviat i amb el pas del temps fins i tot havia

caigut en el més profund oblit col·lectiu. El text original d'aquesta antiga composició poètica fou degudament adequat i arranjat musicalment per tal que pogués ser interpretat com una peça de cant coral, fet que va comportar que aquell mateix any 2013 es cantessin novament els goigs durant l'ofici celebrat en honor al sant en el marc dels actes de la festa major d'estiu. D'ençà d'aquella data, la cantada dels goigs ha esdevingut primordial en els actes religiosos principals que se celebren a l'església parroquial. En aquest acte hi participen un grup de cantaires que, de forma amateur i més enllà de la devoció estricta, s'hi impliquen col·lectivament per fer possible que aquesta peça musical es torni a escoltar. Aquestes cantades dels goigs, que any rere any han anat succeint-se en els oficis de les festes majors, han suscitat que cada cop fos més gran l'interès pel cant coral entre bona part de la població.

Aquesta motivació pel cant coral ha estat el detonant per plantejar-se assolir un nou repte en relació amb les tradicions populars locals: la recuperació de les caramelles. Al començament dels anys setanta del segle XX es cantaven per

darrera vegada caramelles pels carrers i les places del poble i fins avui mai no s'havia plantejat de forma seriosa la possibilitat que aquestes ressorgissin del seu oblit. A Rodonyà, com en tantes altres poblacions, les caramelles van esdevenir durant la darrera centúria un dels exponents principals de la tradició coral de caràcter popular. Com a manifestació del repertori cultural del poble, havien estat sempre molt participatives i eren un dels actes més coloristes de la celebració de la Pasqua. Malauradament, foren certs factors logístics, més que una manca de voluntat popular, els que van propiciar que es deixessin d'organitzar.

La iniciativa de recuperar les caramelles ha esdevingut, en poc temps, una proposta en ferm, que compta ja, a hores d'ara, amb la implicació d'una nodrida colla de cantaires il·lusionats per fer realitat aquesta nova fita de la restauració de les tradicions populars locals. Tot i que encara s'està gestant, el fet que s'hi estigui treballant esdevé, per si mateix, un reconeixent intrínsec del seu valor cultural com a referent identitari de la



Processó del pa beneït amb les tradicionals coques guarnides sobre les fustes engalanades amb mantellines. (2016). ISIDRE PASTOR

tradició que cal preservar. Cal esperar, doncs, que ben aviat aquesta iniciativa esdevingui un fet i que Rodonyà pugui tornar a estar entre els municipis que mantenen viva aquesta antiga tradició coral. En la mateixa línia del que s'ha exposat fins ara, arran de la recuperació del ball parlat i del cant dels goigs, ha estat en els darrers anys que la celebració del pa beneït ha experimentat una revifalla singular. Aquesta és una tradició de caràcter popular associada als actes de la festa major. Els seus orígens es remunten a la benedicció que es feia antigament de la farina vella abans de la sega del blat nou, cap al mes de juny, en unes dates que coincidien amb el començament de l'estiu i la celebració de la festivitat patronal dedicada a sant Joan Baptista. L'acte en si està centrat en el recorregut que fan pel poble les parelles de joves per portar a beneir les coques a l'església, per després compar-

tir-les entre tots els assistents. Aquesta processó, que fins no fa gaires dècades havia estat un dels actes més lluïts amb què s'iniciava la festa, havia anat perdent gradualment participació. En els darrers anys, la celebració del pa beneït està recuperant l'interès entre el jovent, la participació del qual és un factor essencial perquè aquesta tradició singular pròpia de Rodonyà es preservi.

La conscienciació social sobre els valors patrimonials d'aquestes tradicions, més enllà de la seva connotació religiosa original, ha fet possible que en qüestió de pocs anys tothom es pogui tornar a sentir identificat amb uns referents culturals propis del poble. Aquesta empenta participativa dels veïns i els amics de la població permet disposar d'un factor essencial per garantir el restabliment i la preservació d'aquestes mostres del costumari folklòric local, algunes de les

quals, fins i tot, havien estat a punt de desaparèixer amb el pas del temps. Els balls parlats, els goigs, les caramelles i el pa beneït són uns clars exemples de les antigues manifestacions de caràcter popular pròpies de la majoria de poblacions d'aquesta part del Camp de Tarragona. És per aquest motiu que assolix una transcendència singular el fet que la gent d'una comunitat petita com Rodonyà estigui immersa en aquesta dinàmica de mantenir vives aquestes tradicions i establir d'aquesta manera les bases per poder-les preservar i, alhora, transmetre-les a les noves generacions com a llegat cultural que són. És en aquest sentit, doncs, que cal considerar la restauració del ball parlat de sant Joan com un component determinant que ha propiciat tot aquest procés de recuperació i preservació dels costums i les festes pròpies d'aquest poble. La representació d'aquest ball parlat ha significat el punt d'inflexió per a la conscienciació col·lectiva vers la preservació del patrimoni immaterial local, sigui quina sigui la seva naturalesa.

En el seu conjunt, totes i cada una d'aquestes manifestacions populars a les quals s'ha fet esment són el reflex d'una tradició cultural que esdevé una de les principals senyes d'identitat col·lectiva i, a la vegada, un referent del patrimoni cultural de Rodonyà. ■

BIBLIOGRAFIA

Pastor, I. (2006) «El procés de segregació de Rodonyà de la parròquia de Puiginyós 1791-1867». A: *La Resclosa*, núm. 10 Centre d'estudis del Gaià. Vila-rodona, p. 89-102.

Pastor, I. (2014) «La restauració del ball parlat de Sant Joan de Rodonyà. El ressò popular d'un procés de participació col·lectiva». A: *Caramella: Revista de música i cultura popular*, núm. 31 juliol-desembre. Reus: Carrutxa. p. 39-41.

Pastor, I. (2015) «Ressenya històrica del Ball parlat de Sant Joan de Rodonyà». A: *Teatralitat popular i tradició. II Congrés Internacional de Balls Parlats*. Tarragona 2014. F. Massip; P. Navarro; M. Palau (ed.). Barcelona: Ed. Afers. p. 365-373.

La imatgeria festiva a Girona

Estudi de cas: els vint anys de Fal·lera Gironina (1997-2017)

Assumpció Pararols Badia

Serveis Territorials de Girona del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Introducció

La cultura popular i tradicional està regulada, entre d'altres, per la vigent Llei 2/1993, de 5 de març,¹ de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural. Aquesta norma assenyala que la cultura popular i tradicional inclou “tot el que fa referència al conjunt de manifestacions culturals, tant materials com immaterials, com són les festes i els costums, la música i els instruments, els balls i les representacions, les tradicions festives, les creacions literàries, la cuina, les tècniques i els oficis i totes les altres manifestacions que tenen caràcter popular i tradicional, i també les activitats tendents a difondre-les arreu del territori i a tots els ciutadans”. També indica allò que constitueix el patrimoni etnològic a Catalunya, del qual formen part les tradicions culturals catalanes o d'activitats socioeconòmiques tradicionals.

Per ampliar coneixements i disposar d'informació de primera mà sobre la imatgeria festiva de la ciutat de Girona d'aquests darrers vint anys, s'han rea-

litzat cinc entrevistes en profunditat² a persones vinculades directament o indirectament amb l'Associació Colla Gegantera Fal·lera Gironina, que són Sebi Bosch, membre en actiu de l'entitat des dels seus inicis; Bernat Grau, que pertany a l'entitat des de l'any 2004; Isaac Sánchez, que acumula més de quinze anys a l'Associació; Ramon Grau, com a col·laborador, que té amplis coneixements sobre la imatgeria festiva de Girona, i finalment Jan Grau, tècnic en cultura popular i tradicional del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, que té una llarga trajectòria en temes relacionats amb capgrossos i gegants i que també és un gran coneixedor, des dels seus orígens, de Fal·lera Gironina.

Contextualització: inicis de Fal·lera Gironina

Quan va sorgir aquesta normativa de cultura popular i tradicional, a la ciutat de Girona hi havia l'Associació Amics dels Gegants de Girona, dipositària de la imatgeria festiva de la ciutat, formada pels capgrossos de la ciutat, els gegants antics—en Fèlix i l'Àngels—i els nous—en Carlemany i l'Anna Girone-lla—, de propietat municipal. També hi havia els gegants en Cugat i la Musa i

Aquest article té per objectiu traçar un recorregut històric de l'activitat portada a terme per Fal·lera Gironina des dels seus orígens fins a l'actualitat (1997-2017). Així, es pretén deixar testimoni escrit d'una trajectòria que just assoleix els vint anys d'existència. Fal·lera Gironina és una entitat sense ànim de lucre i és la segona colla gegantera creada a la ciutat de Girona. Per donar sortida a l'objectiu plantejat, s'ha desenvolupat, metodològicament parlant, una revisió documental complementada amb cinc entrevistes en profunditat. Es conclou que aquesta entitat desenvolupa un paper fonamental en la tasca de divulgació de la cultura popular i tradicional de la ciutat, amb especial rellevància en la promoció de la imatgeria festiva de Girona.

Este artículo tiene como objetivo trazar un recorrido histórico de la actividad llevada a cabo por Fal·lera Gironina desde sus orígenes hasta la actualidad (1997-2017). Así, se pretende dejar testimonio escrito de una trayectoria que alcanza ahora los veinte años de existencia. Fal·lera Gironina es una entidad sin ánimo de lucro y es la segunda colla gegantera creada en la ciudad de Girona. Para dar salida al objetivo planteado, se ha desarrollado, metodológicamente hablando, una revisión documental complementada con cinco entrevistas en profundidad. Se concluye que esta entidad desarrolla un papel fundamental en la tarea de divulgación de la cultura popular y tradicional de la ciudad, con especial relevancia en la promoción de la imagería festiva de Girona.

The aim of this article is to trace the history of the activities of Fal·lera Gironina, from its foundation to the present (1997-2017), to provide a written record of its first twenty years of existence. Fal·lera Gironina is a non-profit making organisation and is the second group in Girona devoted to traditional giants. The study is based on an examination of relevant documentation together with five in-depth interviews. We conclude that this group plays an important role in disseminating Girona's popular traditional culture with special significance in promoting the city's festive imagery.

Paraules clau: Fal·lera Gironina, cultura popular i tradicional, Girona, imatgeria festiva, gegants i capgrossos

Palabras clave: Fal·lera Gironina, cultura popular y tradicional, Girona, imagería festiva, gigantes y cabezudos

Key words: Fal·lera Gironina, popular and traditional culture, Girona, festive imagery, giants and bigheads

els gegantons en Narcís bomber i la Maria, que eren de propietat de l'entitat esmentada.

Els capgrossos eren i són de propietat municipal, existeixen des del 1963 i porten el nom d'un carrer o d'un element característic de la ciutat. Més endavant, en aquest article, se n'expliquen més detalls.

Ramon Grau sosté que als anys noranta es realitzaven a la ciutat de Girona dues actuacions de la imatgeria festiva. Concretament, es portaven a terme per la festa major, és a dir, per les Fires i Festes de Sant Narcís, una abans del pregó i l'altra per la trobada de gegants a Girona. Cal dir que, pel que fa a la sortida dels gegants al carrer, en alguna ocasió es va comptar amb la col·laboració dels geganters d'Arenys de Mar per fer ballar els gegants, i pel que fa a l'organització de la trobada gegantera de Fires de Sant Narcís, durant uns quants anys va anar a càrrec dels geganters de Matadepera.

Sebi Bosch argumenta que l'any 1997 hi ha una escissió de l'Associació Amics

dels Gegants de Girona, ja que per a una majoria dels seus membres va sorgir la inquietud de formar una nova colla gegantera per, de mica en mica, generar iniciatives amb una nova filosofia dins el món geganter gironí, del qual, fins aquell moment, s'havien ocupat entitats de fora de la ciutat. Aquest grup independent, conjuntament amb exmembres de la desapareguda companyia teatral Tripijoc, formen l'Associació Colla Gegantera Fal·lera Gironina. En una de les seves primeres sortides, per la festa major de Salt, el juliol del 1997, no disposaven dels gegants i com a acte reivindicatiu van portar unes rèpliques de dos gegants amb figures de paper maixé damunt d'un bombo.

Aquesta entitat ha agrupat des dels seus inicis diferents membres de famílies, tant nens i adolescents com persones de mitjana edat. A la ciutat de Girona va actuar per primera vegada per les Fires i Festes de Sant Narcís de l'any 1997. Com és tradició, després de la cercavila de la inauguració de fires s'exposen els gegants de la ciutat al vestíbul de l'ajun-



Membres de Fal·lera Gironina amb la camiseta o camisa blanca com a vestimenta oficial de l'Associació, en la primera cercavila a la vila de Salt, per la festa major, amb les figures dels gegants de paper maixé sobre el bombo com a reivindicació per tal que se'ls cedissin els gegants de la ciutat (juliol 1997).

ARXIU FOTOGRÀFIC DE FAL·LERA GIRONINA

tament, un espai en què romandran tots els dies de la festa major.



Imatge de família de Fal·lera Gironina al vestíbul de l'ajuntament de Girona, on hi havia els quatre gegants de la ciutat (octubre 1997).

ARXIU FOTOGRÀFIC DE FAL·LERA GIRONINA

Difusió de la imatgeria festiva

Fal·lera Gironina és la segona colla gegantera que hi ha a la ciutat. S'ocupa de crear una cercavila en què fa difusió de la cultura popular i tradicional i del patrimoni etnològic mitjançant la imatgeria festiva de la ciutat de Girona, amb els gegants, els capgrossos, el bestiari i la música tradicional, tal com es descriu al seu web.³ L'Associació va decidir posar-se aquest nom per la passió per la cercavila de la imatgeria festiva, entre d'altres, envers els gegants i els capgrossos que representen la ciutat de Girona.

Un dels objectius de l'entitat és “promoure, desenvolupar i difondre la cultura tradicional i popular, arreu”. Inicialment, segons explica Bernat Grau, la promoció i la divulgació de les diferents activitats que ha portat a terme aquesta entitat es realitzava a través dels mitjans de premsa escrita, sobretot en els diaris locals, les agendes culturals o bé els butlletins de festa major, que eren els mitjans de comunicació més utilitzats. De mica en mica, i sobretot a partir de l'any 2011, es donà un impuls a les noves tecnologies i es van impulsar iniciatives, com la publicació de vídeos a les xarxes socials, per tal de fer arribar a un públic més extens les cercaviles i les activitats amb la imatgeria festiva de la ciutat que porta a terme aquesta colla gegantera. L'any 2013 es crea el web i, així, a més a més d'informar de les diferents seccions del grup, de la història de la imatgeria festiva de Girona i de la naturalesa de l'Associació, es dona l'opció que el visitant pugui interactuar directament amb l'entitat.

Actualment, Fal·lera Gironina està a les tres xarxes socials més conegudes: Facebook, Twitter i Instagram. Els missatges difonen les diferents activitats que organitza o bé en què participa l'entitat, que van destinades a un públic familiar i en què cada vegada es dona més èmfasi als nens i les nenes, ja que segons Bernat Grau, membre de l'Asso-

ciació i gestor de les xarxes socials (maig 2017) “els infants en un futur seran els que vindran per continuar la colla”.

Com defineixen l'entitat?

L'Agrupació de Bestiari Festiu i Popular de Catalunya defineix Fal·lera Gironina com “l'entitat que gira a l'entorn del món dels gegants i els capgrossos, i la seva activitat es configura entorn de les cercaviles, l'espectacle de carrer, l'animació infantil, el món de la dansa i la música tradicional i popular. Anualment, Fal·lera Gironina porta a terme una cinquantena de cercaviles de gegants i capgrossos i inclou activitats relacionades amb el món de la dansa i la música tradicional i popular”.⁴

Nina Kammerer (2014) sosté que Fal·lera Gironina és una associació de voluntariat, en què els seus membres comparteixen l'estima per la imatgeria festiva de Girona a través dels gegants i els capgrossos de la ciutat, i que qualsevol persona que estigui interessada a formar part de la cercavila que realitza aquesta entitat pot introduir-se en alguna de les quatre seccions que té: músics, geganters, capgrossos i bastoners.

En opinió de J. M. Sansalvador (2015), Fal·lera Gironina és, tal vegada, la colla més activa i professionalitzada dels Països Catalans. Aquesta professionalització es percep, tal com argumenta Isaac Sánchez, membre de la secció de músics de l'Associació, a partir d'entendre la cercavila com un espectacle en moviment, en què totes les persones de la colla que hi participen estan actuant. És per això, també, que els participants llueixen tots la mateixa vestimenta (camisa groga i pantalons i armetes de color marró beix). Aquestes peces van ser dissenyades per l'artista Nuxu Perpinyà i Salvatella, expert en gegants i bestiari, i realitzades per Carme Puigdevall i Planés, dissenyadora de moda i coneixedora de la colla i de les seves necessitats de vestimenta, en allò referit al patronatge i el tipus de roba.

També es percep la unitat de tot el grup, la interrelació que hi ha en l'espectacle de totes les cercaviles que realitzen, ja que cada secció (per ordre de sortida a la cercavila: capgrossos, que inclouen l'esparriot, bastoners, músics (gralles i percussió), gegants i, si escau, el xanquer) té la seva coreografia, que va unida a la peça que es toca durant la comparsa que es realitza.

L'entitat i el patrimoni etnològic de la ciutat, els capgrossos i els gegants

Fal·lera Gironina té un conveni amb l'Ajuntament de Girona, que es renova anualment, per a la cessió de la imatgeria festiva de la ciutat. Segons explica Isaac Sánchez, membre de la Junta de Fal·lera Gironina, també hi consta l'organització conjunta dels actes de les festes de primavera, que es concreta en la penjada del Tarlà.

Pel que fa a les Fires i Festes de Sant Narcís, la col·laboració es produeix mitjançant la realització d'una cercavila abans del pregó i dels balls de cada figura a la plaça del Vi; les Matinades, que es porten a terme el primer dissabte; la passejada amb els capgrossos de Girona, i la Beatufarra, que se celebra el segon dissabte, així com mitjançant l'organització de la trobada de colles geganteres a Girona, que es fa el darrer diumenge.

El patrimoni etnològic de la ciutat de Girona es veu reflectit en els nou capgrossos, entre d'altres elements, que expressen la cultura identitària de la història de diferents carrers, llocs i elements singulars de la metròpoli. Aquests personatges, conjuntament amb tres capgrossos més —l'antic Freret (únic supervivent de l'antiga comparsa de capgrossos, al qual anomenaven Esquivamosques), l'Avi Tata i la Nena—, realitzen l'espectacle amb el ball de la Polca de Sant Celoni durant la cercavila que porta a terme Fal·lera



Inici de la cercavila del Tarlà amb el xanquer de la Bruixa de Girona. Penjada del Tarlà amb els gegants de Girona, Anna Gironella i Carlemany. Inici de les festes de primavera del 2017 (22 d'abril del 2017). ASSUMPCIÓ PARAROLS

Gironina en les diferents sortides que realitza habitualment.

Des de fa més de cinquanta anys hi ha el grup dels capgrossos amb noms de carrers, al qual s'uneix l'Esquivamosques. L'editor, escriptor, il·lustrador i compositor Joaquim Pla i Dalmau va crear una comparsa per a aquests nou capgrossos, els quals, excepte l'Esquivamosques, porten noms de carrers representatius de la ciutat i es poden associar a diferents moments de la història de Girona. A l'hora del ball, s'uneixen agrupats en quatre parelles: el Ciutadà i la Beneta de la Força, el Mercader i l'Argentera, el Merdisser i la Marieta de les Cols, i el Ballester i la Pericota. I finalment, el que va sol, l'actual esparriot, l'Esquivamosques. Cal afegir-hi el Fraret, que és l'únic capgròs que mira pels ulls que té (a diferència dels actuals, que miren per la boca) i que es conserva de la comparsa anterior. Abans de l'existència de l'actual Esquivamosques, era el Fraret qui era anomenat l'Esquivamosques i qui feia la funció d'esparriot.⁵

Com a bons representants de la cultura popular catalana tradicional, van calçats amb espadenyes d'espart amb

betes i porten la vestimenta i la indumentària típica de cadascun d'ells.

Nuxu Perpinyà i Ramon Grau (2013) defineixen la primera parella de capgrossos (el Ciutadà i la Beneta de la Força) com els capgrossos que representen les forces vives de la ciutat: el poder civil i el poder religiós. El Ciutadà està vinculat a un dels carrers principals de Girona: el carrer Ciutadans. Aquest capgròs és una representació dels ciutadans honorats (burguesia urbana del passat segle XV, que vivia als palaus del carrer Ciutadans), porta una vara d'alcalde com a símbol de la seva autoritat i va vestit amb la indumentària dels jurats: una túnica llarga color grana com la de les autoritats municipals d'èpoques anteriors. El capgròs de la Beneta de la Força és una representació del poder religiós a través d'una monja de l'ordre benedictí. Se l'anomena Beneta de la Força per la seva vinculació amb el carrer de la Força, via que va del centre de la ciutat a la Catedral. La cara de la Beneta és d'una dona gran, amb nas ganxut, que porta unes ulleres grosses i té un posat trist. Com a vestimenta porta un hàbit de color blau marí i com a element característic porta un rosari.



La segona parella, el Mercader i l'Argentera, representen la part comercial i de negocis de la ciutat. El Mercader és anomenat així en relació amb el carrer Mercaders, un carrer petit que hi ha a prop de l'antic i històric barri jueu. Aquest capgròs té el nas llarg, la barba retallada i un gran somriure que deixa veure la seva única dent. Com a objecte característic d'èpoques anteriors, pel que fa a temes de negocis, porta una bossa penjada plena de diners.

L'Argentera representa els artesans que treballaven l'argent i els metalls

preciosos, que estaven situats al carrer Argenteria. Aquest capgròs porta una diadema i, com a dona arreglada de l'època, arracades i collaret. Com a element característic porta un cofre per posar-hi diners.

La tercera parella, el Merdisser i la Marieta de les Cols, recorden els mercats que es feien en diversos carrers de la ciutat. Per una banda, el Merdisser és un comerciant de fems, que es relaciona amb la zona del Mercadal. Per l'altra, la Marieta de les Cols representa una venedora de la plaça de les Cols, situada a l'actual rambla de la Llibertat.

El capgròs del Merdisser té una cara de bona persona, que va unida a un vestit de pagès mudat, amb barretina i corbatí. Com a bon pagès que representa, llueix, com a element característic, una forca de fusta.

El capgròs de la Marieta té la cara d'una dona de pagès ufanosa, amb els llavis pintats de vermell. Va amb un vestit llampant de color blau i unes estrofolàries mitges ratllades, i com a element característic porta un cistell de vímet amb cols.

La quarta parella, en Ballester i la Pericota, es van crear en record de la Girona emmurallada. També en aquest indret és on hi havia els artesans de les ballestes i les sagetes. Aquest capgròs té una cara singular amb una barbata treballada. Va vestit amb una camisa arlequinada blanca i vermella i a les cames hi porta unes mitges cenyides de color verd. Com a element característic porta una ballesta.

La Pericota fa honor al nom de la font d'en Pericot, un brollador d'aigua fresca de la vall de Sant Daniel, un lloc d'esbarjo de la zona nord de Girona.

El capgròs de la Pericota representa una joveneta, alegre i riallera, amb un vestit típic de les ballades de sardanes, mocador al cap i faldilla ampla. Com a element característic porta un càntir de ceràmica.

El novè capgròs, i l'únic que prové d'èpoques anteriors, és l'Esquivamosques. És un dels capgrossos més originals. D'acord amb la seva història, porta una mosca enganxada al nas i, tal com expliquen en Nuxu Perpinyà i en Ramon Grau (2013), és “una materialització de la dita ‘fer pujar la mosca al nas’, s'imprimeix el caràcter geniüt i malhumorat”. L'Esquivamosques també es relaciona amb la tradicional llegenda de sant Narcís i les mosques.

Aquest capgròs té la cara amb berrugues i barba i una mirada d'atabalat amb la mosca que té al nas. De vestimenta porta una casaca verda i unes sabates i uns mitjons desaparellats. Com a element característic porta un flit o una bufeta per espantar a les mosques.

Aquest capgròs és l'esparriot del grup i sovint va acompanyat del Fraret, anomenat també en Berruga, l'únic capgròs que es conserva de la comparsa anterior. Tots els altres van desaparèixer a causa de l'aiguat de l'octubre de l'any 1962 (vegeu vídeo sobre la passejada dels capgrossos que es fa per la Festa Major per tal de donar a conèixer la història de cadascun i veure'ls dansar la Polca de Sant Celoni: www.youtube.com/watch?v=sOTq22cbI6U).

L'any 2012 es van restaurar nou capgrossos originals i posteriorment, durant les festes de Sant Narcís, se'n va fer una presentació a la ciutat amb la comparsa dissenyada l'any 1963 pel gironí Joaquim Pla i Dalmau. Junta-ment amb aquesta cercavila també es va fer un acte al Museu d'Història de la Ciutat de Girona, lloc on hi ha, en exposició permanent, els originals dels capgrossos restaurats, els gegants antics de Girona (el Rei i la Reina, que tenen com a rèpliques l'Àngels i en Fèlix) i l'Àliga de Girona.

Fal·lera Gironina també disposa dels capgrossos de l'Avi Tata i la Nena, que van ser creats per l'escultor Ramon

Aumedes. Són resultat d'un regal que, l'any 2002, va fer l'Agrupació Mútua a cadascuna de les capitals de comarca de Catalunya amb motiu de la celebració del seu centenari.

Aquest grup de capgrossos actuals són de mides més considerables que els que hi havia abans de l'aiguat i, a més a més, el lloc de visió és per la boca i es posen sobre les espatlles del portador, cosa que fa que aquest tingui més llibertat de moviment i pugui portar a terme un millor espectacle, de conformitat amb el lloc que ocupa el capgròs en el grup, la seva història teatralitzada i la cercavila. Jan Grau, en el quadern *Figures de la Festa* (2000), expressa que la figura del gegant “és la magnificació d'un personatge que viu en l'inconscient col·lectiu i de dimensions exagerades per destacar-ne el significat”. També, en d'altres comunicacions (1996), diu que “són símbols d'identitat de la comunitat a la qual pertanyen”.

Els quatre gegants són una altra part important de la imatge festiva de la faràndula gironina. Per una banda, hi ha els gegants antics, el Rei i la Reina, en Fèlix i l'Àngels (les rèpliques del Rei i la Reina que surten al carrer), recuperats l'any 1993, i per l'altra, hi ha en Carlemany i l'Anna Gironella, construïts l'any 1985. Aquests dos últims es van batejar l'any 1993. En l'elecció del nom de Carlemany es va tenir en compte l'emperador franc que havia regnat a Girona, i pel que fa al nom d'Anna Gironella, el nom s'assigna en record de la modista que havia realitzat i regalat diferents vestits de gegants i el cognom està relacionat amb un monument històric de la muralla de Girona, concretament la torre Gironella.

Des dels inicis de Fal·lera Gironina fins a l'actualitat, porten aquests gegants a les diferents trobades, especialment l'Anna Gironella i en Carlemany, que ballen per les Festes de Sant Narcís a ritme de *Jaleo*.

Pel que fa als gegants antics, en Fèlix i l'Àngels (les rèpliques) surten normalment per la festa major de Girona i en altres cercaviles en què es creu necessària la seva presència. Per les festes de Sant Narcís, patró de la ciutat de Girona, Fal·lera Gironina organitza des de l'any 1999 la trobada de gegants, en què participen diverses colles geganteres, sobretot de diferents poblacions d'arreu dels Països Catalans. Cal destacar que l'any 2006 se'n va celebrar la 25a edició, en què van participar trenta-quatre agrupacions, i deu anys després, l'any 2016, en la 35a edició d'aquesta trobada hi van participar trenta-una colles geganteres.

Altres bestiari vinculat a Fal·lera Gironina

L'any 2001, concretament el dia 26 d'octubre, per les festes de Sant Narcís, Fal·lera Gironina inaugura el gegant Gerió amb l'espectacle *La Girona d'en Gerió*.

Tal com el descriuen en Nuxu Perpinyà i en Ramon Grau en el llibre *Faràndula*, “en Gerió, amb una alçada de 4,43 metres i 138 quilos de pes, està considerat el gegant més gros de

Catalunya” (2013: 148); “representa el mitològic gegant de tres caps i sis braços. És una barreja de diferents llegendes. Cada un dels caps té una personalitat diferent. L'enfadat, amb l'escut i la llança, és el Gerió guerrer. Mossèn Cinto explica que va ser el Gerió qui va matar la nimfa Pirene, llegenda que explica l'origen dels Pirineus. El que mira de reüll, amb el bastó a la mà i el puny alçat, és el Gerió bover, el pastor de bous. Segons la mitologia clàssica, els bous els hi van robar a l'heroi grec Hèrcules en un dels seus famosos dotze treballs. I el que somriu, amb la paleta i el compàs, és el Gerió arquitecte, fundador llegendari de la ciutat de Girona. Una característica que el converteix en un gegant únic és que és portat per dues persones”. Aquest gegant va ser confeccionat per Fal·lera Gironina a partir del disseny de Nuxu Perpinyà. Fou construït per Jordi Grau i el vestit és de l'estilista Núria Brengaret. Durant les Festes de Sant Narcís, en Gerió està exposat a l'entrada de la seu principal de l'Ajuntament de Girona i surt a ballar el dia que surten els gegants a la cercavila que té lloc abans del tradicional del pregó a la plaça del Vi.

El drac Beatusaure és un altre element de la imatgeria festiva de la ciutat de Girona, vinculat al bestiar del grup dels dracs. Aquest drac, igual que el gegant Gerió, va ser dissenyat i també construït l'any 2004 per Nuxu Perpinyà amb el suport de diverses persones de Fal·lera Gironina. És un drac de mides considerables, ja que pesa 52,5 kg i té una llargada de 264 cm, una amplada de 97 cm i una alçada de 416 cm. La descripció del drac Beatusaure, segons Nuxu Perpinyà i Ramon Grau, és la següent: “El cap de dalt, el més gros, és de color vermell i recorda el d'una girafa. Està coronat per deu banyes. Els altres sis caps es reparteixen pel coll de la bèstia. Són de color blanc i tenen els trets d'un felí. El de més amunt fa un llengot i el de baix està rugint. La boca oberta d'aquest cap serveix als portadors per veure-hi. Sobre el llom hi té una gepa per on pot disparar confeti. La cua és petita i està acabada amb pèl de canem” (2013: 149).

El drac Beatusaure pot ser portat per una o dues persones. Surt a ballar a ritme de *Porrots*, que és el ball d'exhibició, el dia de Sant Jordi i dos dies de les Fires i Festes de Sant Narcís: a la cercavila d'abans del pregó i, des de l'any 2015, també a la Beatufarra, un acte per a joves en què el Beatusaure, invocat pels versos de la bruixa, baixa les escales de la catedral i fa una ruta fins al parc de la Copa, on s'ubiquen les barraques de la festa major.

Un altre element del bestiari és l'àliga de Girona, que, de conformitat amb la divisió per tipologies que realitza Jan Grau (2000), és del grup del bestiar solemne, que representa el poder i la divinitat. A les cercaviles en què participa, tenia i té un lloc de privilegi en els seguicis i sobresurt amb la seva dansa solemne i protocol·lària. Segons aquest mateix autor,⁶ tècnic expert en imatgeria festiva, “l'àliga és l'element simbòlic per excel·lència” i el ball de



Presentació del gegant Gerió a la plaça del Vi de Girona, en l'acte d'inici de les Fires de Sant Narcís, el 21 d'octubre del 2001. Espectacle *La Girona d'en Gerió*, a càrrec de Fal·lera Gironina (2001).

l'àliga “ha de significar el vol de l'àliga, ha de ser molt elegant i especial perquè ha de ser un homenatge als assistents”.

L'àliga de Girona actual és una rèplica, ja que l'original és al Museu d'Història de la ciutat. Aquesta és de fibra de vidre, és daurada, porta un ram de paniculata, és de propietat municipal i està custodiada pels Manaies de Girona, encara que Fal·lera Gironina és qui la treu a ballar a ritme del *Bandle de l'àliga* cada any per les Fires i Festes de Sant Narcís i per la cavalcada de Reis de la ciutat.

Isaac Sànchez argumenta que fa temps, des de la Junta actual de Fal·lera Gironina, a proposta de la direcció de la secció musical, es va decidir que cada peça d'imatgeria havia de tenir una composició musical original i pròpia. El diumenge 18 de juny del 2017⁷ s'estrenà la nova dansa de l'àliga, anomenada *Ball de l'àliga de Girona*, una peça d'Ivó Jordà amb coreografia de Bernat Grau, el ballador de l'àliga de Girona, en què s'observa el que expressà en Jan Grau durant l'entrevista, en què sostenia que “hi ha inquietuds per millorar el ball de l'àliga de Girona”. [Vegeu el docu-

ment audiovisual de la participació de la imatgeria festiva i de l'àliga de Girona en la processó del Corpus, que s'inicia amb l'arribada a l'altar de la catedral i continua amb el ball de l'àliga en aquest espai. Finalment, tothom surt i baixa l'escalinata majestuosa d'aquest solemne edifici (www.youtube.com/watch?v=E9U0Ialk5ro)].

Secció del ball de bastons, secció de músics, secció de xanques i xanquer actual

El ball de bastons, segons Bienve Moya (1999), és un ball d'exhibició dels més estesos a tot Catalunya. Des de l'any 2009, a Fal·lera Gironina hi ha la secció del grup dels bastoners, que realitzen en la cercavila el ball de bastons. Actualment van a l'inici del grup i, a través dels seus balls, típics de danses populars catalanes, van obrint pas en el recorregut de la cercavila.

Els bastoners també van amb les habituals espartnyes d'espart i porten com a elements propis els bastons i picarols a les cames. Dansen al ritme de *Blackberries*, que és el ball d'exhibició.

Cal dir que és una singularitat a Catalunya que una secció de ball de bastons tingui el seu propi espai en una colla gegantera. Les coreografies segueixen el ritme de la cercavila. La secció de ball de bastons va acompanyada dels músics, que toquen instruments de percussió i de vent, per tal que hi hagi música durant tota la cercavila i el grup de bastons, els capgrossos i els gegants puguin realitzar l'actuació prevista. Pel que fa als instruments de percussió, cal comptar-hi dos o tres tabals, caixes i un bombo. En relació amb els instruments de vent, segons explica l'Isaac Sànchez en l'entrevista, hi ha dos grups: per una banda, els de vent-fusta, que inclouen els instruments de vent de doble inxa, que són les gralles i les tarotes, i, per l'altra, els de vent-metall, que s'hi incorporaran properament. En la pròxima festa major de la ciutat de Girona es



Salutació de l'àliga de Girona en l'inici del ball davant l'altar de la catedral de Girona en la celebració del Corpus del 2017. Feia 444 anys que l'àliga de Girona no havia ballat dins la catedral (18 de juny del 2017). ASSUMPCIÓ PARAROLS

presentarà aquesta ampliació de cordes musicals, que inclourà, almenys, el trombó i la trompeta.

En totes les sortides actuals de Fal·lera Gironina hi ha la secció dels músics, que inclou el grup de percussió i gralla. Val a dir que el ball d'abans del pregó de les Fires de Sant Narcís és un dels més espectaculars amb seu a la plaça del Vi, ja que hi ha, entre d'altres, el drac Beatusaure, que es mou al ritme de *Parrots*; el gegant Gerió, amb la composició *Parada d'un mercat africà*; els capgrossos, que ballen amb l'animada *Polca de Sant Celoni*; l'Àliga, que dansa a ritme de *Brandle* de regust medieval, i, finalment, els quatre gegants, que ballen la jota *Jaleo*. A pocs anys de l'inici de Fal·lera Gironina, va sorgir la secció de les xanques, que inicialment eren fetes amb fusta per part dels membres de l'entitat i que més tard es van fer d'alumini. De mica en mica es van anar modernitzant mitjançant la introducció de mecanismes amb suspensió, per així tenir moviments més àgils i dinàmics en el recorregut de les cercaviles al carrer. Segons m'explica en Bernat Grau en l'entrevista, l'any 2014 va ressorgir la figura amb xanques de la bruixa de la catedral de Girona. Aquest element de la cultura popular gironina surt, entre d'altres vegades, per les festes de primavera i per les festes de Sant Narcís (inauguració i Beatufarra).

Evolució de l'activitat de Fal·lera Gironina (1997-2017)

Des de la constitució de l'entitat, que data de l'any 1997, fins a l'actualitat, Fal·lera Gironina ha realitzat anualment diferents accions destinades a fer difusió de la imatgeria festiva de Girona a Catalunya, Espanya i Europa, i l'any 2017 arriba al continent africà. Alguns dels esdeveniments destacats que s'han portat a terme des de l'entitat al llarg d'aquests vint anys es reflecteixen en el quadre següent:

Taula 2. Recorregut cronològic (1997-2017) de l'activitat de difusió de la cultura popular i tradicional catalana, amb especial èmfasi en la projecció de la imatgeria festiva per part de l'organització Fal·lera Gironina.

ANY	ACTIVITAT
1997	Constitució de l'Associació Colla Geganterera Fal·lera Gironina i inici de l'activitat festiva amb la cercavila de gegants i capgrossos per les Festes i Fires de Sant Narcís.
1998	El primer dia de la festa major de Girona (Sant Narcís) es recuperen les Matinades. Fal·lera Gironina realitzà una cercavila a primera hora en diferents carrers de la ciutat.
1999	En el pregó de la festa major es va fer la presentació de la rèplica dels nou capgrossos de la ciutat a càrrec de Fal·lera Gironina. També aquesta associació fou qui organitzà la Trobada de colles geganteres a Girona, en què es presentà la nova <i>Dansa dels gegants de Girona i la bruixa de la catedral</i> , de Joaquim Pla i Dalmau. Els capgrossos originals es porten, per a exposició permanent, al Museu d'Història de Girona.
2000	Fal·lera Gironina viatja per primera vegada a Maó (Menorca) en una primera estada cultural. Els gegants Carlemany i Anna Gironella estrenen vestit i Fal·lera Gironina introdueix peces noves, que toca en el repertori inclòs al llarg de la cercavila. L'Associació organitzà per primera vegada les Matinades, que es porten a terme per les Fires i Festes de Sant Narcís.
2001	En el pregó de la festa major de la ciutat s'inaugura en Gerió, un gegant fet per la colla geganterera, amb l'espectacle de la llegenda <i>La Girona d'en Gerió</i> .
2002	A l'agost, Fal·lera Gironina viatja a Alaior (Menorca) i participa en la seva festa major. El 4 d'octubre es va presentar el centre de Mas Abella, de propietat de l'Ajuntament, en què Fal·lera Gironina i Diables de l'Onyar, entre altres entitats, tenen des de llavors la seva seu. En l'acte d'inauguració de les Fires de Girona, Fal·lera Gironina presenta el cap de la bèstia de set caps anomenat Beatusaure, extreta del Beatus de Girona, que participa en la cercavila conjuntament amb els altres elements d'imatgeria festiva gironina de què disposa o que porta aquesta entitat.
2003	Fal·lera Gironina col·labora, per primera vegada, en una cercavila de gegants i capgrossos en la passejada i la penjada del Tarlà a l'Argenteria, per les Festes de Primavera de l'Associació de Comerciants Cor de Girona. A l'estiu, Fal·lera Gironina viatja a Itàlia i realitza cercaviles a Reggio Emilia i a Fabrico Bolonya Ferrara (Venècia).
2004	A l'estiu, Fal·lera Gironina viatja a Bèlgica i realitza diferents cercaviles, en què es va fer difusió de la cultura popular i tradicional de Girona. S'estrena el drac Beatusaure, amb el cap i el cos de cartró pedra, dissenyat i construït per Nuxu Perpinyà amb el suport de Fal·lera Gironina.
2005	En l'habitual Trobada de colles geganteres a Girona de les Fires de Sant Narcís hi participen els gegants de Vilanova de Conflent (Catalunya Nord).
2006	Celebració del 25è aniversari de la Trobada de colles geganteres a Girona (Fires i Festes de Sant Narcís), amb rècord de participació: trenta-quatre colles o grups geganters procedents de diferents indrets dels Països Catalans.
2007	Commemoració del 10è aniversari de l'Associació Colla Geganterera Fal·lera Gironina, amb la realització del pregó de la festa major de Girona i, tot seguit, celebració de l'efemèride i estrena de l'espectacle <i>Cocollona</i> .
2008	Incorporació del grup de ball de bastons al grup de Fal·lera Gironina.
2009	Nova estada cultural a Reggio Emilia (Itàlia) i participació en el Tricolore i Festival de Ferrara. A la Trobada de colles geganteres a Girona (Fires i Festes de Sant Narcís) hi participen tres colles de la Catalunya Nord. Es produeix un canvi de lloc de trobada. A partir d'aquest any, la trobada és al parc del Migdia i el recorregut s'amplia per diferents barris de la ciutat. Nina Kammerer, professora de la Brandeis University (EUA), inicia la seva estada de recerca antropològica sobre el fenomen geganter i escull la colla geganterera Fal·lera Gironina com una de les organitzacions sotmeses a estudi.

ANY	ACTIVITAT
2010	A l'estiu es fa una estada a Cornellana per tal d'estructurar un nou treball en equip en les cercaviles, en què tothom ha de saber què ha de fer en cada moment i quins moviments s'han d'executar en cada peça que sona. També cal saber qui dirigeix la cercavila i que els gegants no es passegen, sinó que ballen al compàs de la peça que toca el grup de percussió i vent. Per les Fires i Festes de Sant Narcís hi va haver una doble celebració. Per una banda, Fal·lera Gironina estrenà un vestuari nou per així anar com un equip, per tal que durant la cercavila se'ls pugui distingir. I per l'altra, els gegants coneguts com "els gegants d'en Vivó" (van ser dissenyats per en Carles Vivó l'any 1985), l'Anna Gironella i en Carlemany, celebren 25 anys.
2011	L'àliga de Girona, amb un sol ballador, concretament en Bernat Grau i Moré, es mou al ritme del <i>Brandle de l'àliga</i> interpretat pels músics de Fal·lera Gironina i s'uneix a la resta d'imatge festiva que porta aquesta associació (gegants i capgrossos) en la cercavila d'abans del pregó del primer dia de les Fires i Festes de Sant Narcís. Fal·lera Gironina viatja al País Basc, a Sant Sebastià i Deba, entre d'altres, on fan difusió de la imatge festiva de Girona.
2013	Fal·lera Gironina amenitza la inauguració de l'exposició "500 anys d'imatge festiva a Girona" al Museu d'Història de la ciutat el dia 4 de maig. A mitjan estiu, Fal·lera Gironina augmentà els continguts de la pàgina web afegint-hi La maleta pedagògica, adreçada a les escoles, per aprofundir en els coneixements sobre la imatge festiva de Girona, els gegants i els capgrossos.
2014	Publicació de l'article "Catalan Festival Culture, Identities, and Independentism - Cultura catalana de la festa, identitats i independentisme" a la revista <i>Qu'Adems-e - Institut Català d'Antropologia</i> (número 19, any 2014, pàgines 58-78), de Nina Kammerer, professora que des de l'any 2010 realitza estades temporals a Girona i és observadora col·laboradora de l'Associació Colla Gegantera Fal·lera Gironina. L'àliga de Girona, portada per membres de la colla gegantera Fal·lera Gironina, va participar en la Trobada d'Àligues de Catalunya que va tenir lloc a Reus el dia 2 d'octubre.
2015	Membres de Fal·lera Gironina porten l'àliga de Girona a l'Expo Milano 2015, celebrada al Palazzo Giure - Via Mercanti de Milà, en representació dels elements de la imatge festiva de Catalunya i participen en els actes de cloenda de la fira, celebrada durant la primera quinzena del mes de juny. A finals d'agost, membres de l'Associació viatgen a la ciutat belga d'Ath amb els gegants Fèlix i Àngels i la geganta antiga, coneguda com la Reina, la qual s'exposa de forma permanent al Museu d'Història de Girona. Aquesta darrera peça de la imatge festiva de Girona és de les úniques gegantes centenàries i s'exposà al costat de la geganta d'Ath en la trobada de gegantes d'arreu d'Europa dins de l'exposició "Où sont les femmes?". Aquesta exposició durà fins al 13 de setembre, en commemoració del 300è aniversari de la geganta d'Ath, Madame Goliath. La colla gegantera Fal·lera Gironina va participar en els actes de la festa de Ducasse (Bèlgica). Per les Fires i Festes de Sant Narcís s'instaurà la Beatufarra, una activitat lúdica dedicada especialment als joves perquè gaudeixin de l'última nit de fires amb la comitiva de Fal·lera Gironina, en què la bruixa de la catedral i el drac Beatusaure els conviden a fer una cercavila des de les escales de la catedral fins a la Copa, a les barraques.
2016	Per les Fires i Festes de Sant Narcís comença la celebració dels vint anys de Fal·lera Gironina. (Vegeu el document audiovisual de preparació i cercavila espectacle d'abans del pregó de la Festa Major a https://www.youtube.com/watch?v=whqZlQHjTcM). Alguns dels actes més destacats s'argumenten més endavant.
2017	Fal·lera Gironina rep el guardó de la secció d'entitats del XXXI Premi a la Normalització Lingüística i Cultural de l'Ateneu d'Acció Cultural (ADAC). A l'estiu, Fal·lera Gironina viatja a Xauen (Marroc), on es fa difusió de la cultura popular i tradicional gironina a través de diferents cercaviles, en què té un paper destacat la imatge festiva de Girona, sobretot els gegants i els capgrossos.

FONT: ELABORACIÓ PRÒPIA

Actes destacables del 20è aniversari de Fal·lera Gironina

Alguns dels actes que es realitzen en commemoració del 20è aniversari de la colla gegantera Fal·lera Gironina s'inicien per les Fires de Sant Narcís del 2016 i els últims finalitzaran durant la propera festa major. Segons a qui van destinats o la forma en què s'hi participa, són els següents:

- El 24 de setembre del 2016, a la Rambla de la Llibertat de Girona s'ofereix als infants la possibilitat de conèixer els capgrossos mitjançant la realització d'un taller de capgrossos i decoració de bastons. Tot seguit, es va animar els més menuts a utilitzar el capgròs pintat durant la cercavila que es dugué a terme.
- Es participa en diferents activitats, com a col·laboradors i organitzadors, amb entitats que fan promoció i difusió del català, com per exemple Plataforma per la Llengua i Òmnium Cultural. Pel que fa a Plataforma per la Llengua, conjuntament amb altres entitats i organismes porta a terme la presentació del llibre *Amb el català, fem pinya!*
- En col·laboració amb Omnimium-Gironès, s'organitza "Gegants i Bestiari: 4 visions sobre la imatge festiva, Patrimoni Immateral de la Cultura Popular". Així mateix, s'aprofita per donar a conèixer i condicionar els espais de magatzem que Fal·lera Gironina té a Mas Abella, per tal que hi puguin anar escoles a visitar-los.
- Es fa difusió, entre tota la població resident i visitant de Girona, dels vint anys dels rams que han portat les gegantes al llarg de totes les sortides que han realitzat durant l'any. Al Museu d'Història de Girona, a la part d'exposicions temporals, aprofitant la 62a edició de "Girona, Temps de Flors", es mostra tota la imatge festiva amb els vint rams que les gegantes han estrenat en cada inauguració de les Fires.



Imatges del magatzem, en què es poden observar els caps dels diferents capgrossos que actualment surten a la cercavila, el drac Beatusaure i l'àliga de Girona. (6 de maig del 2017).

ASSUMPCIÓ PARAROLS

Agraïments

L'autora vol agrair el suport i la complicitat dels membres de Fal·lera Gironina, en especial a Sebi Bosch i Vila, Isaac Sánchez i Ferrer, Bernat Grau i Moré i Francesc Rigol i Llopart, així com del col·laborador de l'entitat Ramon Grau i Herrero i de l'exmembre de la colla gegantera Estel Puigdevall i Plantés, persones sense les quals la redacció d'aquest treball no hagués estat possible. ■

Com a conclusió, i a partir de tot el que s'ha exposat, es pot dir que l'Associació Colla Gegantera Fal·lera Gironina ha desenvolupat, i desenvolupa, un paper molt rellevant en la difusió de la cultura popular i tradicional de Catalunya, amb especial èmfasi en la promoció de la imatgeria festiva vin-

culada a la ciutat de Girona. L'article, en aquest sentit, ha traçat una panoràmica cronològica de l'activitat portada a terme per aquesta organització des dels seus inicis i deixa, d'aquesta manera, un testimoni escrit d'una trajectòria que l'any 2017 ha assolit els vint anys d'existència.



Exposició dels rams de les gegantes a la part de l'exposició permanent de la imatgeria festiva de Girona que hi ha al Museu d'Història de Girona durant l'exposició "Girona, Temps de Flors" (del 13 al 21 de maig del 2017). Tots els rams han estat creats per la florista Roser Alsius i Dalmau. A la part esquerra hi ha els de l'Anna Gironella (des de l'any 1998) i a la part dreta els de l'Àngels (des de l'any 2004). Són trenta-quatre rams de flor artificial. Al centre hi ha, en flor natural, una representació del d'aquest any (12 de maig del 2017).

ASSUMPCIÓ PARAROLS

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I/O WEBGRÀFIQUES

- Agrupació del Bestiari Festiu i Popular de Catalunya.** *Tot bestiari festiu – drac Beatusaurus* [en línia]. A: Territorials / Girona-Catalunya Nord i L'Hèrault / Figures de bestiari festiu / drac. <<https://www.bestiari.cat/figura/drac-beatusaurus/>> [Consulta: 13 d'abril de 2017]
- Arroyo, S.** (1996) "L'element sonor en el Ball de Bastons: la importància dels picarols". A: Departament de Cultura. Comunicacions – II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana, p. 195-199. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Català, M.** (ed.) (2010) *Metodologia de recerca etnològica*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Català, M.; Costa, R.; Folch, R.** (2008). "Balanz de catorze anys de l'Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya", *Revista d'etnologia de Catalunya*, 33: 118-141. Barcelona. Departament de Cultura. Servei de Patrimoni Etnològic. Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana. <<http://www.raco.cat/index.php/revistaetnologia/article/viewFile/122991/170736>> [Consulta: 9 de maig de 2017]
- El Geriò Digital** (2012) *Presenten en societat els capgrossos de Girona restaurats*. <<http://www.gerio.cat/noticia/136692/presenten-en-societat-els-capgrossos-restaurats-de-girona>> [Consulta: 14 d'abril de 2017]
- Fal·lera Gironina** (29 de desembre de 2016). *Passejada Capgrossos per Fires de Girona 2014*. [Arxiu de vídeo] <<https://www.youtube.com/watch?v=sOTq22cbl6U>> [Darrera consulta: 29 de juliol de 2017]
- Fal·lera Gironina** (10 de gener de 2017). *Inauguració Fires Girona 2016*. [Arxiu de vídeo] <<https://www.youtube.com/watch?v=whqZIQHjTcM>> [Darrera consulta: 29 de juliol de 2017]
- Fal·lera Gironina** (octubre de 2017). *Processó de Corpus 2017, ball solemne de l'àliga de Girona a dins la Catedral* [Arxiu de vídeo]. <<https://www.youtube.com/watch?v=E9U0lalk5ro>> [Darrera consulta: 26 d'octubre de 2017]
- Fal·lera Gironina** (n.d.) *La Colla*. [En línia]. <<http://www.fal-heragironina.cat/cat/la-colla.html>> [Consulta: 11 d'abril de 2017]
- Grau, J.** (1996) *Gegants*. Barcelona: Columna.
- Grau, J.** (1996) "Construcció de gegants i capgrossos". *Departament de Cultura. Comunicacions – II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*, p. 39-40. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Grau, J.; Abellan, A.** (1997) "Gegants i nans". *Departament de Cultura. Ponències – II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*, p. 241-254. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Grau, J.; Puig, Ll.** (1998) *Artesania de la festa*. Tarragona-Barcelona: El Mèdol – Departament de Cultura. Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Grau, J.** (2000) "Les figures de la festa", *Quaderns de Cultura Popular*, 4: 5-11. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana – diari *El Periódico de Catalunya*.
- Grau, J.** (2003) "La cultura popular avui... un moment de transició?", *Revista Estris*, 129; 6-8. Barcelona.
- Grau, J.** (2012) "Els esparriots festius i les seves funcions", *Capgrossos, pigues i berrugues. Figueres, Olot, Vic i els seus esparriots*. Edició del Museu dels Sants d'Olot i l'Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot. Publicacions Cultura Popular 07. <http://cultura.gencat.cat/web/contenut/cultura_popular/07_publicacions/cataleg_expos/sd_cataleg_capgrossos.pdf> [Consulta: 16 de juliol de 2017]
- Grau, B.** (2016) *Estat de salut de la imatgeria festiva gironina - per què portar esparidenyes si es poden lluir sabates de xarol*. Treball final de grau d'Història de l'Art. Girona: Universitat de Girona.
- Kammerer, N.** (2011) *Atenció*, blog de la Fal·lera Gironina. <<http://fallera.blogspot.com.es/search/label/EI%20M%C3%B3n%20Geganter>> [Consulta: 11 d'abril de 2017]
- Kammerer, N.** (2014) "Catalan Festival Culture, Identities, and Independentism". *QuAderns-e – Institut Català d'Antropologia*, 19: 58-78. <<http://www.antropologia.cat/files/Catalan%20Festival%20Culture,%20Identities%20and%20Independentism.%20Nina%20Kammerer.pdf>> [Consulta: 18 d'abril de 2017].
- Moya, B.** (1994) "Apunts per a una crònica sobre els nans o capgrossos de la festa tradicional", *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 4: 92-109.
- Museu d'Història de Girona** (n. d.) *Exposicions temporals*. [En línia]. *Faràndula. 500 anys d'imatgeria festiva a Girona*. <http://www.girona.cat/museuhistoria/cat/agenda_exposicions.php?i-dReg=62> [Consulta: 12 d'abril de 2017]
- Pedres de Girona** (n.d.) *Llegendes i tradicions*. [En línia]. *Els gegants i capgrossos de Girona*. <http://www.pedresdegirona.com/gegants_capgrossos_index.htm>. [Consulta: 12 d'abril de 2017]
- Perpinyà Salvatella, N.; Grau Herrero, R.** (2013) *Faràndula: Cinc-cents anys d'imatgeria festiva a Girona*. Col·lecció Història de Girona. Girona: Ajuntament de Girona.
- Portal Juridic de Catalunya** (n. d.) *Llei 2/1993, de 5 de març, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural*. [En línia]. <http://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa?action=fitxa&documentid=73601> [Consulta: 23 d'abril de 2017].
- Puig, Ll.** (ed.) (1999) *Les Festes a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Editorial 92 S.A.
- Sansalvador, J.M.** (2015) "Que no parin de ballar!". *Revista de Girona*, 288: 60-62.
- Vila, F.** (1993) "Cultura popular i acció local". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 2: 118-125.

NOTES

- Més informació a <http://bit.ly/2sA53d3>. Data de consulta: 03.06.2017
- Les entrevistes a Sebi Bosch i Vila, Ramon Grau i Herrero, Jan Grau i Martí, Bernat Grau i Moré i Isaac Sánchez i Ferrer s'han realitzat entre abril i maig de 2017.
- Per a més informació, vegeu el web <http://www.fal-heragironina.cat/cat/la-colla.html>. Data de consulta: 10.04.2016.
- Obtingut de: AGRUPACIÓ DEL BESTIARI FESTIU I POPULAR DE CATALUNYA (n. d.) *Tot bestiari festiu – drac Beatusaurus*. <https://www.bestiari.cat/figura/drac-beatusaurus/>. Data de consulta: 13.04.2017.
- Jan Grau (2012) defineix les funcions d'un esparriot tal com segueix: "Té la funció de mestre de cerimònies, donant pas a l'actuació dels gegants però amb un paper més sobri". Per a més informació, vegeu el web <http://dom.cat/1a5b>. Data de consulta: 12.07.2017.
- Declaracions extretes de la conferència pronunciada per Jan Grau i Martí "La imatgeria festiva" el dijous 6 d'abril del 2017 al Centre Cívic Barri Vell-Mercadal
- Diada de Corpus, celebració que s'inclou en la commemoració del 600è aniversari de la decisió de fer una nau única de la catedral de Girona.

Arxius i museus

Un arxiu amb més de mil referències de premsa sobre pessebrisme, a l'abast de tothom

Laura Golanó Pascual

Col·lectiu El Bou i la Mula

Enric Benavent Vallès

Col·lectiu El Bou i la Mula

Pere Catà Vidal (1935) és un pessebrista i figurista que al llarg de la seva vida ha anat recopilant articles de premsa i de revistes que aborden el tema del pessebre des de tots els vessants. L'hemeroteca del Dr. Catà va ser cedida al col·lectiu El Bou i la Mula l'any 2012 amb el compromís d'aquesta entitat de tenir-ne cura i posar-la a disposició d'estudiosos del pessebrisme i la cultura popular.

Es tracta d'un arxiu de 1.150 elements (majoritàriament retalls de premsa) que parlen sobre el pessebre. El document més antic és la còpia d'un document de l'Arxiu de la Ciutat de Barcelona i el més modern és un article de la publicació *Mataró Escrit* de l'any 1987 sobre els artesans del Nadal. Com que la majoria dels articles de diaris i revistes són dels anys trenta als seixanta, l'idioma que predomina en el conjunt és el castellà. De les cent vuit publicacions diferents d'on procedeixen els documents, destaquen *La Veu de Catalunya*, *La Vanguardia*, *Diari de Barcelona*, *Noticiero Universal*, *Destino*, *Condal* i *Canigó*, entre d'altres.

En aquest fons hi ha articles de 516 firmes diferents d'escriptors, estudiosos i folkloristes, entre els quals trobem Joan Amades, Violant i Simorra, Duran i Santpere, Josep M. Garrut, Basili de Rubí, Joaquim Renart, P. Andreu de Palma, Antoni Balsach, Esteve Bus-

quets, Evelio Bulbena, Miguel Capdevila, Aureli Capmany, Anna Nadal o Santiago Alcolea, entre d'altres. L'interès d'aquesta hemeroteca és la seva especialització en el món del pessebrisme, cosa que la converteix en un conjunt molt interessant per poder fer estudis d'aquesta tradició en l'àmbit català. Amb tot, trobem molts altres documents que tracten sobre les tradicions del Nadal, en general, com per exemple les felicitacions de Nadal, la gastronomia i la música, que també tenen un paper destacat entre els articles de l'arxiu.

L'edició de llibres sobre pessebrisme a Catalunya és força escassa, especialment durant la primera meitat del segle xx. A través de la lectura dels articles de premsa es pot aconseguir una imatge molt acurada i diversificada de com el pessebrisme va anar evolucionant. Cal tenir present que, abans de la refundació de l'Associació de Barcelona l'any 1921, tenim poca documentació sobre la tradició de fer pessebres i els llibres que es publiquen a posteriori normalment es fan a redós de l'entitat barcelonina. Poder llegir articles d'opinió que reflexionen sobre el pessebrisme, en aquella època, ajuda a entendre la manera en què la línia oficialista de l'Associació convivía amb d'altres maneres menys ortodoxes d'entendre el pessebrisme.

El Nadal del 2016 es va cloure la primera fase de catalogació i difusió de l'arxiu Catà, portada a terme pels membres del col·lectiu El Bou i la Mula amb una subvenció del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

La digitalització, la catalogació i la publicació d'aquest conjunt de docu-

ments, d'una banda, posa a l'abast de les persones interessades una gran quantitat d'informació molt especialitzada en pessebrisme que no es troba en els llibres publicats. D'altra banda, posa les bases per poder ampliar aquesta hemeroteca incorporant-hi publicacions posteriors a les que el Dr. Catà va recopilar i incloent-hi altres fons documentals semblants que en aquest moment estiguin només en paper. El projecte resta obert a poder-se ampliar contínuament.



Arxivadors originals (octubre 2016).

ENRIC BENAVENT



Arxivadors definitius (octubre 2016).

ENRIC BENAVENT

Per tal de posar a l'abast de tothom l'Arxiu Catà, s'han portat a terme les tasques següents:

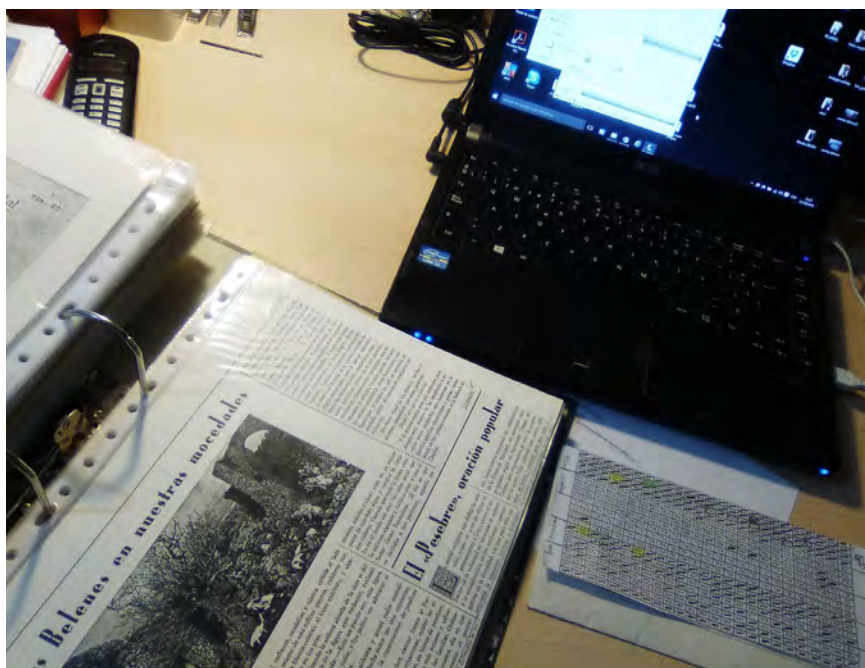
- Tractament dels documents físics. L'arxiu original estava desat en dotze carpetes d'anelles de mides diferents. Els documents, principalment fulls de diari, començaven a patir deteriorament pel pas del temps. S'ha procedit a un tractament i una conservació dels documents físics i a estandarditzar, sempre que ha estat possible, les mides dels documents a format DIN A4. En alguns cassos s'ha retallat l'article que calia conservar aïllant-lo de tot el full de diari que estava desat. S'han posat tots els documents en fundes de plàstic i s'han ordenat en arxivadors nous, mantenint la numeració de l'arxiu original. S'ha detectat en aquest procés que alguns documents estan extravïats ja en la donació original.
- Selecció dels documents. Del conjunt de l'arxiu ha calgut seleccionar primer els documents que calia escanejar, ja que s'han detectat documents repetits. També, per raons de contingut o de format, s'ha desestimat l'escaneig d'alguns documents. El catàleg digitalitzat recull el 95% dels documents que formen part de l'arxiu físic original.
- Escaneig dels documents. El procés d'escaneig s'ha fet manualment, tenint en compte les diverses mides dels originals. Tots els documents digitals s'han generat en el format PDF. En els casos dels diaris que tenen el seu fons escanejat i en línia, s'han aprofitat els escaneigs de la publicació. A causa de la mida dels diaris originals antics, que no es correspon als estàndards actuals, alguns articles de doble pàgina de diaris molt grans s'han escanejat per parts i s'han adequat als estàndards DIN A4 o DIN A3.
- Repositori en línia dels documents. S'ha optat per dipositar els documents en un espai gratuït que permet la creació d'hipervincles. Tots els arxius PDF s'han ubicat en un espai DRIVE en

carpetes correlatives de cent en cent, segons la numeració original dels documents. L'espai DRIVE, vinculat al perfil del col·lectiu El Bou i la Mula, permet la creació d'hipervincles oberts de cada document i també la possibilitat de compartir en línia tot l'arxiu amb investigadors o persones interessades.

- Creació d'una base de dades, catalogació i indexació dels documents escanejats i assignació d'un enllaç a cada registre. Tenint en compte la tipologia del material que teníem al davant i els possibles usuaris finals, vam decidir fer una tria de camps simples però que, per una banda, identifiquessin el document (descripció física d'aquest) i, per una altra, assignessin unes matèries per si l'usuari volia saber quines temàtiques són les més habituals. S'han creat un total de vuitanta-tres etiquetes de matèries. Així, doncs, la base de dades es completa amb una descripció física i uns punts d'accés que classifiquen i indexen aquesta base de dades. Camps com *autor*, *títol* i *títol de revista* són els més destacables pel que fa a la descripció física. Tots són recuperables i es poden combinar. L'hipervincle permet que l'usuari pugui visualitzar i desar cada document en format PDF.

- Ubicació de la base de dades al lloc <http://www.elbouilamula.net/>. En la primera fase d'aquest projecte s'ha decidit oferir accés en línia a tot l'arxiu amb la possibilitat que els usuaris interessats el puguin baixar complet al seu ordinador per usar-lo. Hi ha prevista una segona fase per tal d'ubicar tota la base de dades en un recurs gratuït en línia i fer les cerques sempre en línia. D'aquesta manera, s'afavorirà l'actualització automàtica de la base de dades davant de possibles modificacions i no caldrà baixar l'arxiu a l'ordinador.

Un cop es va acabar la feina de catalogar i posar l'arxiu en línia, es va fer una campanya de difusió del projecte a través de les entitats d'estudi i difusió de la cultura popular de Catalunya i a través de les entitats pessebristes. Durant aquest primer any, al web del col·lectiu El Bou i la Mula va apareixent periòdicament una selecció d'articles del fons amb un breu comentari. Per al proper Nadal està prevista una segona fase de difusió més enllà de Catalunya, especialment tenint en compte que molts dels documents estan escrits en castellà i, per tant, poden ser d'interès per a usuaris castellanoparlants. ■



Procés de catalogació (octubre 2016). ENRIC BENAVENT

Deu anys de la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya

Daniel Solé Lladós

Responsable de Cooperació Museística.
Museu d'Història de Catalunya

Antecedents

Els orígens de l'etnologia institucional a Catalunya cal cercar-los a l'època de la República, quan l'any 1935, sota l'impuls de Pere Bosch Gimpera, es va crear la Secció d'Etnologia, dirigida per Lluís Pericot i Joan Amades, dins del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Durant la República també es va començar a parlar de xarxes de museus locals, però tots aquests projectes van ser estroncats amb la derrota republicana i l'exili de la majoria dels intel·lectuals del país.

A la postguerra, als anys quaranta, "el món de l'etnologia consolidaria els seus projectes museogràfics a Barcelona, gràcies a l'impuls polític de Carreras i Artau i Duran i Sanpere: Museu d'Arts i Tradicions Populars de Violant

i Simorra i el Museu d'Etnologia, amb col·leccions foranes d'August Panyella" (Rueda, 2007: 139).

Durant els quaranta anys de franquisme van continuar els museus creats anteriorment, però també es van crear un bon nombre de petits museus locals, a partir del voluntariat i l'associacionisme, amb col·leccions de caire etnològic. El nom d'un d'aquests museus ens sembla exemplificador: Museu de les coses del poble. Eren museus de resistència cultural en un moment en què la societat (anys seixanta) estava fent un profund canvi tecnològic i molts oficis tradicionals estaven a punt de desaparèixer.

Amb l'arribada de la Generalitat de Catalunya es va crear la Xarxa de Museus Comarcals de Catalunya (Decret 222/1982), que va donar lloc a una modernització i una professionalització dels museus i també a l'entrada dels corrents internacionals de la nova museologia i els ecomuseus.

La Llei de museus 17/1990 va significar un intent de recuperació de l'organització i l'estructura dels museus de la República a partir d'uns museus nacionals que en la majoria dels casos estaven en mans de l'Ajuntament de Barcelona i les diputacions. Aquesta estructura piramidal, en què l'etnologia es va quedar sense museu nacional de referència, va ser un veritable obstacle. Es van crear diverses comissions i es van fer jornades d'estudi, primer per part de la DGPC (1993) i el 1998 dins de la Comissió Executiva de la Junta de Museus de Catalunya.

Finalment, la Junta de Museus de Catalunya va aprovar l'any 2007 el Pla de Museus de Catalunya, amb la proposta de creació d'una Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya (XME) com a resposta a una llarga reivindicació dels museus etnològics del país.



Exposició itinerant
"Els paisatges a la taula".

D. SOLÉ

Creació i desenvolupament

La XME es va crear el 19 de març del 2008 amb la signatura d'un conveni “per articular polítiques comunes de protecció del patrimoni i difusió, formació i dinamització territorial dels elements constitucionals del patrimoni etnològic contingut en els museus que en formin part”.

La XME agrupa un conjunt de museus que conserven col·leccions de gran rellevància per explicar i entendre el patrimoni etnogràfic català. L'adhesió a la xarxa era i és voluntària i es realitzava a petició de la institució tutelar del museu que en volia formar part: “Els requisits per adherir-se a la Xarxa¹ és ser un museu registrat i obert al públic, no formar part de cap altre museu nacional i tenir un grau d'implicació en el territori on es troba”.

Els sis primers museus constituents de la xarxa van ser:

- Musèu dera Val d'Aran
- Museu Comarcal del Montsià
- Museu Etnològic de Barcelona
- Ecomuseu de les Valls d'Àneu. Esterri d'Àneu
- Museu Etnològic del Montseny, la Gabella
- Museu Comarcal de la Conca de Barberà
- Museu de la Pesca. Palamós

La creació de la XME va ser impulsada per la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya en el marc del Pla de Museus 2008, tal com especificava el pla:

“Per accelerar el procés, ser proactius i fer un servei al territori, s'inicià la creació de la Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya (provisionalment sota la gestió directa del Servei de Museus fins a la creació del museu)”.

A partir del conveni es va signar una addenda en què es va fixar l'aportació

econòmica del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, que va ser de 150.000 € per a l'any 2018.

En aquesta addenda es fixaven la fórmula de gestió i els objectius: “Aquesta quantitat es distribuirà a parts iguals entre tots els museus signants, que les destinaran a activitats i estudis de conservació i restauració dels fons etnològics propis i de control ambiental i d'emmagatzematge per millorar les condicions de les seves col·leccions etnològiques”.

Els primers anys la Xarxa va estar gestionada des del Servei de Museus, fins que l'any 2014 se'n va incorporar la coordinació i la gestió al Museu d'Història de Catalunya.

En general, es podria afirmar que si els primers anys es van concentrar els esforços a iniciar i consolidar la XME i distribuir equitativament els recursos econòmics, ara s'ha evolucionat cap al desenvolupament de projectes conjunts, en què participen activament tots els museus que formen part de la Xarxa.

Actualment, la XME està integrada per tretze museus:

- Can Quintana. Museu de la Mediterrània
- Museu de la Pesca. Palamós
- Ecomuseu de les Valls d'Àneu
- Museu Comarcal de la Conca de Barberà
- Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí
- Museu de les Terres de l'Ebre
- Musèu dera Val d'Aran
- Museu d'Història de Catalunya
- Museu d'Història de la Immigració de Catalunya
- Museu Etnogràfic de Ripoll
- Museu Etnològic de Barcelona
- Museu Etnològic del Montseny, la Gabella
- Vinseum. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya

Els projectes que s'han desenvolupat en aquests darrers anys han estat fonamentalment cooperatius, entre els quals cal destacar el Museu Virtual de la Societat Catalana, que té com a objectius “la creació d'una dinàmica de treball conjunt entre els museus de la Xarxa de Museus Etnològics de Catalunya, a través d'una plataforma on-line en comú, tot tractant d'impulsar la recerca, la creació de col·leccions i l'elaboració d'exposicions virtuals i físiques”.

El 2015 es va realitzar una jornada, “La gestió integrada del patrimoni cultural i natural, reptes i perspectives”, amb la participació dels museus de la Xarxa, el Departament de Cultura i el Departament de Territori i Sostenibilitat. Aquesta jornada va ser decisiva per al desenvolupament posterior dels programes entre parcs naturals i els museus, dels quals parlarem seguidament.

Un altre dels projectes que ha implicat més esforços de tot tipus i que ja és una realitat és l'exposició itinerant “Els paisatges a la taula”, que mostra la manera en què la globalització ha transformat la nostra manera de produir i consumir, i com ha afectat la varietat de productes que actualment trobem a les nostres taules. És una exposició itinerant que durant dos anys i mig itinerarà per quasi tots els museus de la Xarxa i que mostra el patrimoni dels museus amb objectes originals i el patrimoni immaterial dels territoris on estan situats els museus.

Podríem dir que aquest any 2017 és un any d'inflexió. S'ha començat a treballar més formalment per projectes amb una assignació pressupostària fixa per a cadascun. L'aportació global del Servei de Museus a la Xarxa és actualment de 100.000 €, que aquest 2017 es destinen a tres programes:

- Itinerància de l'exposició “Els paisatges a la taula”

- Parcs naturals i museus d'etnologia
- Suport i millora de l'inventari de col·leccions

Dels tres programes, cal destacar la proposta de conveni entre la Direcció de Polítiques Ambientals i Medi Natural del Departament de Territori i la Direcció de Patrimoni Cultural del Departament de Cultura per impulsar la recerca, la preservació i la gestió del patrimoni cultural als espais naturals protegits. Es tracta d'impulsar la coordinació entre tots els agents implicats en la gestió del patrimoni cultural i natural, per a la qual cosa es crea una taula de coordinació entre parcs naturals i museus amb tres àrees inicials d'actuació: Pirineus, Terres de l'Ebre i el Montgrí i el Baix Ter.

Respecte al futur, cal ser optimistes. El Pla de Museus 2017², recentment presentat, consolida i desenvolupa el Sistema de Museus de Catalunya amb les xarxes temàtiques dels museus nacionals i cita específicament la Xarxa de

Museus d'Etnologia. Per altra part, la relació i la coordinació de la XME amb l'Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial és cada vegada més efectiva, especialment en el camp dels tesaurus i la documentació de patrimoni immaterial.

El patrimoni i els museus d'etnologia de Catalunya necessiten visibilitat i la força de la unió de les iniciatives que es desenvolupen al territori, i la col·laboració i la cooperació entre institucions són fonamentals per portar-ho a terme. La Xarxa de Museus d'Etnologia de Catalunya va pel camí d'aconseguir-ho. ■

BIBLIOGRAFIA

Catalunya. Departament de Cultura (2017) *Museus 2030. Pla de museus de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Junta de Museus (2010) "Pla de Museus-2007". A: SOLÉ, D. (coord.) *Recomanacions per a la creació i gestió de museus*, p. 14-21. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

Rueda, J. M. (2017) "Els orígens i evolució dels museus etnogràfics a Catalunya". *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia*, 121-139.

NOTES

1
El Registre de Museus de Catalunya és un inventari oficial dels museus de Catalunya que compleixen els requisits que marquen la Llei de museus 17/1990 i el Decret del registre de museus per inscriure-s'hi. És un inventari dinàmic que es va actualitzant i aporta un coneixement detallat de la realitat museística de Catalunya. La seva aplicació ha conduït a una progressiva adaptació als requisits tècnics de la museologia actual. Per a més informació, vegeu <http://cultura.gencat.cat/ca/detall/Articles/Museus-registrats-de-Catalunya>

2
El Pla de Museus de Catalunya, que porta per nom Museus 2030, ha estat elaborat pel Departament de Cultura i planteja un pla estratègic que defineix i sistematitza una política global per als museus de Catalunya a partir d'una visió del museu com a institució cultural compromesa amb el patrimoni i la societat. Per a més informació, vegeu <http://cultura.gencat.cat/ca/departament/plans-i-programes/ambit-sectorial/museus-2030-pla-de-museus-de-catalunya/>



Exposició permanent
del Museu de la Pesca de Palamós.

• D. SOLÉ

IKUNDE o guineus a Guinea

Agnès Villamor Casas

El Museu Etnològic de Barcelona ha acollit des del juny del 2016 i durant més d'un any a la seva seu del Museu de Cultures del Món l'exposició temporal "IKUNDE. Barcelona, metròpoli colonial",¹ en què s'explora empíricament un moment colonial concret del qual la ciutat comtal és protagonista.

Aquesta perspectiva va suscitar algunes crítiques, precisament pel punt de vista de la colonialitat, ja que posa l'accent en les accions de les elits catalanes en territoris d'ultramar i dedica menys atenció als pobles de la Guinea Equatorial (principalment fang) que les van suportar. Es tracta d'una exposició inevitablement fragmentària i insuficient, que tot just manifesta que cal parlar d'un passat incòmode que interpel·la de manera directa i personal els barcelonins. Exhibeix un patrimoni local que no s'explica a l'escola, que rarament surt als diaris. Aparentment són accions que si de cas han fet d'altres i no nosaltres. És un retrat —a través de llur imaginari i llurs pràctiques—

d'allò que havia estat (molt) ben vist i que hem volgut socialment oblidar, ja sigui per desconeixement, indiferència, autocomplaença o cinisme.

Es descriu una maquinària perfectament ajustada de l'empresa extractiva sobre l'exuberant Arcàdia africana: llestos com una fura, espolien matèries primeres, espècimens vius i morts, àdhuc amb treballs forçats, per assolir el mite del desenvolupament econòmic.

L'exposició acull el visitant en una sala lluminosa dominada per la figura de *Copito de Nieve*. La venerable figura del gran simi albi —ahora salvatge i d'extraordinària blancor, homologable als ciutadans amb dret a papers— està envoltada sense escapatori de tot el marxandatge produït amb el seu personatge humanitzat. La foscor inunda la resta de l'espai, on es mostren les bambolines de l'empresa colonial: literatura i propaganda, el governador republicà i la panòplia de cacera, el recinte expatriat de l'Ajuntament de Barcelona emparat en el dispositiu científic, les missions claretianes, l'extracció industrial de matèries pri-

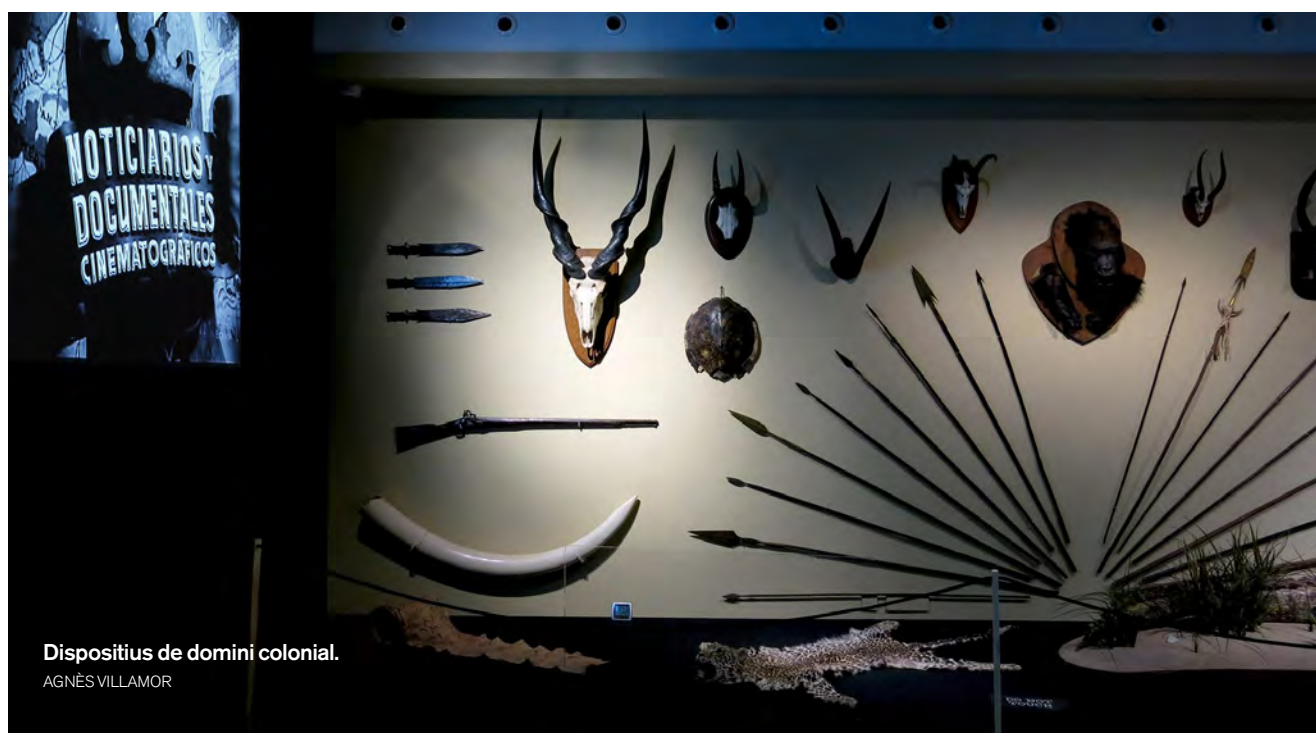
meres, el sotmetiment dels colonitzats... Cal destacar que es dona veu, mercès a l'arxiu "Crònica de la Guinea Equatorial",² als colons que van haver d'abandonar Guinea el 1968 amb la declaració d'independència, que reflecteix també una certa nostàlgia de temps gloriosos i una identitat que és d'aquí i d'allà.

No es tracta, doncs, d'una revisió genèrica d'un passat incòmode com han mostrat altres institucions (vegeu "El cor de les tenebres" al Palau de la Virreina l'any 2002 o parts de l'exposició permanent al Tropen Museum d'Amsterdam), sinó que forma part d'un projecte més ampli de recerca a propòsit de les relacions tardocolonials de l'Estat espanyol en què antropologia i historiografia es donen la mà en un llarg bagatge de recerques africanistes per part dels comissaris. D'altra banda, el Museu Etnològic de Barcelona havia esmerçat esforços per mostrar altres temes elidits per l'alta cultura: "Gitanos, la cultura dels rom a Catalunya" el 2006 o "Fam i Guerra a Catalunya" el 2009, encara viva al Museu Nòmada.

Aquesta proposta neix de la confluència d'interessos entre els comissaris i el Museu Etnològic de Barcelona en un moment políticament propici per tractar aquest aspecte de la vida social barcelonina. Els espais de cultura, i els museus etnològics en especial, estan subjectes a una manca persistent de recursos i als condicionants polítics (Serra, 2010), així com a unes maneres de funcionar marcades per l'esperit dels temps (Panyella, 2012). En l'actualitat, els museus d'antropologia experimenten una crisi a l'hora de plantejar quina és la seva missió. Cada entitat ha trobat una solució conjuntural, sempre vinculada d'una o altra manera al moment ideològic, algunes més agosara-



Copito de Nieve, producte visible de les relacions colonials de Barcelona amb Guinea Equatorial. AGNÈS VILLAMOR



Dispositius de domini colonial.

AGNÈS VILLAMOR

des i altres menys, però el que és innegable és que el conjunt de museus etnològics ofereix una pluralitat de relats extraordinària a l'hora de mostrar què vol dir ser humans i viure en societat (Monnet i Roigé, 2009).

A parer dels responsables, cal que un museu com l'Etnològic de Barcelona sigui un lloc de confiança per plantejar converses insegures amb reflexions complexes i conclusions incertes. També cal que els museus d'antropologia revisin la seva pròpia memòria al voltant de llur participació en la maquinària colonial. Cal exposar-se un mateix abans de seguir parlant de l'altre (Bestard, 2007), encara que es corri el risc que sigui lleig el que trobem. Com indicava Tim Ingold a la taula rodona³ sobre l'exposició en el marc del Congrés AIBR d'antropologia amb l'analogia quotidiana de l'infant rebel que no es queda plàcidament adormit i s'aixeca tota l'estona. Cal fer-ho per si resultés que som nosaltres mateixos aquí i ara perpetuats en una tradició colonial acrítica, inconscient.

L'exposició s'ha vist complementada per un seguit de conferències i activitats,

així com per una acurada publicació, que aprofundeix en la xarxa de relacions socials que va dur a terme aital gesta.

L'equip de comissaris, format per Alberto López Bargados, Andrés Antebi Arnó, Pablo González Morandi

i Eloy Martín Corrales, té en perspectiva altres exposicions sobre les relacions colonials espanyoles al segle xx. La propera s'ocupa de la memòria dels soldats de lleva que van fer la mili a Ifni. ■

BIBLIOGRAFIA

Bestard, J. (2007) «Exposar l'altre o exposar-se a un mateix». *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 9. <www.raco.cat/index.php/QuadernsEtnologia/article/view/73517/131238> [Consulta: 2 juny 2017].

Panyella, J. (2012) «La vida en un museu: l'arxiu d'August Panyella Gómez i Zeferina Amil Mengual». *Revista d'etnologia de Catalunya*, 38: p. 240-242. <www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/259440/346663> [Consulta: 2 juny 2017].

Monnet, N.; Roigé, X. (2007) «Els museus d'etnologia i societat a debat. Presentació». *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 9. <www.raco.cat/index.php/QuadernsEtnologia/article/view/73510/131221> [Consulta: 2 juny 2017].

Serra, M. De Ll. (2010) «Etnologia i museologia: els museus etnològics als anys quaranta». *Revista d'etnologia de Catalunya*, 37: p. 142-144. <www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/259352/346572> [Consulta: 2 juny 2017].

NOTES

1 Ikunde. Barcelona, metròpoli colonial. <<http://museuculturesmon.bcn.cat/exposicions/ikunde-barcelona-metropoli-colonial>> [Consulta: 25 de maig de 2017]

2 Crònica de la Guinea Equatorial. www.bioko.net/galeria/FA/ [Consulta: 25 de maig de 2017]

3 Taula rodona «Lletjors de la cultura: passats incòmodes al museu». Museu de Cultures del Món. 6 de setembre de 2016. Arxiu d'àudio disponible a: <<http://ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic/ca/imaginat-tangible>> [Consulta: 25 de maig de 2017]

Jornades

La interacció entre l'immaterial i el natural

Crònica de les 3es Jornades Nacionals de Patrimoni Etnològic

Xevi Collell

Can Trona Centre de Cultura i Natura de la Vall d'en Bas

Del 8 al 10 de juny del 2017 es van celebrar les 3es Jornades Nacionals de Patrimoni Etnològic a Can Trona Centre de Cultura i Natura de la Vall d'en Bas. En aquesta edició, la interacció entre el patrimoni immaterial i el natural en fou l'eix vertebrador.

El patrimoni és un concepte que evoluciona amb el pas del temps. A mesura que les societats experimenten canvis, apareixen noves formes d'interpretació de l'entorn. En els darrers anys, la lectura que els professionals han realitzat del patrimoni ha experimentat una evolució substancial. Avui es fa evident la necessitat de gestionar de forma conjunta, amb una sola mirada, els dos patrimonis —cultural i natural—, i això significa, també, crear equips interdisciplinaris. Aquesta necessitat de treball en xarxa i amb una mirada holística fou el que motivà la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals a relacionar els dos patrimonis en el marc de les 3es Jornades Nacionals de Patrimoni Etnològic. Una aposta que s'abordà amb ganes, tant per part de l'organització com dels gestors, les entitats i les associacions implicades.

El dijous dia 8, el director general de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals, i actual conseller de Cultura de la Generalitat de Catalu-

nya, el senyor Lluís Puig i l'alcalde de la Vall d'en Bas el senyor Lluís Amat, obriren les 3es Jornades Nacionals de Patrimoni Etnològic i deixaren patent la importància dels diversos patrimonis i l'excel·lent feina que els tècnics realitzen per gestionar-lo. Un cop encetades, el doctor Jordi Abella, director de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu, realitzà la ponència magistral. Exposà una mirada històrica de la gestió del patrimoni cultural i natural i explicà diverses mostres d'administració d'arreu del món. També obrí un debat, que agafà força durant totes les jornades, que radicava en la vessant legal, administrativa i institucional a què estan subjectes els tècnics que treballen en matèries de gestió de patrimoni cultural i natural. I és que, tot i la voluntat dels professionals per treballar conjuntament, la legislació i l'administració encara no estan preparades per facilitar aquesta solució. Seguidament es visualitzà el documental *Dones de la Vall d'en Bas*, que fou integrat en la Mostra de Cinema Etnogràfic en l'edició del 2017, gràcies a la col·laboració que manté Can Trona amb el Museu del Ter, membre de l'OPEI, i la Direcció General. Un documental que narra la quotidianitat de la dona pagesa de la Vall d'en Bas de mitjan segle xx.

S'inicià el divendres amb el primer dels quatre àmbits centrals en què les jornades es trobaven dividides: "Paisatge, patrimoni i espais naturals". Un total de sis ponències van mostrar models de



Cartell de les 3es Jornades nacionals de patrimoni etnològic (2017).

AJUNTAMENT DE LA VALL D'EN BAS
I GENERALITAT DE CATALUNYA

gestió del patrimoni cultural en espais naturals. Hi participaren Joan Pijuan, tècnic del Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa; Joan Nogué, catedràtic de geografia humana de la Universitat de Girona; Lluís García Petit, director general de l'Institut del Patrimoni Cultural Immaterial; Pepa Subirats, tècnica de l'ajuntament de Mas de Barberans; Montserrat Solà, tècnica del Parc Natural de la Serra del Montsant, i Joan Vaqué, economista i membre de Prioritat. Tots ells posaren de manifest que els projectes gestionats amb una mirada holística, global —dels diversos patrimonis— i que integri les diferents necessitats humanes que resideixen en els espais naturals, ja siguin en l'aspecte turístic, d'explotació de recursos o d'expressions culturals, esdevenen casos d'èxit. Per altra banda, també s'evidencià la necessitat de seguir analitzant i inventariant el nostre patrimoni, per així poder

realitzar plans de gestió millors i més eficients. El segon àmbit, “Natura, salut i experiència”, és un àmbit innovador, que tenia la intenció de reflectir dues mirades contraposades: l’espiritualitat del patrimoni natural i la funcionalitat terapèutica d’alguns entorns naturals. El doctor Josep Maria Mallarach –Silene– i Jaume Hidalgo –Acció Natura– foren els encarregats de descriure aquest àmbit. Una mostra enriquidora i des d’una altra vessant del concepte de *patrimoni immaterial* que els humanistes i els geògrafs acostumen a tenir. Entre altres, també es van mostrar formes de gestió dels espais naturals, especialment a través de la salut i els usos terapèutics. El tercer àmbit, “Entorn i acció humana”, és un àmbit format per tres experiències de gestió de patrimoni cultural en entorns singulars. Miquel Martí, director del Museu de la Pesca de Palamós; Eva Tarragona, del Projecte mOntanyanes, i Josep Ramon Mòdol, de la Universitat de Lleida, coincidiren que l’ús actual de l’explotació dels recursos és insostenible i que el futur passa per aconseguir una producció sostenible, en alguns

casos recuperant models tradicionals i en d’altres diversificant els sectors. En tot cas, tots passen per recuperar la identitat a través del producte i els usos productius en un món globalitzat. Finalment, “Els processos de patrimonialització en l’àmbit natural” fou el darrer àmbit, exposat per Carles Blasco, de l’Associació de Pedra Tosca i vicepresident de l’Associació per la Pedra Seca i l’Arquitectura Tradicional, i Maria Piferrer, tècnica del Consorci de les Gavarres. Exposaren models de conservació del patrimoni nascuts a través de la societat civil que serveixen, també, per dinamitzar la cultura i l’economia locals.

Finalment, el dissabte dia 10 s’acabaren les jornades en el marc de la dinovena edició del Dia de la Dalla dels Hostalets d’en Bas, un concurs de dalla tradicional que manté viva l’essència d’una activitat ben nostrada. En especial, cal remarcar l’augment de l’ús d’aquesta eina en el concurs per part dels joves del poble.

Per acabar, cal apuntar que l’elecció de la temàtica d’aquesta edició fou

un encert. Ponents, assistents i organitzadors estaven d’acord a esmentar que les Jornades es produïren en un moment clau per al país i per a la gestió del patrimoni i els seus recursos. Aquestes van servir, entre altres, per mostrar la necessitat de replantejar la legislació relacionada amb la gestió del patrimoni cultural i natural, especialment en un moment en què tècnics, professionals i institucions del sector fan evident aquesta incoherència. També foren clau per elevar la visibilitat de la feina que la societat civil, a través de les entitats i les associacions, realitza per conservar el patrimoni, així com per deixar constància de l’excel·lència dels professionals que es dediquen a la gestió del patrimoni cultural i natural al nostre país. A la sortida de la crisi, doncs, es fa imprescindible replantejar el marc jurídic i el model organitzatiu i reforçar el volum i les condicions dels tècnics, en totes les administracions, si l’objectiu és seguir disposant d’un país amb una riquesa patrimonial singular, divers, ben conservat i ben gestionat. ■



Vall d'en Bas.
MARC PLANAGUMÀ

Bibliografia

Muntanyes de formatge

Transformacions productives i patrimonialització a l'Urgellet i el Baridà, de Camila del Màrmol

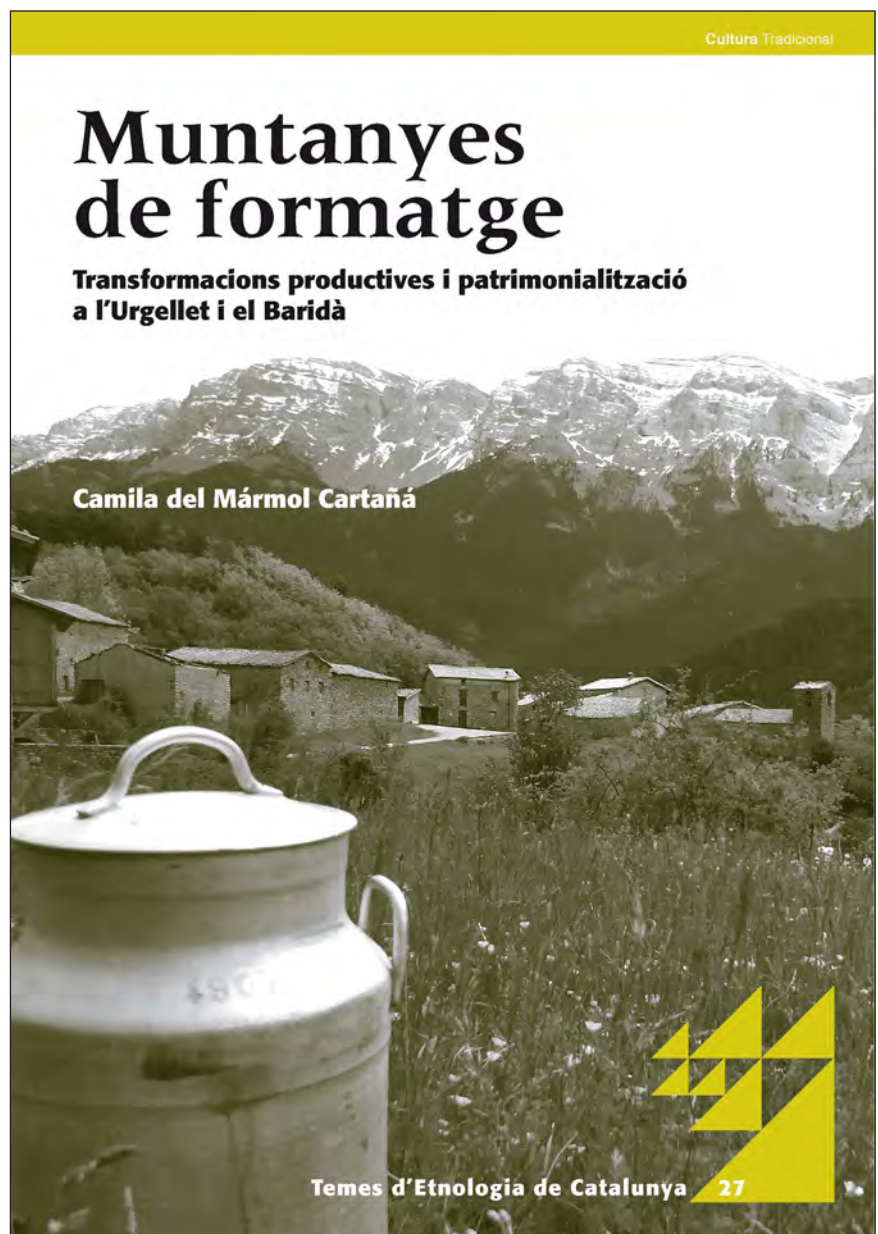
Georgina Marín Nogueras

Durant el darrer segle han tingut lloc al Pirineu català transformacions socials, econòmiques, productives i paisatgístiques fonamentals per comprendre com es viu, com es projecta i com s'explota avui el territori. L'antropòloga Camila del Màrmol les recorre i les estudia detalladament en el context de l'Urgellet i el Baridà —dues zones geogràfiques a cavall de les comarques de l'Alt Urgell i la Cerdanya, a banda i banda del riu Segre— amb la mirada posada en els processos de patrimonialització, de producció de localitats i d'explotació dels usos del passat.

Muntanyes de formatge. Transformacions productives i patrimonialització de l'Urgellet i el Baridà (2016), l'obra que aquí es ressenya, beu de les recerques etnogràfiques desenvolupades els darrers anys per Joan Frigolé (2005) i la Camila del Màrmol mateixa (2012) també en el context de l'Alt Urgell i els dona continuïtat. En aquest cas, l'anàlisi de la producció lletera i de formatges és el fil conductor que mostra la fi d'un model econòmic de subsistència centrat en la unitat domèstica —la casa— com a nucli de producció/reproducció, la penetració del model capitalista d'explotacions agràries i la reconversió de l'economia local cap al turisme i el sector serveis. Del Màrmol se centra especialment en els canvis socials i culturals relacionats amb les transformacions agràries i en el seu

vincle amb nous discursos i noves maneres de conceptualitzar aquesta zona de muntanya pirinenca, des de dins i des de fora de la localitat.

Metodològicament, la monografia se sustenta en un extens treball etnogràfic que impregna tota l'obra i que il·lustra aquestes transformacions soci-



Coberta del llibre *Muntanyes de formatge. Transformacions productives i patrimonialització a l'Urgellet i el Baridà*.

als, econòmiques i simbòliques al llarg del darrer segle a partir de nombrosos casos d'estudi. L'etnografia ens apropa a la història, les vivències i les experiències actuals i passades de persones i famílies de diverses valls i pobles de l'Urgellet i el Baridà, d' explotacions lleteres i de productors de formatge. L'autora també documenta i analitza l'orientació i els efectes de les polítiques agràries i de desenvolupament rural de les darreres dècades, transcendents en les transformacions productives i els processos de patrimonialització que s'estudien, amb un èmfasi especial en l'entrada de l'Estat espanyol a la Comunitat Econòmica Europea (avui Unió Europea) i les seves repercussions sobre l'economia local i el rumb dels projectes desenvolupats per les diferents administracions. En aquest sentit, es tracta d'un estudi marcadament etnogràfic, amb caràcter diacrònic i que fa dialogar els discursos, les polítiques i l'economia

a escala global amb els discursos, les pràctiques i les iniciatives locals sobre el territori.

De la vinya a la vaca de llet

L'obertura del llibre és a càrrec de l'historiador urgellenc Carles Gascón, que signa un capítol d'introducció històrica sobre les transformacions econòmiques i agràries des de mitjan segle XIX fins a mitjan segle XX. La irrupció de la plaga de la fil·loxera el 1890 va suposar una destrucció fulminant de la vinya a la zona i va posar fi al període de relativa bonança que havia viscut el sector agrari amb l'especialització al voltant de la producció de raïm. Aquest és un punt d'inici clau en el concís recorregut històric que traça Gascón. La fi de la vinya va donar pas a una ràpida reconversió del conreu en camps de farratge per al bestiar, en una aposta per l'especialització ramadera centrada inicialment en la carn de bestiar vacum i que no es va començar a orientar a la pro-

ducció de llet fins a les primeres dècades del segle XX. Cal tenir en compte que a mitjan segle XIX el consum humà de llet s'havia començat a introduir entre la burgesia barcelonina —influència del consum generalitzat a les capitals del nord d'Europa—, però aquest es cobria amb vaqueries dins la mateixa ciutat, mentre que al Pirineu, a principis del segle XX, el consum de llet "era considerat gairebé una excentricitat" pròpia de la societat barcelonina i associada també a les prescripcions mèdiques (Gascón, en Mármol, 2016: 29).

La figura de Josep Zulueta —burgès barceloní estiuellant al Pirineu—, en la qual aprofundeix Gascón, es presenta com un puntal de les transformacions agràries que se succeïren a l'Urgellet i el Baridà les dècades següents. Coneixedor de diversos projectes de producció de formatge i mantega que estaven naixent al Pirineu i proper al moviment de cooperatives agrícoles, el 1915 Zulueta



Arribada del camió de la llet al Querforadat, Alt Urgell (1962). ACAU, FONDS GURRI. FRANCESC GURRI

va impulsar la cooperativa lletera de la Seu d'Urgell (avui Cooperativa Lletera del Cadí). A partir dels anys trenta, tant la cooperativa com la fàbrica Lleteries de la Seu d'Urgell—fundada per l'escissió d'un grup de cooperativistes— van incorporar la producció de formatges i van iniciar una política de màrqueting d'identificació dels productes amb el món rural de la muntanya catalana. Després de la Guerra Civil, els ramaders van haver de fer front a la desaparició de la major part de caps de bestiar durant la retirada republicana. Prioritzant la capacitat de producció de llet de les vaques i en un context internacional que dificultava importar bestiar de l'estranger, es va apostar per les vaques frisones provinents de Santander. Les santanderines de taques negres i blanques acabarien substituint les vaques brunes de raça suïssa i convertint la vaca de llet en un emblema de l'economia agrària, les explotacions lleteres i el paisatge a l'Alt Urgell.

L'economia de la llet

El nou model agrari, centrat en la producció intensiva de llet, va substituir amb els anys l'antic policultiu d'autoconsum i va viure una època d'especial apogeu entre els anys cinquanta i setanta del segle xx. El treball dialògic de del Màrmol ens acosta a aquest context de reemplaçament de l'antiga ramaderia de subsistència de petites explotacions per la rama-

deria comercial a través de les veus de la gent del territori. A partir dels seus relats, s'analitzen algunes transformacions cabdals que acompanyen l'expansió del model lleter, com ara l'entrada d'ingressos fixos a les economies familiars, la introducció de maquinària com instal·lacions de munyir i tractors, la millora de les condicions higièniques, o el reemplaçament—en algunes explotacions—de les santanderines per vaques frisones de Dinamarca i el Canadà,

amb més capacitat productiva. També va ser important per a l'articulació del territori la creació de rutes fixes de transport entre diversos pobles i la Seu a partir dels camions que transportaven les llaunes de llet—coneguts com a *lecheras*—, que també oferien el servei a persones i mercaderies. Aquest període de transformació capitalista de les explotacions agràries coincideix amb una època de forta emigració cap a les zones urbanes i de despoblació de les zones de muntanya (més del 40% de pèrdua de població a l'Urgell i el Baridà entre 1960 i 1986), cosa que va resultar en el tancament d'un gran nombre de cases i l'abandó de diversos pobles de muntanya. Es tracta d'una tendència que es produeix des de finals del segle XIX i que, sosté l'autora, s'incrementa a causa de les polítiques econòmiques promogudes pel règim franquista (Màrmol, 2016: 71-72).

Nova concepció del territori i entrada al mercat comú

Els nous models d'explotació econòmica de la muntanya pirinenca van acompanyats d'una "nova concepció política de l'espai rural" (Màrmol, 2016: 80), que es manifesta des de finals dels anys setanta en actuacions i lleis concretes des de discursos de protecció i salvaguarda d'aquests espais geogràfics en risc de degradar-se, desaparèixer. Del Màrmol proposa analitzar com aquests discursos globals



Cartell de la Fira de Sant Ermengol, amb una lletera decorada (2010).

AJUNTAMENT DE LA SEU D'URGELL

es tradueixen localment i afavoreixen, en el cas concret del Pirineu català, el desenvolupament d'una nova economia local basada en el turisme i el sector serveis. La nova explotació del territori és indissociable dels discursos i els valors que l'acompanyen i, en aquest sentit, estudia la producció de retòriques de desenvolupament rural basades en la revalorització del passat, la idealització del paisatge i de les formes de vida rurals i la concepció del Pirineu com a zona d'esbarjo. Un procés desenvolupat des dels centres de poder urbans cap a una perifèria rural desprestigiada durant moltes dècades del segle xx: “La percepció local del territori, construïda al llarg del temps per la societat que habitava i treballava als pobles i les ciutats del Pirineu, ha estat reemplaçada per una nova sensibilitat urbana, que interpreta la natura com un paradís perdut al qual s'anhela tornar” (Mármol, 2016: 167).

En aquest context són cabdals les repercussions socials i econòmiques de l'entrada de l'Estat espanyol a la Comunitat Econòmica Europea l'any 1986, que acaben transformant el paisatge productiu de la zona. Es tracta d'una conjuntura que es caracteritza a grans trets per la incorporació a un mercat comú excedentari i per una Política Agrària Comuna amb restriccions a la producció de lletera —política de quotes— i amb forts controls de qualitat difícils d'assumir per les petites explotacions. Del Mármol presenta de manera complexa aquesta nova realitat i les seves conseqüències. La incompatibilitat entre el model tradicional i el model agrari altament productiu promogut des dels organismes europeus va acabar fent desaparèixer les granges petites —moltes de les quals van vendre les quotes a explotacions més potents i van deixar la producció— i va premiar les granges més competitives, les que van poder modernitzar-se i intensificar la producció. Aquesta situació va venir acompanyada de l'obertura d'al-

gunes vies alternatives a la producció lletera, com van ser l'especialització en vaques de carn i el desenvolupament del turisme i les cases rurals, en tots dos casos promogudes des dels mateixos organismes i amb polítiques públiques concretes.

Patrimonialització de la llet i el formatge

La patrimonialització és un element imprescindible en aquest conjunt de processos. S'aborda en aquest estudi com un discurs hegemònic clau per a la ressignificació simbòlica de la realitat local, que necessita el nou model d'explotació del territori. Explica l'autora que se seleccionen, aïllen i exhibeixen alguns elements del sistema productiu anterior, considerats ja obsolets, i es reinterpreten en el nou context. Es creen destinacions turístiques per atraure visitants a la zona. Del Mármol estudia el paper de la llet i el formatge en la construcció de patrimoni en el context alt urgellenc des de la dècada dels noranta—amb una economia local ja basada en el turisme— fins a l'actualitat. Mostra que hi ha hagut una “voluntat política local clara d'identificar el passat lleter, però sobretot el formatger, com a símbol de producció local de qualitat” i de situar l'Alt Urgell com a principal referent català en aquest producte (Mármol, 2016: 139). Analitza amb profunditat tres vessants d'aquesta patrimonialització de la realitat lletera, promoguts des de diversos actors locals: el desenvolupament d'una nova tradició de producció artesana de formatges, la reestructuració dels productes de la Cooperativa Cadí i l'obtenció de distincions de qualitat per part de la UE, i l'impuls de projectes orientats a recuperar el passat lleter de la comarca. Un exemple d'aquesta darrera via és la museïtzació de la llet i el formatge a través del museu Espai Ermengol de la Seu d'Urgell, del qual a les darreres pàgines de la monografia s'ofereix una suggerent anàlisi crítica des del punt de vista dels discursos romàntics i abstrac-

tes sobre el passat rural i de la subjectivació del formatge que, en paraules de l'autora, “sembla agafar una entitat pròpia i deslligada del seu entorn social i cultural” (Mármol, 2016: 188).

Aquesta recerca etnogràfica convida a pensar l'articulació entre les dinàmiques globals i les iniciatives locals sobre el territori. Es mostra, al nostre entendre, una tensió entre models de desenvolupament econòmic i rural que venen determinats o imposats des de contextos globals o institucions supranacionals i el marge d'apropiació d'aquests per part dels habitants del territori. L'interès en l'explotació dels usos del passat, insisteix del Mármol, es focalitza doncs en les voluntats dels actors que viuen al territori avui, des del present, en “la inventiva de les societats locals a l'hora de garantir un futur viable” (Mármol, 2016: 193). ■

BIBLIOGRAFIA

- **Frigolé, J.** (2005) *Dones que anaven pel món. Estudi etnogràfic de les trementinaires de la Vall de la Vansa i Tuixent*. Barcelona: Generalitat de Catalunya (Temes d'Etnologia de Catalunya; 12).
- **Mármol, C. del** (2012) *Pasados locales, políticas globales. Los procesos de patrimonialización en un valle del Pirineo catalán*. València: Germania, AVA.
- **Mármol, C. del** (2016) *Muntanyes de formatge. Transformacions productives i patrimonialització a l'Urgellet i el Baridà*. Barcelona: Generalitat de Catalunya (Temes d'Etnologia de Catalunya; 27).

Posseïts pel dimoni

La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance

Francesc Alemany Sureda

Universitat de Barcelona

Ressenya de l'obra de Bàrbara Duran Bordoy *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance* (2017). Palma: Leonard Muntaner.

Certament, i així mateix ens ho indica el títol, qualsevol aproximació investigadora a la festa de Sant Antoni que avui celebrem els mallorquins queda gairebé immediatament eclipsada pel dimoni. Més enllà de les simpaties estètiques o ideològiques que hom hi pot tenir, la figura ha esdevingut referència obligada per mor del protagonisme dominant que ha adquirit entre les representacions i entre les pràctiques socials que solem classificar dins aquest marc tan fràgil —imprevisible, capitalitzable— de la cultura popular tradicional, recuperades i reinventades als escenaris posteriors a l'obertura de la transacció controlada vers la demo-

cràcia (la *Transició*, en diuen encara alguns llibres). Ara per ara, el dimoni és talment un emblema, amb significats que abasten processos de construcció i de solidificació identitàries arreu de l'illa i que s'insereixen, és clar, en el marc cultural català.

D'altra banda, també és cert que l'actual festeig santantonier a Mallorca reuneix molts altres elements comunitaris fonamentals més enllà de la imatgeria dimoniera (música, gastronomia, dansa, etc.) que igualment defugen qualsevol miratge de pura tradicionalitat —per a qui l'entén com quelcom immutable, que es manté tal com la realitzaven els nostres avantpassats de principis del segle passat— a causa, entre altres factors, de la participació massiva dels joves. Tot i això, fins fa poc els especialistes encara han pretès estudiar la festa a partir d'una perspectiva que premiava o bé la melancolia o bé l'essencialisme.

Com si la celebració d'avui dia fos poc més que una romanalla buida de significats socials o com si servés el mateix sentit que pogué tenir a la Mallorca rural d'antany o en aquells temps mítics i arquetípics que alguns s'encaparroten a definir com a *ancestrals*. Unes línies interpretatives que la revisió de les noves fornades —per exemple, autors com Antoni Vives o Francesc Vicens— ha superat, segurament partint de l'esbós que inicià Gabriel Janer a *Mallorca. Els dimonis de l'illa* (1989) fa gairebé trenta anys. És precisament en aquest punt d'inflexió que vull contextualitzar l'estudi *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance* (2017).

L'autora, Bàrbara Duran Bordoy (Manacor, 1963), és música, professora d'institut i, fins que les retallades imposades al sector cultural ho impediren, ensenyà pedagogia i musicologia al Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Abans de la docència, es formà específicament en Història de la Música, amb un interès especial envers la transmissió musical de tradició oral —les tonades populars— i la relació amb l'estructura social en què es produeix (com a l'obra anterior, *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca*, de l'any 2015). Al llibre que aquí m'ocupa, que publicà l'editorial Leonard Muntaner a principis d'enguany, Duran aprofita el bagatge intel·lectual i l'experiència vital —tant la musical com la festiva— per realitzar una investigació que, com els santantoniers i com els *ravers* de qui ens parla, transita entre universos



Festa, música i joventut santantoniera a Manacor (2016). ANTONI RIERA VIVES, CENT PER CENT

de sentit diferents que, tot i això, es necessiten. Interdisciplinària, si així ho voleu.

Alhora que recorre al món de l'etnomusicologia de la mà de Jean Rouget —íntimament relacionat amb mestres com C. Lévi-Strauss o Michel Leiris—, l'autora s'aproxima a consciència a la psicologia transpersonal de Stanislav Grof. Una projecció teòrica que, no ho hem d'oblidar, deu molt més que el seu nom al concepte de *transpersonalitat* que introduí el filòsof i psicòleg William James al clàssic *The Varieties of Religious Experiences* (1902), que tant ha influït, des del pragmatisme, la genealogia de l'antropologia religiosa. Nogensmenys, fou l'estatunidenc qui s'aventurà a afirmar que, quan funcionen —si són un guió útil per a l'acció, si s'adeqüen a la realitat—, les idees religioses responen a categories de veritat (James, 1994: 238-244).

I tot i el risc teòric que amenaça l'obra de caure en explicacions psicologistes, la mixtura dona llum a una solució clarament antropològica que, a despit de no ésser-ne la pretensió inicial, s'assimila als bons treballs etnogràfics que es preocupen d'estudiar els processos rituals i la vehiculació d'allò sagrat (que en paraules de Duran apareix sota la denominació, discutible, d'*espiritual*). De fet, al llarg de les setanta-nou pàgines del llibre, no hi trobem a faltar ni l'experiència a pell viva ni l'entrevista que autoritzen el treball de camp de qualsevol antropòleg.

Amb tals fonaments, i a través d'un estil clar i directe, *Posseïts pel dimoni...* es planteja concretament «l'estudi d'un paral·lelisme entre la festa de Sant Antoni i les raves (*festes també de participació col·lectiva on la música és un dels elements essencials*), investigar com la música (*eix comú*) condueix a fer experimentar un sentiment de transcendència dins d'un marc de participació col·lectiva» (Duran, 2017: 28). La referència

a la possessió que enceta el títol, doncs, sobrepasa qualsevol interès central en la representació del dimoni i es dirigeix a la pràctica col·lectiva mitjançant l'anàlisi social no només dels factors musicals, sinó també de la dansa, del moviment, del fet comunitari i de la ingestió d'elements alteradors de la consciència.

Tot i que Duran no realitza cap investigació enfocada directament als fenòmens de possessió, ni així ho pretén, amb la metàfora, brillantment agosarada, ens demostra que intueix des de la primera pàgina (en què sorprèn amb un relat breu, una introducció

viscuda) que en els moments àlgids dels rituals —excepte els que són més extàtics— «les onades d'una massa enfervorida van i vénen, tots cantant alhora, l'espai personal inexistent; just un espai comunal, els alens envaïts, el mateix bategar d'un sol cor, una criatura de cent, mil caps» (ibídem: 12). Els protagonistes del llibre i les seves relacions habituals, tant per Sant Antoni com a les *raves*, transcendeixen, transiten a un estat efervescent col·lectiu que potencia les forces individuals i que els imbueix de sacralitat: «ja no és un simple individu qui parla, és un grup encarnat i personificat» (Durkheim, 1987: 228).

Bàrbara Duran Bordoy

Posseïts pel dimoni

La festa de Sant Antoni
des de la música *rave* i *trance*

LEONARD MUNTANER ■ EDITOR



Portada de l'obra *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance* (2017). LLORENÇ GRIS

Igualment, i de manera general, la reflexió de l'obra va més enllà dels contextos santantoniers i *ravers* i se situa en el pla de la humanitat, ja que l'autora ens recorda que «els humans, des de sempre, hem utilitzat la música com a portal per accedir a racons de la nostra ment que no podríem visitar d'altra manera» (Duran, 2017: 28). Recordem que Maurice Bloch, quan analitzà el paper del cant i de la música en l'articulació de l'autoritat i de l'operativitat ritual a partir d'una cerimònia de circumcisió dels merina de Madagascar, afirmà: «To engage in a song in this kind of ceremony implies one moment of will: taking a part, followed by a period where the linguistic action of the song is so passive that it is as though the singer were experiencing language from outside himself» (Bloch, 1989: 36).

Però si tornem al context de les *raves*, que al llibre prenen la consideració de fenòmens basats en el simple acte d'experimentar conjuntament —«més fascinació que significat, sensació més que sensibilitat conscient» (Duran, 2017: 49)— i no tant en el fet de pensar igual o de compartir posicions socials, és interessant que posem en relleu que l'autora hi explora la funció de la música des d'una òptica bipolar, fins i tot paradoxal. L'exposició compartida i repetida al *rave* i al *trance* pot afavorir una transcendència, un moviment evasiu, una reintegració de l'individual en el cos col·lectiu (com en l'exemple de la roda de bicicleta que proposà Marcel Mauss a l'*Esbós d'una teoria general de la màgia* o, més literàriament, J. Romain al poema *El teatre*), però alhora pot provocar un trànsit de fora cap a dins, «aquesta capacitat que té la música d'entrar dins el nostre interior de manera totalment invasiva» (ibídem: 54). Un procés mental individual (*deep listening*, al llibre) que, tot i això, Duran té clar que és el resultat d'una construcció simbòlica que no podem deslligar de

l'estructura social i del marc cultural en què es produeix.

Amb tot, els dos trànsits que la música guia es dirigeixen allà mateix, «a crear una mena d'identitat que els ofereix una manera alternativa de «ser», de construir i conduir la pròpia existència» (ibídem: 39). A la integració, a la combustió comunitària, a aquells espais socials que Michel Maffesoli intueix com a *confins de vacuïtat*, «crisoles donde el misterio de la conjunción con la alteridad puede, de manera alquímica, operarse» (Maffesoli, 2005: 131-132). De fet, l'anàlisi de *Posseïts pel dimoni...* no s'allunya gaire del que el sociòleg francès digué sobre les *raves*: «el éxtasis suscitado por la música, el trance de los cuerpos, el utilitarismo de ciertos “productos” ilícitos, todo contribuye a la constitución de un cuerpo colectivo, el de un Yo global, que integra los aspectos que la civilización ordinaria se ha dedicado a ocultar» (ibídem: 132). Per tant, quan al llarg del llibre Bàrbara Duran compara l'univers de les *raves* i de la música *trance* amb el món dels santantoniers (d'Artà, de sa Pobla, de Manacor, de Mallorca), bàsicament ens recorda la importància, i la necessitat, de l'estat col·lectiu natural de l'ésser humà.

Finalment, un cop que he contextualitzat l'obra i que he reflexionat entorn dels aspectes que li són centrals, cal reconèixer que la comprensió de la festa de Sant Antoni d'avui que s'hi presenta, com un escenari en part sanador, que dissol fronteres entre l'ésser individual i la comunitat i que ens dona la il·lusió de perdurar (Duran, 2017: 71), n'és una visió tan particular com adequada. A més, se situa en el bon camí vers l'estudi crític de la cultura popular dels mallorquins i en la línia que hauríem de considerar i de debatre els que volem fer de la pràctica antropològica a Mallorca quelcom seriós, amb significació social, més enllà d'usos exotitzants i superficials de la disciplina.

L'actitud de Bàrbara Duran resulta, en primer lloc, teòricament crítica («*L'expressió “ritu ancestral” és molt bonica, però una mica buida*», ibídem: 15); després, mentalment reflexiva quan qüestiona l'essència festiva i què cal protegir i com fer-ho per no encadenar la vitalitat, la joventut popular, de la cultura, i en darrera instància, però no menys important, políticament compromesa i valenta quan ens adverteix, com qui recorda una amenaça recent contra la qual mai no hauríem d'abaijar la guàrdia, que «fins i tot aquells pobles que creuen haver assolit un respecte clar per la seva manera de viure i per la seva llengua, es poden aixecar el matí següent a unes eleccions amb un govern que pot decidir treballar sistemàticament per exterminar qualsevol mostra de riquesa cultural del seus propis habitants» (ibídem: 16). ■

BIBLIOGRAFIA

- **Bloch, M.** (1989) «Symbols, song, dance and features of articulation: Is religion an extreme form of traditional authority». A: **Bloch, M.** (ed.). *Ritual, History and Power. Selected Papers in Anthropology*, p. 19-45. Oxford: Berg Publishers.
- **Duran, B.** (2017) *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance*. Palma: Lleonard Muntaner.
- **Durkheim, E.** (1987) *Les formes elementals de la vida religiosa: el sistema totèmic a Austràlia*. Barcelona: Edicions 62.
- **James, W.** (1994) *Las variedades de la experiencia religiosa*. Madrid: Ediciones Península. Versió castellana de J. F. Yvars.
- **Maffesoli, M.** (2005) *La tajada del diablo: compendio de subversión posmoderna*. Mèxic D. F.: Siglo XXI.

Per a més informació / Para más información / More information:
Revista d'Etnologia de Catalunya i Etnologia.cat

etnologia

REVISTA D'ETNOLOGIA DE CATALUNYA