



ETNOLÒGIC BCN



ETNOLÒGIC

BCN



MUSEU
ETNOLÒGIC

ETNOLÒGIC

BCN

Edició: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. Museu Etnològic de Barcelona – Museu de Cultures del Món

Consell d’Administració de l’Institut de Cultura de Barcelona

President: Jaume Collboni Cuadrado.

Vicepresidenta: Gala Pin Ferrando.

Membres: Jaume Ciurana i Llevadot, Joan Josep Puigcorbé i Benaiges, Maria Magdalena Barceló Verea, Guillem Espriu Avendaño, Alfredo Bergua Valls, Pere Casas Zarzuela, Ricard Vinyes Ribas, Martina Millà Bernad, Arantxa García Terente, Fèlix Ortega Sanz, Antonio Ramírez González, Núria Sempere Comas, Eduard Escoffet Coca.

Secretària: Montserrat Oriol Bellot.

Gerent: Valentí Oviedo Cornejo.

Consell d’Edicions i Publicacions de l’Ajuntament de Barcelona:

Gerardo Pisarello Prados, Josep M. Montaner Martorell, Laura Pérez Castallo, Jordi Campillo Gámez, Bertran Cazorla Rodríguez, Marc Andreu Acebal, Àgueda Bañón Pérez, José Pérez Freijo, Pilar Roca Viola, Maria Truñó i Salvadó, Anna Giralt Brunet.

Museu Etnològic de Barcelona – Museu de Cultures del Món

Direcció: Josep Fornés i Garcia

Creació i direcció del llibre: Antoni Serés i Aguilar

Fotografies: Josué Consuegra, Josep Fornés, Pep Herrero, Estudi Toni Gironès, Gustau Molas, Oriol Pasqual, Antoni Serés, Taller Restauració TdArt, Montserrat Xirau, la Fotogràfica, Paco Donderis (Museu Valencià de la Festa d’Algemesí), Manel Escobet (Arxiu Fotogràfic del Patronat Municipal de la Patum de Berga)

Conte: il·lustracions Cristina Losantos (I i II), Pere Puig (III i IV), Màriam Ben-Arab (V i VI) i Lluís Cadafalch (VII i VIII). Text Antoni Serés

Textos: Carles Alcoy, Quim Arnal, Marisa Azón, Alejandro Banderas, Ernesto Briceño, Albert Caballero, Roger Canals, Josep Fornés, Jesús Galdón, Lluís Garcia Petit, Toni Gironès, Enric Miró, Gustau Molas, Jordi Orobitg, Oriol Pasqual, Elisabet Pertegas, Llorenç Prats, Adrià Pujol, Josefina Roma, Antoni Serés

Agraïments: Associació Cultural Joan Amades, Xavier Aldavert, Andrés Antebi, Xavier Antich, Jordi Bartolomé, Salvador García Arnillas, Mª José Asensio, Espai Avinyó, Pere Baltà, Pep Bernades, Artur Blasco, Ricard Bru, Lluís Calvo, Montserrat Canela, Amadeu Carbó, Clara Carbonell, Joan Climent, Casa dels Entremesos, Centre Artesà Tradicionàrius, Ciut’art, Clece, Josep Maria Contel, Xavier Cordoní, DGCPAAC / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Manuel Delgado, Mohamed El Bouhali, Jordi Fàbregas, Fes ta Festa, Federació d’Agrupacions de Sant Medir de Barcelona, Francesc Fabregat, Fundació Festa Major de Gràcia, Roser Garcia, Ramon Felipó, Grupo Control, Montserrat Garrich, Joan Gómez, Miquel Àngel Higueras, Marcela Kant, La Violeta, Judit Lara, Anna López, Alberto López Bargados, Jesús Luzon, Inongo-vi-Makome, Pere Marquilles, Stella Monayong Aseko, Joan Carles Montagut, Rosa Maria Montcada, Sergi Mut, Marc Navarro, Antonio Ortega, Xus Otal, Eva Pascual, Assumpció Pinillos, Patrícia Puig, Lluís Josep Ramoneda, Yasmina Riaú, Sirley Rios, Núria Rivero, Carme Rodríguez, Xavier Roigé, Guillem Roma, Maria Elena Roqué, Carles Sala, Sergi Salvó, Raül Sanchis, Jordi Sarabia, Fatou Seck, Alba Serés, Pau Serés, Pepi Soto, Verena Stolcke, Tornaveu, Antoni Torrens, Montserrat Ventura, Carles Vicente, Joaquim Vicente, Josep Vilà, Agnés Villamor, Samer Yamani, Raduan Zahir

Disseny i maquetació: Fons Gràfic

Il·lustració coberta: Cristina Losantos
Fotografia guardes: Pep Herrero

Correcció lingüística: Contextuàlia

Impressió: Gràfiques Alpres

© de l’edició: Museu Etnològic de Barcelona – Museu de Cultures del Món. Ajuntament de Barcelona. 2017
© dels textos: els autors
© de les il·lustracions: els autors
© de les imatges: els autors

Dipòsit legal: DL B 28307-2017
ISBN Ajuntament de Barcelona: 978-84-9156-058-6

barcelona.cat/barcelonallibres
barcelona.cat/museuetnològic

El contingut d’aquest llibre no pot ser reproduït ni totalment ni parcial sense permís exprés de l’editor. Tots els drets estan reservats.

9 **Els objectes de la memòria.**

Josep Fornés. *Director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona*

13 **A tall d’obertura**

15 **Conversa amb el director.**

Josep Fornés. *Director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona*

37 **Concepte i materialització del projecte arquitectònic.**

Toni Gironès. *Doctor arquitecte. Estudi d’Arquitectura Toni Gironès*

49 **Reflexions de com va sorgir i es va generar la nova museografia.**

Jesús Galdón. *Dissenyador d’exposicions*

61 **Una reflexió prèvia. Patrimoni etnològic, present i futur.**

Llorenç Prats. *Antropòleg*

73 **Divulgar etnologia.**

Elisabet Pertegas Robert. *Antropòloga i gestora cultural*

79 **El Mur del Museu Etnològic de Barcelona.**

Adrià Pujol i Cruells. *Antropòleg*

85 **Àmbits: La barca.**

Marisa Azón Masoliver. *Cap de Col·leccions i Recerca del Museu Etnològic de Barcelona (2001 – 2015)*

89 **Àmbits: La premsa de raïm.**

Gustau Molas. *Tècnic del Departament de Col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona (1979 – 2015)*

93 **Àmbits: La cabana de pastor.**

Carles Alcoy Sánchez. *Restaurador de cistelleria i fibres vegetals.* Gustau Molas. *Tècnic del Departament de Col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona (1979 – 2015)*

97 **Àmbits: El teler.**

Gustau Molas. *Tècnic del Departament de Col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona (1979 – 2015)*

101 **Àmbits: El manxó.**

Marisa Azón Masoliver. *Cap de Col·leccions i Recerca del Museu Etnològic de Barcelona (2001 – 2015)*

105 **Àmbits: L’armari d’apotecari.**

Marisa Azón Masoliver. *Cap de Col·leccions i Recerca del Museu Etnològic de Barcelona (2001 – 2015)*

109 **Els audiovisuals, un valor afegit.**

Jordi Orobitg Canal. *Productor audiovisual*

115 **L’audiovisual en l’antropologia.**

Roger Canals. *Antropòleg*

121 **16 anys d’activitats al MEB (1999-2015).**

Enric Miró i Cuberes. *Cap d’exposicions i difusió del Museu Etnològic de Barcelona (1998 – 2015)*

131 **Tallers, l’àmbit pedagògic.**

Quim Arnal. *Assessor pedagògic d’activitats*

139 **Cordes del Món. Ressonant junts.**

Ernesto Briceño. *Director d’orquestra*

145 **Les exposicions temporals del MEB.**

Adrià Pujol i Cruells. *Antropòleg*

149 **...fer sabates a mida.**

Pere Marquilles, Anna López i Miquel Àngel Higueras. *Estudi de disseny gràfic i comunicació visual Fons Gràfic*

157 **Mirem al món.**

Lluís Garcia Petit. *Director general de l’Institut del Patrimoni Cultural Immaterial*

165 **La nina de pedra.**

Gustau Molas. *Tècnic del Departament de Col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona (1979 – 2015)*

169 **Una crònica del Museu Etnològic.**

Gustau Molas. *Tècnic del Departament de Col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona (1979 – 2015)*

181 **Descobrim la gestió del dia a dia.**

Maria José Asensio. *Responsable de seguretat i manteniment del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona.* Josep Vilà. *Administrador del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona*

187 **La conservació del patrimoni museístic: una tasca imprescindible.**

Marisa Azón Masoliver. *Cap de Col·leccions i Recerca del Museu Etnològic de Barcelona (2001 – 2015)*

193 **El museu del futur.**

Josep Oriol Pasqual. *Cap de programes públics del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona*

199 **L’Etnològic i les xarxes socials.**

Albert Caballero. *Divulgador*

205 **L’Associació d’Amics del Museu Etnològic.**

Josefina Roma. *Presidenta de l’Associació d’Amics del MEB*

211 **El Museu Etnològic de Barcelona. Del museu d’usos a l’ús dels museus.**

Alejandro Banderas. *Antropòleg*

216 **A tall de cloenda**

218 **Traducciones**

252 **Translations**

I-VIII Conte / Cuento / Short story

Cada cosa al seu lloc (i... al seu lloc cada cosa)

Cada cosa en su sitio (y... en su sitio cada cosa)

Everything in its place (and... a place for everything)



Alter de Gume

Me lo dijo Adela

OLIVIERO TORAL

Els objectes de la memòria

Compartir el món de forma cooperativa pot semblar un exercici teòric, un ideal, una utopia. Construir un nou concepte de museu ja és una idea més concreta, tangible, possible. Els objectes no tenen memòria si són considerats coses, però estan plens de significats quan són emprats per la gent. Les persones pensem els objectes quan els fem i els gaudim quan els usem, però sobretot estimem els objectes quan els enyorem. El patrimoni és l'herència cultural dels ancestres, els més vells i els més recents, és el testimoni material i intangible de la cultura de molts pobles. El rastre imaginat que la gent deixem en cada objecte, per humil que sigui, conforma la cultura humana. El record de cada cançó, de cada història contada en la intimitat o enmig d'una festa, el gust de cada menjar, el consell de cada proverbi també ens fan humans. El museu fa 75 anys que és un espai de confiança on mantenir converses sinceres sobre la cultura, on compartir idees complexes i on encreuar sentiments.

Josep Fornés i Garcia

Director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona







A tall d'obertura

Hi ha una edat per a visitar el Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona? I per a llegir aquest llibre? Per sort, la resposta és que no, que n'hi ha moltes. Que bé, oi? Per això, aprofitant l'avinentsa, tant el Museu com aquest volum van expressament dirigits a la vegada a infants i a adults. Perquè, ben rumiat, quina pot ser la màxima aspiració d'un lloc on s'exposen i es guarden objectes amb finalitats culturals? O la d'aquesta publicació? Doncs que arribin a com més persones millor! Per tot plegat, de forma mesurada, les pàgines d'aquest lligall de papers comparteixen propostes amb diversos nivells de lectura, ja que, precisament, l'essència de l'Etnològic també va per aquí i, amb aquesta il·lusió, conviden tothom a comprendre, a estimar, a reflexionar... sobre la gent, que és la veritable protagonista del Museu.

Què més es pot demanar? Esperem que tingueu molt bones lectures i, sobretot, curiositat infinita per a apropar-vos també un miler de vegades a l'edifici de la muntanya de Montjuïc de Barcelona, on, després d'un període de remodelació, l'Etnològic ha obert de nou les portes tot actualitzant continguts i espais museístics a fi de cercar la doble emoció del coneixement científic i estètic, en què els objectes són el punt de partida per a arribar als significats, i més quan la societat és plural, canviant, i la cultura, ben viva. Déu n'hi do, oi? Doncs aquest és el repte de l'equip que hi ha treballat, el qual, a través dels següents apartats que trobareu en aquest volum, us engresca a descobrir el Museu. Entrem-hi?





Josep Fornés

*Director del Museu Etnològic
de Cultures del Món de Barcelona*

Conversa
amb el director



Durant la redacció del llibre ha estat habitual mantenir reunions de treball amb el director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona, amb la voluntat, entre altres coses, de recollir en aquesta entrevista el que ha significat la reobertura del Museu. Les següents preguntes i respostes són el resultat de la fusió de diverses trobades en les quals el Pep contagia il·lusió per descobrir el renovat espai.

Com es reobre l'Etnològic?

Doncs a partir de la redacció d'un projecte que ha resultat engrescador. L'equip de persones que hi hem treballat hem arribat a omplir unes 400 pàgines amb un seguit de continguts que destil·lem en tres conceptes: *missió*, *visió* i *valors*.

Pel que fa a la *missió*, cal explicar que l'Etnològic de Barcelona és un museu d'antropologia que cerca la doble emoció del coneixement científic i alhora estètic, on els objectes són el punt de partida per a arribar als significats. De fet, són l'excusa per a fer un viatge cap al coneixement de la cultura humana tot llançant propostes, conceptes, etc. Per això, l'Etnològic no tanca portes, sinó que obre finestres i ho fem des de casa, des d'allò més pròxim, des de les coses que ens són quotidianes.

En relació amb la *visió*, cal remarcar que l'antropologia és la ciència de la gent. L'etnologia reflexiona sobre la gent per compartir el coneixement amb la gent, la qual ha de ser la protagonista del Museu i fer-se'l seu. I, respecte als *valors*, podem argumentar que la cultura és viva. El fet cultural no només resideix en les peces, ja que aquestes tenen una dimensió immaterial que resulta imprescindible per a entendre-les. D'altra banda, la ciutat és plural i canviant. La nostra societat està construïda a partir de memòries i procedències diverses, i canvia constantment amb aportacions foranes o mutacions pròpies.

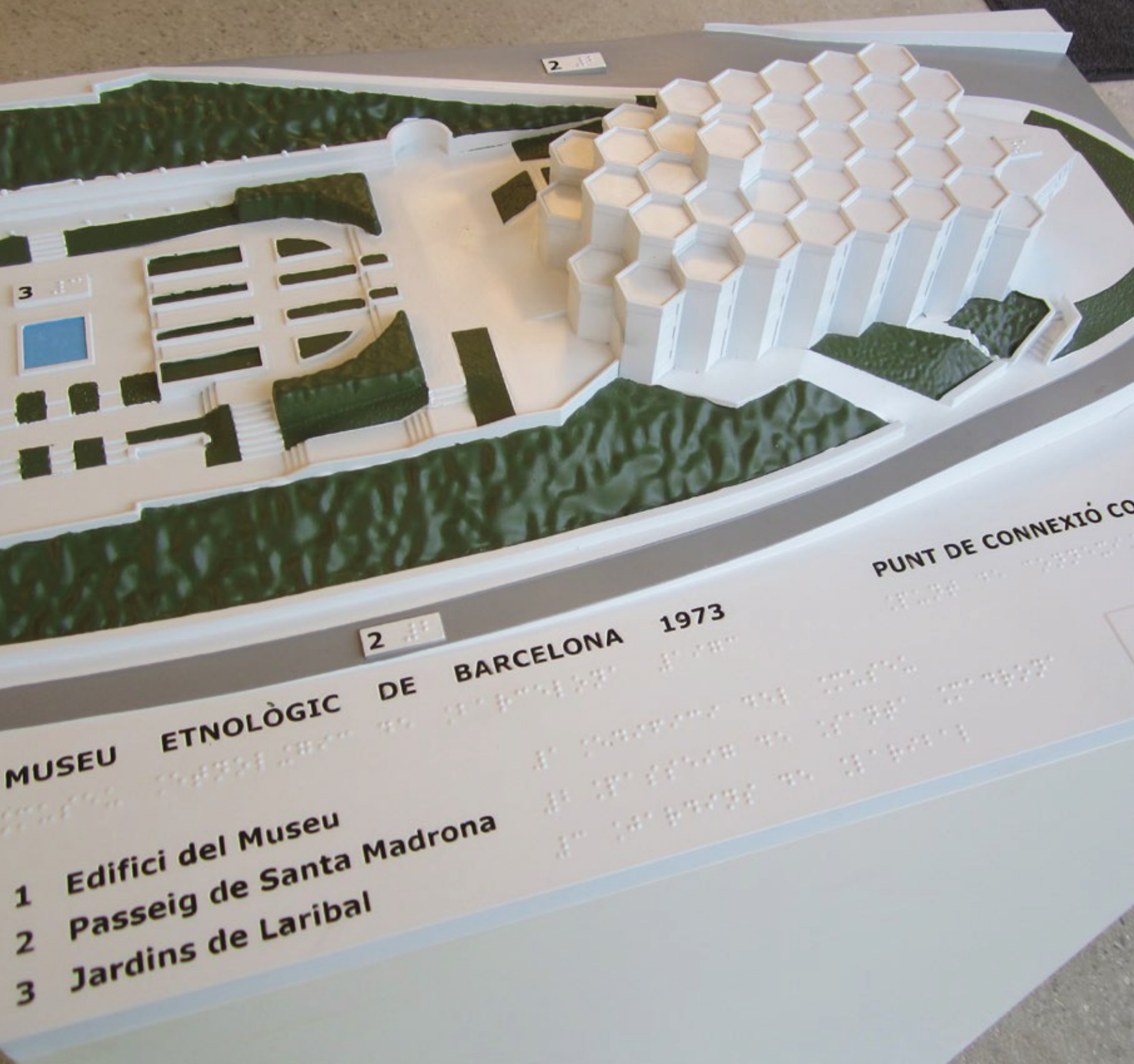
De fet, les memòries col·lectives són una construcció complexa de la gent i configuren un imaginari compartit però que es percep de manera diferent segons qui l'imagina. Fer memòria requereix la distància necessària que permet la reflexió crítica de qui la fa. Els fets que se solen incloure en la memòria són, en conseqüència, el resultat d'una selecció intencionada, una intenció ideològica, sovint també política, o potser religiosa.

Què en destacaries, del Museu?

Doncs que és un espai de confiança on es poden mantenir converses i reflexions complexes, incertes... perquè, de fet, un museu d'antropologia és un espai útil per a facilitar el pensament i el debat científic, social o cultural. Un lloc on es poden trobar respostes científiques diferents i que, com a actitud, vetlla per generar complicitats amb altres institucions o entitats d'arreu. D'aquí ve que ens engresqui vertebrar activitats també més enllà de les parets del Museu, per exemple organitzant tota mena d'exposicions temàtiques itinerants.

Sabies que...

els murals que hi ha en el fris de la façana són obra de l'artista Eudald Serra Güell (Barcelona, 1911 – 2002), pioner de l'avantguarda escultòrica catalana de postguerra i que, com a etnòleg, va col·laborar al MEB?



Respecte a l'edifici, què ens en pots dir?

El Museu Etnològic de Barcelona (MEB) és un museu municipal que centra l'atenció principal en l'àmbit català i en les cultures de les comunitats que són presents a la ciutat. La seu està situada al passeig de Santa Madrona, 16-22, i l'edifici fou construït l'any 1973 pel grup d'arquitectes municipals format per Antoni Lozoya, Bonaventura Bassegoda Nonell, Jaume Puigdengoles i Jesús López. Des del punt de vista arquitectònic, a l'edifici destaquen els mòduls hexagonals de la seva configuració, que són com un gran rusc d'abelles. Pel que fa a les columnes, estan agrupades en hexàgons, i amb la remodelació actual duta a terme per l'arquitecte Toni Gironès a les sales, amb subtileza, es perceben detalls constructius, com, per exemple, les rajoles del terra, que són triangulars. Per això el disseny gràfic que hem preparat i el logotip giren al voltant dels triangles i els hexàgons, i també es dona importància als materials que s'exposen, com ara la terra, l'aigua, el fang, els cistells, la fusta...

D'altra banda, estem al costat del Palau Nacional de Montjuïc (on hi ha el Museu Nacional d'Art de Catalunya) i, també, a prop de la Fundació Miró, del Museu Arqueològic, del Cartogràfic, del Palauet Albéniz, de la Font del Gat... No és una mala ubicació. Però ara nosaltres som al darrere. Cal observar que l'escenari de Montjuïc (i parlo en termes teatrals) mira cap a la plaça d'Espanya. Hi ha un gran escenari presidit pel Palau Nacional, amb la Font Màgica, les columnes de Puig i Cadafalch i la gran escalinata que dona a l'avinguda de Maria Cristina. Això és així des de l'any 1929. Nosaltres ens trobem a la part del darrere del gran teatre, el «sota Montjuïc».

Quant temps ha estat en obres el Museu?

Doncs de la tardor del 2011 a la del 2015, però en aquest període, en paral·lel, hem portat a terme multitud d'activitats. El Museu ha seguit actiu durant tot aquest temps i ha estès la seva xarxa de col·laboracions tant a escala local com arreu dels territoris d'àmbit català; el Principat, el País Valencià, la Franja, la Catalunya Nord i les illes Balears. També ha tingut presència internacional amb exposicions a Mèxic, Colòmbia, Romania, Itàlia i Anglaterra.

Quins són els orígens del Museu?

Els antecedents de l'Etnològic es remunten a la dècada dels anys vint, a partir de la iniciativa d'un grup d'intel·lectuals i acadèmics aficionats a l'etnologia i el folklore que sentiren la necessitat de crear un centre d'explicació i interpretació de la realitat cultural, social i econòmica de les societats tradicionals.

El Museo Etnológico y Colonial va començar la seva història l'any 1949 en un pavelló que havia tingut diversos usos (seu de la Colla de l'Arròs, societat recreativa obrera) construït a principi del segle xx pels dissenyadors que projectaven els jardins de Laribal a Montjuïc per a l'Exposició de 1929. Al mateix lloc, el 1973

Sabies que...

el famós arquitecte Frank Lloyd Wright va afirmar que l'hexàgon —base de l'estructura de l'edifici de l'Etnològic— és la forma més flexible per al moviment humà?



es va inaugurar l'edifici que acabem de remodelar. Al principi, el Museu acollí diverses col·leccions reunides per prohoms de Catalunya durant la segona meitat del segle XIX, i també objectes procedents del Pavelló Missional de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929.

El 1942, el Museu d'Indústries i Arts Populars, antecedent del MEB, tenia la seu al recinte del Poble Espanyol de Montjuïc. Al començament reuní els objectes de la secció etnogràfica del Museu Arqueològic. A més, a partir de 1940 i al llarg d'una dècada i mitja, fins al 1955, el conservador del Museu, l'etnògraf Ramon Violant i Simorra, va fer diverses campanyes d'adquisició, en nom de l'Ajuntament de Barcelona, d'objectes dels Pirineus i de la Catalunya central.

Després, el 1962, es van unificar els dos museus, i la direcció inicià campanyes de recol·lecció d'objectes per diverses regions de l'Estat fins que, l'any 1982, una part del MEB es va dividir i es va transformar en el Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars per un costat, que el 1999 es reunificaria amb el Museu Etnològic, i el Museu de les Arts Gràfiques per l'altre, que finalment seria absorbit per l'actual Museu del Disseny.

Què ens trobarem en entrar al Museu?

Un vestíbul de recepció que dóna la benvinguda als visitants més gran i més acollidor que el que hi havia anteriorment, en el qual descobrirem objectes que et faran dir: «Que maco, això!» També hi ha un vídeo amb un fil de música, subtítulat en diversos idiomes, que aniran canviant amb frases i conceptes clars, breus, on s'explica què és aquest Museu, què et vol ensenyar, què pretén...

Hi ha una zona d'atenció, de descans, de marxandatge, de serveis..., tot ben senyalitzat per facilitar la comoditat en l'accés i la sortida a l'edifici i amb la intenció de provocar emocions.

A partir d'aquí, cap a on hem d'anar?

Dependrà de les curiositats del públic. Hi ha 4 plantes més, en les quals, lliurement, els visitants poden prioritzar l'ordre de descoberta en funció de les seves necessitats o dels seus interessos. En la retolació de la planta 1 (que correspon a la *Recepció*) descobrirem que a la planta 0 hi ha la *Reserva visible*; a la planta 2, les *Exposicions estables*; a la planta 3, la *Sala d'actes*, i, a la planta 4, les *Exposicions temporals*. Els visitants podran decidir anar cap a la dreta o cap a l'esquerra, amunt o avall; no hi ha un itinerari, no és un museu dirigista, l'itinerari se'l fa cadascú.

Doncs, enfilem escales... Què hi trobarem, a la planta 2?

El concepte global en les *Exposicions estables* és *Sentir el patrimoni* i, per fer-ho, en primer lloc, hem tingut una cura especial per fer més visible l'arquitectura de la sala per tal de donar un toc diàfan a l'espai. De fet, la sala és com

Sabies que...

els arquitectes de l'actual edifici del Museu Etnològic van incloure en el disseny de l'edifici una part dedicada a habitatge del director, que actualment ja no té aquest ús?



un bosc de columnes on no hi ha vitrines o, en tot cas, només hi ha dues grans peixeres que són els patis interiors de l'edifici, que hem reconduït, en la primera de les quals hi ha exposats 3 grans ninots de falla procedents del País Valencià que representen personalitats entranyables del Museu: l'etnògraf Ramon Violant i Simorra, el folklorista Joan Amades i Gelats i una darrera figura dedicada a un siurell mallorquí. Pel que fa a la segona de les grans peixeres, hi trobarem dues còpies dels Gegants de la Ciutat de Barcelona, fetes per l'escultor Domingo Umbert. En tot moment l'espectador està veient una vitrina que deixa entreveure l'altra part de la gran sala, i fins i tot hi ha una finestra des de la qual es veu Barcelona. Per tant, no hi ha res que t'impedeixi la visibilitat cap a dalt i cap als costats, i saps en tot moment on estàs situat.

Entrem en matèria? Guia'ns...

D'acord. Situats a la planta, a la dreta tenim un gran mur al davant del qual trobem una plataforma, com un taulell, on es disposen multitud d'objectes de diverses dimensions, com, per exemple, un carretó de venda de refrescos, i de tots els temps. No som un museu d'història, som un museu d'etnoantropologia. Per tant, els visitants no hi trobaran un discurs diacrònic, cronològic... Hi ha un discurs temàtic, conceptual. L'objecte sedueix per un concepte.

Cita'n un exemple.

Al mur hi ha un armari vitrina a l'interior del qual hi ha l'estendard d'una antiga societat coral, una Euterpe d'en Clavé, que ja no existeix i que es deia Sociedad Coral La Jardinera, d'Esparreguera. El diari *La Vanguardia*, l'any 1902 documenta que van actuar en benefici dels damnificats per l'explosió d'una caldera de vapor de la fàbrica Jover i Companyia al Pont de Vilomara. Això ens porta a explicar de l'objecte al concepte; no ensenyem coses, ensenyem significats.

En l'etnografia clàssica hem tendit molt a parlar d'oficis. Nosaltres no parlem d'oficis, estem ensenyant objectes, alguns fins i tot de grans dimensions, que ens aboquen conceptes des de diverses perspectives i de lectures obertes. El nostre present és plural, però és que el nostre passat també va ser plural.

Què més hi podem descobrir?

Uf, moltíssimes coses! Com ara que al final del mur, en aquesta última zona, canvia radicalment l'ús, ja que a partir d'aquí es converteix en un espai tàtil. O sigui, el fet de *Sentir el patrimoni* ja és *Sentir l'objecte*. Així doncs, aquí hi ha objectes patrimonials etnogràfics però considerats materials didàctics, la qual cosa vol dir que no estan inventariats com a peces de museu, perquè si no hauríem topat amb totes les normatives dels museus. Què hem fet? Hem adquirit als encants, en brocanters, en antiquaris o de particulars en general objectes com els que trobem aquí a fi que el públic els pugui tocar. Imaginem-nos que et posen

Sabies que...

el primer objecte de la primera col·lecció inventariada del Museo Etnológico y Colonial és una ampolla amb verí líquid, de la tribu *yumbo* del riu Bobonaza de l'Equador, que ja fa molts anys que es va evaporar?



una bena als ulls i no hi veus, o que ets cec, i que vols sentir com és aquella peça i vols olorar-la, vols sentir com sona la ceràmica quan hi dones un copet amb la mà i hi acostes l'orella. N'hi ha una cinquantena. L'experiència ens demostra que, si tu dones confiança, la gent ho agraeix i correspon amb respecte. És a dir, transgredim la museografia clàssica, intentem la màxima accessibilitat en tots els nivells.

Per què agrupeu objectes de procedències diferents?

D'entrada no hem volgut crear escenografies. En tot cas, hem associat objectes que conformen bodegons, que provoquen una doble emoció científica i estètica. Aquest tipus d'agrupament es percep d'una forma destacada en cadascun dels sis àmbits que hi ha repartits a la sala, a part del mur, i que són: *La barca del pescador*, *La premsa de raïm*, *La cabana de pastor*, *El teler*, *El manxó* i *L'armari d'apotecari*. Som el museu de la gent de tota condició. No només dels rics.

Parles d'emoció científica i estètica. Què vols dir?

La investigació científica que efectuem al Museu té com a motiu, i resultat, la documentació de les col·leccions, les exposicions, els audiovisuals, els articles, les conferències i la cooperació internacional. El treball de camp es fonamenta en tres aspectes: la societat a la qual serveix com a centre patrimonial públic de l'Ajuntament de Barcelona, les seves importants col·leccions de materials etnogràfics i arqueològics dels cinc continents, i les potencialitats de l'equip d'experts professionals del Museu, entre els quals trobem antropòlegs, etnòlegs, historiadors de l'art, restauradors, gestors, comunicadors i educadors, així com també diversos col·laboradors externs.

Interessant. Continuem cap amunt?

Fet! A la planta 3 hi ha la *Sala d'actes*, que hem remodelat de cap a peus i que hem adaptat perquè esdevingui un espai multifuncional que pugui acollir conferències, xerrades, concerts... És un espai polivalent que té moltes possibilitats. Per exemple, hi han actuat la Troba Kung-Fú, els gitanos del Rajasthan, etc., i hi continuarem oferint propostes diverses.

Abans has dit que la planta 4 està reservada a les temporals. Què hi descobrirem?

Un museu al segle XXI té una funció social claríssima, cultural i plena d'intangibles. No hem de tractar els objectes com es feia al segle XIX, com si fossin tresors. Hi ha un valor ètic en les accions que un museu presenta i, per tant, el codi ètic ens obliga a fer un museu que tingui en compte els protagonistes de l'acció; la gent. Quina gent? La gent equatoriana, la gent gitana..., la gent de la qual parlem i la seva cultura. Per tant, no fer-ho seria poc ètic. Un museu social, que incorpora

Sabies que...

al Museu hi ha diverses pedres de llamp, que segons la creença popular eren les puntes dels llamps que en caure quedaven enfonsades a terra fins a 7 canes (la cana barcelonina equivalia a vuit pams) i a poc a poc anaven sortint, i que en realitat no són sinó destrals neolítiques; i que segons la tradició de múltiples cultures de tot el món protegeixen dels llamps a qui les porta a la butxaca?



aquesta sensibilitat, és un museu digne d'existir al segle XXI i en una ciutat com Barcelona. No fer-ho és indigne, i no té sentit mantenir un museu que no ho faci. Això, evidentment, dóna peu a pensar en quines exposicions futures ens hem de plantejar, ja que, d'entrada, no les hem de fer sols. Les hem de fer en companyia i amb la participació activa de les comunitats (a mi m'agrada dir «la gent»). La gent originària de Guinea Equatorial, de la Xina, del Magreb, de l'Amèrica Llatina o d'allà on sigui.

Què més teniu en compte en fer exposicions temporals?

La realitat social és canviant i dinàmica, i el Museu té present aquesta realitat social. No hi haurà cap exposició que puguem anomenar «permanent». Seria gairebé un oxímoron; un museu que està seguint el pols de la realitat actual no pot tenir una exposició permanent, perquè canviaria cada dos per tres. Per tant, podem parlar d'exposicions «estables» o d'exposicions temàtiques, temporals. La simple presentació d'objectes per la seva bellesa o la seva raresa no entraria dintre d'aquests paràmetres. Podríem fer alguna vegada alguna exposició temporal que exhibís objectes extraordinaris. Seria com prendre's unes bones postres. Però, si tota la vida estiguéssim fent exposicions d'objectes meravellosos, bonics, seria també com si per esmorzar, per dinar i per sopar, primer plat, segon plat i postres, només mengéssim pastissos. Per tant, no té sentit, al final prendríem mal. Quin sentit tindria un museu que només exhibís coses boniques i prou?

El tema és que la nostra línia d'exposicions temporals futures tindrà a veure amb exposicions temàtiques amb contingut, no partint de l'objecte, només, sinó partint de l'interès social que pugui despertar una exposició. A partir d'aquí, s'ha de plantejar quines exposicions voldríem fer i cal anar cremant etapes. Per exemple, a partir del 2006 es va obrir l'exposició *Gitanos, la cultura dels Rom a Catalunya*. Això va ser perquè no s'havia fet mai una exposició sobre la cultura gitana a Catalunya en un museu. Per tant, era compensar un greuge gravíssim, era tenir en consideració el poble gitano. Des de llavors som el museu dels gitanos catalans. Per què? Perquè els hem respectat i els hem tingut en compte, ja que som un museu social.

Quines altres exposicions us plantegeu?

De moment són projectes, però també podríem parlar de la cultura jueva a Catalunya i ho podríem fer conjuntament amb altres museus. Per què no? Fer-hi una aproximació etnohistòrica i veure quina és l'actualitat d'aquest poble, amb tots els conflictes que es generen. Ens importa parlar de dones? Oh, i tant! Ens importa parlar de persones LGBT? Oh, i tant! Ens importa parlar de la teoria queer? És clar que sí! Ens importa parlar de repassar d'alguna manera el fet que mai no s'hi hagi dedicat una exposició. Paral·lelament es poden fer moltes coses. Es pot parlar de Ramon Violant i Simorra, de Joan Amades. És pot ser crític amb

Sabies que...

el Museu té unes arracades fetes amb èlitres d'escarabat de color verd i plomes d'ocell grogues i vermelles, construïdes per la tribu dels *arapico*, una de les considerades de l'ètnia *shuar* (jívaros) de l'Equador?



com ho van passar de malament en l'època franquista que van haver de viure, no? Però serem crítics, eh? Descobrirem un altre Amades, un altre Violant, un altre August Panyella, i una Zeferina Amil moltes vegades oculta. És aquesta, la idea; explicar els protagonistes, els personatges, la feina que van fer... Hi ha un munt de feina per a investigar i per a explicar de mica en mica. Però el que no podem fer és fer exposicions, simplement, de paper retallat xinès, de floreres; tenim una altra feina, perquè en aquest país es necessita parlar de cultura, no només parlar de decoració.

Hi ha programat un ordre?

De fet ja hem començat amb *El sagrat, el profà i la festa*, on Josefina Roma ha parlat amb rigor dels mons festius. Mites d'origen, festes votives, d'aplec, cícliques..., tot reflexionant sobre les velles festes i les noves tradicions, o bé sobre les noves festes i les velles tradicions. També, a l'altre costat de la planta, comissariada pel mateix Museu, hem tingut l'exposició temporal *Terra de canterers*, en què, de manera conceptual, jugàvem al voltant de l'aigua: la recerca, el transport, etc.

D'altra banda, al Museu de Cultures del Món hem parlat d'lkunde (el parc on vivia el Floquet de Neu) en una exposició on s'analitzava l'explotació de Guinea Equatorial d'una manera autocrítica, des de dins, tot explicant com el Museu hi va tenir a veure. Això pot ser vist com una cosa que pot fer mal? No ho hauria de ser. Els grans museus europeus que han estat museus de capital colonial, metropolitana, bé que ho han fet. Cal ser autocrítics i parlar del tema sense tabús i sense pors. Nosaltres ens hem de fer grans com a societat, com a ciutat i com a país. I el Museu ha de respondre a aquest repte, per la qual cosa ha de ser valent i ha de presentar el fet colonial des d'una perspectiva crítica.

Hem començat amb Guinea Equatorial, però és que podem continuar amb les Filipines i parlar del doctor Rizal, que va ser detingut a Barcelona, empresonat al Castell de Montjuïc i després afusellat a Manila. Podem parlar de l'Escola Moderna? Podem parlar, per exemple, de l'Amèrica Llatina? De les colònies americanes? La relació dels catalans amb Cuba? I és que podem parlar de moltes coses i ho podem fer científicament, amb correcció i respecte per a tothom, també per als explotats. Aquesta és la tendència, fer exposicions útils, que no faci ningú més, valentes... No hem triat un camí de roses.

També es pot parlar de l'Amèrica Llatina, es pot fer parlar els americans sobre què en pensen, dels que els van descobrir; del fet que els van portar la religió i l'agricultura els espanyols. Ells encara se'n riuen: «Dicen que nos trajeron..., que nos enseñaron la agricultura y la religión y que nos descubrieron...» És clar! És llegir-ho d'una altra manera, perquè encara hi ha una cultura massa oficial, poc crítica amb els llibres de text del franquisme, que ens ensenyaven una història i una manera d'entendre les coses molt retorçada. Sembla que dir la veritat, amablement, sigui una obscenitat, i no ho és; l'obscenitat és mentir. Potser ja és hora

Sabies que...

fer volar estels és un costum molt arrelat no només a Catalunya sinó també al Nepal, i que el Museu té una col·lecció d'estels tradicionals d'aquest país fets a mà amb paper *lokta*, a partir de l'escorça de dos tipus d'arbusts que reben aquest nom, i que allà consideren que fer-los volar és una forma de comunicar-se amb Déu perquè no envii més pluja?



que es comenci a trencar el silenci per parlar amb respecte i rigor, però dient veritats, no? A qui volem enganyar? Per tant, un museu d'antropologia ha de parlar d'aquestes coses. A vegades ha de ser colpidor, no només ha d'ensenyar coses boniques, a vegades ha de parlar de coses que no són boniques per mirar que algú reaccioni, també, i creï coses boniques, no? Hi pot haver molta bellesa parlant de la realitat crua. La bellesa a vegades no és únicament estètica. L'estètica no només és la bellesa. L'estètica també s'ha de llegir per dintre, i ha de fer pensar, no només badar la boca.



Són reptes nous, no?

El museu del tercer mil·lenni ha de tenir una gran capacitat d'adaptació als canvis socials i econòmics que es produeixen en les societats actuals, per la qual cosa requereix una actitud oberta i escoltar de manera permanent la societat a la qual serveix, i ha de mantenir viu l'esperit crític a l'hora de programar les seves ofertes al públic. La capacitat d'atreure nous públics és un repte constant que és necessari revisar dia a dia. Apropar el patrimoni a la gent vol dir ser sensible a tots i cadascun dels registres de comunicació dels receptors; vol dir atendre les noves necessitats dels nous visitants i saber formular hipòtesis de públics futurs.

El museu d'avui ha de facilitar eines per a poder pensar el passat i repensar el present, per a tornar a la societat els seus cabals culturals, i també ha de ser capaç d'emocionar el públic. És per aquest motiu que és tan important treballar amb un patrimoni intangible.

De fet, la conferència de l'ICOM (Internacional Council of Museums), del novembre de 2010, centra l'atenció en el concepte del paper dels museus en l'harmonia social. Els museus també poden contribuir a la creació d'un nou imaginari per a la cohesió social. La seva funció social s'ha anat modificant, igual com ho ha fet la de la mateixa cultura en la societat contemporània.

Ja que cites el patrimoni, què es custodia en el fons de reserva?

Per descobrir-ne una part cal anar a la planta 0, on hi ha la de *Reserva visible*, en la qual hi ha exposats exvots de tauleta policromada i, entre altres trossos, figures de pessebre dels grans mestres catalans. De fet, a l'espai només hi ha el 10% del total. En aquesta planta també hi ha el fons de la biblioteca i uns plafons d'homenatge als fundadors del Museu, Joan Amades, Ramon Violant, Zeferina Amil, August Panyella, etc.

Ara bé, pròpiament, els fons de reserva els custodiem en dos espais que no són d'accés al públic, un dels quals és en aquesta mateixa planta i l'altre fora de la ciutat de Barcelona. I és que tenim catalogats més de 70.000 objectes. Que aviat és dit!

Sabies que...

el Museu té més de 1.100 puntes de sageta, totes diferents i fetes de pedra de sílex, dels indis tehueltes, també anomenats *patagons*, d'Amèrica del Sud?



Hi ha algun públic majoritari que visiti l'Etnològic?

En general el públic potencial dels museus és sovint gent jove, una part important de la població que s'està formant. Però la tipologia del públic d'un museu cada vegada serà més diversa, tan diversa com la societat on desenvolupa la seva acció. La construcció de les noves identitats avança en paral·lel amb les noves formes de vida social, i això comporta una societat cada vegada més plural amb cultures que cohabituen però que no sempre conviuen.

Perquè persones de cultures diferents puguin conviure lliurement i puguin superar els seus conflictes, el primer pas que han de fer és conèixer-se. El coneixement mutu és important per a la convivència, i comporta sovint, tot i que no sempre, veure l'altre tal com és, esborrant estereotips i estigmes, és a dir, desfent prejudicis. Trobar els trets de semblança d'uns i altres, reconèixer la diferència com un valor afegit de pluralitat, són idees importants que molt sovint semblen una utopia i no s'apliquen gaire en les ofertes culturals més enllà de la música o la gastronomia.

I com ho penseu fer?

L'Etnològic de Barcelona vol ser capaç d'emocionar els vells i els nous visitants fent-los sentir participants d'allò que contemplen, i evocant-los identifications passades i presents, i sobretot vol suggerir preguntes que els ajudin a reflexionar sobre les noves identifications del futur. La concepció contemporània del museu implica cada vegada més la reversió en la ciutadania dels coneixements potencials que pot aportar la difusió del patrimoni. Això significa aprofitar les potencialitats objectives del patrimoni cultural, la dimensió social i col·lectiva, la seva capacitat seductora i educadora, el caràcter científic, el potencial econòmic i estratègic, el valor simbòlic i d'identificació que han de promoure i difondre les col·leccions. El museu ha de barrejar tradició i innovació, ha de ser dinàmic, s'ha d'adaptar a la societat canviant, ha d'atreure nous públics, ha de fer més pròxim el patrimoni als ciutadans, ha de passar de ser contenidor de cultura i coneixements a ser un equipament dinàmic i pròxim a la ciutadania. Ha de ser un projecte integrador, creatiu, intercultural i cosmopolita que vol fer pensar, no només admirar.

Sabies que...

L'edifici de l'Etnològic va ser el primer que es va fer al segle XX a Barcelona dissenyat expressament per ser un museu?





Toni Gironès

*Doctor arquitecte. Estudi d'Arquitectura
Toni Gironès*

Concepte i
materialització del
projecte arquitectònic



Condicionants i característiques de l'emplaçament i l'entorn físic

Montjuïc, turó testimoni en el sentit geològic, s'ha convertit en un espai integrat a l'actual Barcelona. L'origen d'aquesta transformació el trobem a l'Exposició Internacional de 1929, que va oferir la primera gran oportunitat d'incorporar Montjuïc a la trama urbana de la ciutat, entenent la muntanya com un gran parc urbà, capaç d'acollir les principals instal·lacions i equipaments culturals. En aquell moment es van iniciar les obres d'alguns dels jardins més notables, com van ser els jardins de Laribal, inclosos a l'interior del recinte de l'Exposició Internacional de 1929, que van ser dissenyats per Jean Claude Nicolas Forestier i Nicolau Maria Rubió Tudurí. En aquest context, el Museu Etnològic ocupa una posició privilegiada com a balconada natural sobre la ciutat de Barcelona i al costat dels jardins de Laribal.

Dades de l'edifici preexistent

Tot l'edifici està modulats a partir de la unitat hexàgon. Trobem precedents en obres anteriors com la Casa Hanna (1935-1937), de Frank Lloyd Wright, o el pavelló d'Espanya de l'Exposició de Brussel·les (1958), de Corrales-Molezún, on l'hexàgon era el mòdul a partir del qual s'organitzava l'espai. El mateix Wright afirmava: «L'hexàgon com a mòdul és un altre experiment, ja que estic convençut que una trama hexagonal té més fertilitat i flexibilitat que el quadrat pel que fa al moviment humà».

En aquest sentit, la proposta intenta recuperar la planta lliure que l'edifici planteja amb una retícula de pilars de formigó, ordenats seguint la geometria de l'hexàgon, juntament amb tres patis interiors, també de planta hexagonal, que articulen l'espai i el programa expositiu.

És un edifici que, a primer cop d'ull, sembla que segueixi una simetria estricta; malgrat tot, elements com la topografia, l'assolellament i l'orientació condicionen l'adaptació del Museu al seu entorn.

S'hi accedeix en ple revolt del passeig de Santa Madrona, i el Museu s'estructura a partir de mitjos nivells disposats entre el cos principal —trama hexagonal— i el volum trapezoïdal, on es localitza el vestíbul principal i la sala d'actes. Això fa que s'hi reconeixin cinc plantes organitzades de la següent manera:

- El públic entra a l'edifici per la planta baixa (que en la retolació de l'edifici correspon a la planta 1) a través d'una escala que salva el desnivell existent entre l'exterior i l'interior de l'edifici. Un cop a dins, al vestíbul trobem la recepció, el guarda-roba i uns lavabos públics.
- Si baixem mitja planta (planta 0), la planta soterrani funciona com a sala de reserva del Museu. Està dividida en dues parts: una de visitable i l'altra d'ús exclusiu per al personal del Museu. També s'hi troben el moll de càrrega, alguns despatxos, lavabos, vestidors i tota una sèrie de magatzems i de sales d'instal·lacions.

Sabies que...

en els terrenys que ocupa l'actual Museu Etnològic de Barcelona hi havia hagut el pavelló Balaguer, construït el 1917 per l'arquitecte Puig i Cadafalch i anomenat així en honor a Víctor Balaguer, escriptor, periodista, polític i una de les figures principals de la Renaixença, com a seu de la societat politicogastronòmica de la Colla de l'Arròs?



- Sobre el soterrani, i pujant mitja planta des del vestíbul a través d'una escala central, trobem la planta primera (planta 2), on s'ubica la sala d'exposicions estables del Museu.
- A la planta, sobre el vestíbul, trobem la sala d'actes (planta 3).
- I sobre la sala d'exposicions hi ha la sala d'exposicions temporals i oficines a l'extrem sud-est (planta 4), a l'espai que fou l'antic habitatge del director del Museu.

En les feines d'actualització de l'edifici s'hi va afegir un ascensor muntacàrregues per facilitar el trasllat de les peces a l'interior del Museu (connecta el soterrani, la primera i la tercera planta), que, al mateix temps, permet l'accés a persones amb mobilitat reduïda a aquestes zones.

Els tres patis interiors de planta hexagonal ajuden a organitzar l'interior del Museu i, alhora, aporten llum a les sales d'exposició. Les condicions d'il·luminació natural són molt diferents en funció de l'orientació de cadascuna de les façanes. A la façana nord-est tenim grans finestrals, mentre que, al sud-oest, la façana és totalment cega a les plantes primera i segona, i s'obre només a la planta soterrani gràcies a set patis anglesos de forma romboïdal. A través de l'escala que se situa entre els dos últims patis centrals s'accedeix a la coberta. En aquesta planta, l'última de l'edifici, és on s'evidencia més la geometria basada en l'hexàgon a



causa dels diferents desnivells que hi ha entre cadascun dels mòduls. Des de la coberta s'observen i s'entenen a la perfecció les diverses trames que conformen la ciutat. És una gran balconada des d'on es pot gaudir tant de l'entorn més pròxim —Montjuïc i la ciutat de Barcelona— com de l'horitzó més llunyà materialitzat en la Serralada Litoral.

Estudis previs

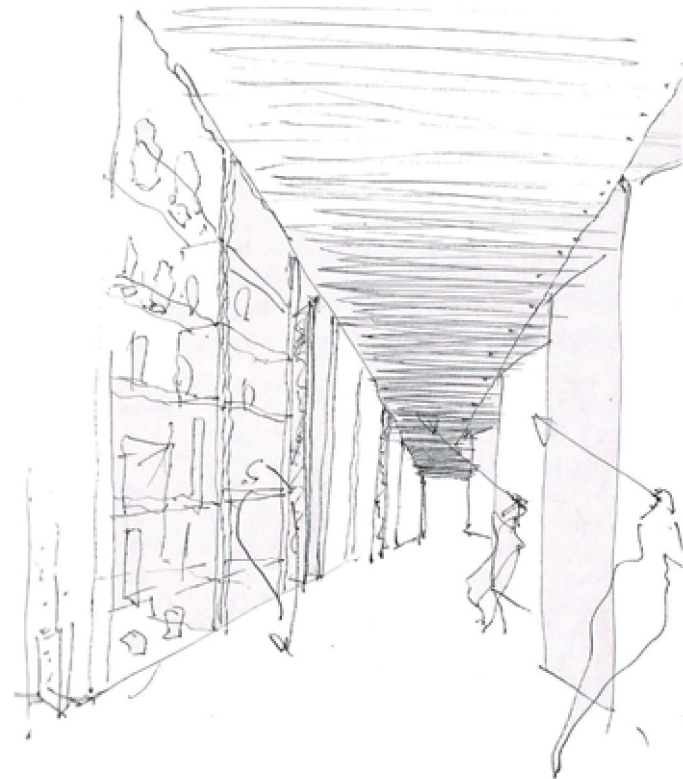
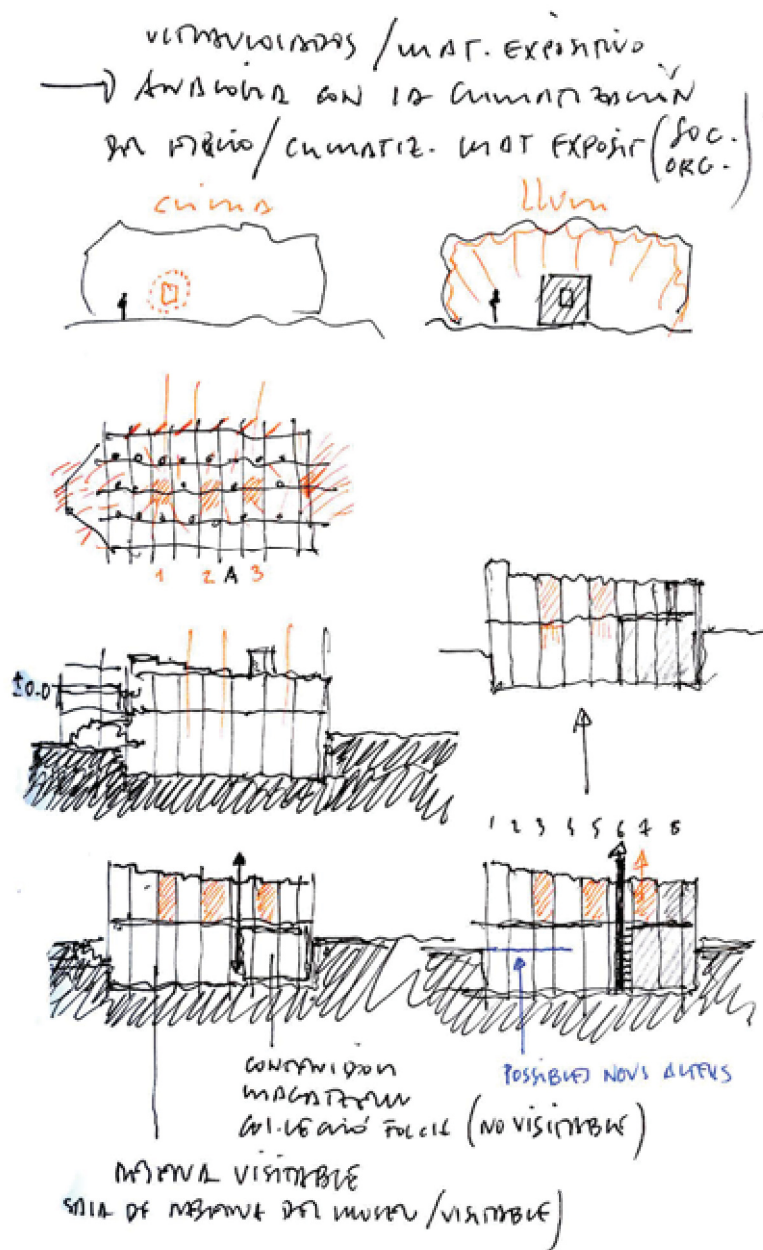
El 2011 s'encarreguen els primers estudis per a orientar la rehabilitació de l'edifici amb motiu de la incorporació del fons de la Col·lecció Folch al Museu Etnològic.

La proposta parteix de la lectura i la comprensió dels elements preexistents i dels seus condicionants físics (situació, orientació, assolament, etc.) amb un objectiu principal: reordenar i optimitzar l'edifici i els seus programes, recuperant l'essència material i estructural del projecte original i augmentant el diàleg entre el Museu, el seu entorn més proper i la ciutat.

S'estudia la geometria de la retícula hexagonal com una llei que organitza tot l'edifici. Els pilars de formigó en forma de Y responen a la trobada de les arestes entre els diferents hexàgons.

Sabies que...

a la plaça Catalana i en el recorregut que passa per la plaça del Nen de la Rutlla, la plaça de Mossèn Jacint Verdaguer, la plaça de Tetuan, la plaça d'Urquinaona, la plaça de Catalunya i la plaça de la Universitat es pot pujar a l'autobús de la línia 55 (plaça Catalana - parc de Montjuïc) de TMB, que té parada davant mateix del Museu Etnològic de Barcelona?



↳ VITRINES MUSEU D'ETNOLÒGIC BCN 12

Primera fase d'intervenció d'adequació de l'edifici (2011-2012)

El 2011 es desenvolupa el projecte de la primera fase d'adequació de l'edifici. Seguint les directrius fixades als estudis previs, la intervenció se centra en dos aspectes: reforma total de la planta sotterrani per transformar-la en una reserva visitable, i adequació de la planta primera i tercera per a les exposicions, tot deixant els espais condicionats i adaptats.

La planta sotterrani es projecta com un nou espai del Museu. Al centre, aprofitant tota l'alçada lliure de la planta, un sistema d'arxius compactes acolliran la sala de reserva de l'Etnològic i de la Col·lecció Folch, i d'aquesta manera es duplicarà la capacitat actual de l'arxiu ocupant la meitat de l'espai. El perímetre gaudirà d'il·luminació natural i serà un gran arxiu visitable amb varietat de possibilitats museogràfiques. Una llarga prestatgeria d'obra de fàbrica pintada de blanc embolcalla l'arxiu central com un gran aparador que alimenta de contingut expositiu aquesta planta.

Les sales d'exposicions de la primera i de la segona planta es transformen en un contenidor neutre que ha de rebre les exposicions, en el qual es realça la geometria original de l'edifici. Es refan els falsos sostres respectant l'espejament previ, així com la trama hexagonal. Finalment, el projecte proposa eliminar els diferents elements afegits que amb el temps havien desvirtuat l'espai.

Vestíbul d'accés (2015) i projecció de futur (2015-2019)

El 2015, i continuant amb els criteris establerts a la primera fase, es desenvolupa el projecte de millora del vestíbul per optimitzar-ne les condicions, pensant en la reobertura del Museu. Es proposa ampliar la capacitat del vestíbul situant el nou límit en el perímetre construït. La consolidació dels nous plans del terra i del sostre i la seva projecció cap a l'exterior canvien la percepció escalar de l'entrada del Museu, i ens connecta amb un nou horitzó que ens apropa a la ciutat de Barcelona.

La intervenció manté l'essència dels elements preexistents i recupera la claredat estructural i material, tot treballant amb un nou paviment continu que s'estendrà en un futur cap a l'exterior i mostrant els cassetons de formigó del sostre en eliminar el cel ras d'alumini.

El treball de la projecció horitzontal i la millora de les comunicacions verticals facilitaràn les futures intervencions que donaran continuïtat a totes les plantes —inclosa la coberta—, així com la relació de la planta baixa amb els seus espais exteriors immediats.

Es tracta d'una reforma del Museu Etnològic de Barcelona que recupera i potencia les condicions d'origen, dilueix els límits entre les parts i facilita la convivència i el diàleg entre continguts, programes i espais en el temps.

Sabies que...

a la façana posterior del Museu, als jardins de Laribal, hi havia instal·lades unes escultures antropològiques de l'escultor Eudald Serra?



MUSEU
ETNOLÒGIC



LA FESTA I LA RELIGIOSITAT A CATALUNYA

Els mites d'origen a Catalunya.
Fundador de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore: Conde de Elibe de la Cisterna de Barcelona, amb el seu estudi d'etnografia i la creació d'un museu etnològic. Va ser el primer Arxiu de Recerca Etnològica, etnològic i folclòric de Catalunya. Comença el seu treball el 1912, en un moment d'apogeu del folklorisme, amb l'objectiu d'una digna i correcta representació que el poble de la nostra terra de Catalunya mereixia. El 1912, des de la seva residència, Com a Tinent d'Alcalde i Delegat de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, faltà, en plena joventut, l'Orquestra.

Va ser el primer Arxiu de Recerca Etnològica, etnològic i folclòric de Catalunya. Comença el seu treball el 1912, en un moment d'apogeu del folklorisme, amb l'objectiu d'una digna i correcta representació que el poble de la nostra terra de Catalunya mereixia. El 1912, des de la seva residència, Com a Tinent d'Alcalde i Delegat de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, faltà, en plena joventut, l'Orquestra.

Jesús Galdón

Dissenyador d'exposicions

Reflexions de com va sorgir i es va generar la nova museografia





Un objecte és, a més d'un pont de coneixement, una càpsula del temps que transporta dins seu la memòria i l'experiència d'un altre lloc, un altre moment, una altra gent. A tall d'exemple personal (i segur que extensiu), a casa de l'àvia, en un petit poble de l'interior de València, pocs objectes hi havia: tot just aquells que es podia permetre i que tenien una funció ben clara i bàsica. Potser entre ells el més fascinant als ulls d'un nen petit era aquell molinet de moldre cafè, de mecànica senzilla i màgica, on posaves els grans de cafè per una porteta mig esfèrica a la part superior, feies girar la maneta accionant el mecanisme, i en sortia ja molt quan obries una capseta a la part inferior.

Aquest objecte va ser la meua herència, forma part de mi i del meu llegat. Estic ben segur que hi ha centenars de molinets repartits per les cases. També estic segur que hi ha milers d'experiències com aquesta en milers de persones. D'una manera o altra, aquestes experiències conformen la cultura popular, i els objectes en són la llavor.

Com cal llaurar un museu amb la llavor de més de 70.000 objectes que el formen?

En primer lloc, deixant clar que els objectes són la llavor del nostre patrimoni, elements emissors de la informació i la connexió de la nostra cultura. Com deia,



d'una manera o altra, moltíssims d'aquests objectes, sabent-ho o sense saber-ho, formen part d'una cultura tant col·lectiva com personal, i cal que aquest vincle s'alliberi de forma oberta: fent créixer el coneixement.

En segon lloc, partint de la base que aquest museu és com casa teua, com la casa de tots.

Tal com feia esment, el Museu ha de ser una extensió física de la nostra memòria, d'aquella memòria que guardem a casa nostra i que el Museu ens permet de mostrar, activar i posar-hi èmfasi.

De manera metafòrica, com passa a casa quan hem fet una mudança, es va aprofitar per treure tots els mobles de la casa i quedar-se sols amb el més bàsic per tal que els objectes fossin els veritables elements de construcció de l'arquitectura conceptual del nou plantejament de museu, que havia de ser transversal i transparent, horitzontal i proper.

A l'anterior museografia s'establia un recorregut dividit en espais tancats, amb una distribució una mica críptica i que amagava l'arquitectura de l'edifici. Es va optar, a partir del precepte d'obrir el Museu, per fer caure les divisions i treballar la distribució dels àmbits en un espai diàfan, obert i ampli. La percepció que es volia donar era la d'un museu transversal, transparent, sense barreres. A més, si

Sabies que...

a quatre minuts del Museu a pas de passeig hi ha l'edifici i els jardins noucentistes de la coneguda Font del Gat, obra de l'arquitecte modernista Josep Puig i Cadafalch, de l'any 1918?



la idea era la de donar èmfasi als objectes, d'aquesta manera hi podríem encabir peces espectaculars com el teler, la cabana de pastor o la premsa de raïm, les dimensions de les quals en feien difícil la ubicació.

Un altre aspecte va ser la lluminositat. L'edifici del Museu Etnològic és molt lluminós i està obert al paisatge de la ciutat, que es pot veure des dels seus finestrals. Obrir l'espai interior a aquesta lluminositat posa en valor una percepció de transparència, d'obertura i senzillesa.

Llum, blancor, netedat, austeritat i horitzontalitat per a oferir un plantejament museogràfic de cultura popular, de base.

En aquesta línia, es va voler donar a conèixer la diversitat i l'abast dels objectes a exposar al Museu Etnològic, i es va aprofitar per mostrar elements molt difícils d'encabir per les seves dimensions en qualsevol museu, com ara els gegants de Barcelona, tot aprofitant els patis de llum del mateix Museu, reconvertits en unes grans vitrines.

Un altre aspecte que es va tenir en compte va ser la mirada. Si estem parlant de fer un espai obert i horitzontal, els objectes han de poder ser observats amb aquesta mateixa idea. La mirada tàctil apropa i imprimeix a l'observació una ex-



periència sensorial més enllà de la mirada, que amplia la relació i el coneixement d'allò que es veu.

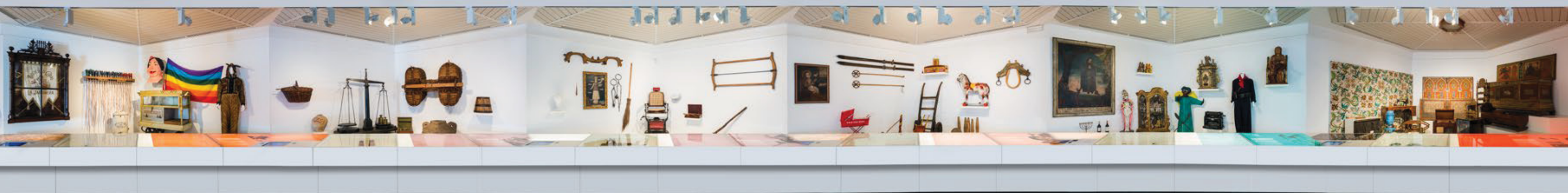
Per això es va tenir en compte que els objectes fossin accessibles visualment, sense la frontera que planteja el vidre, fent servir la vitrina tan sols en els casos imprescindibles.

Com deia abans, als objectes se'ls ha de deixar parlar per si mateixos, i entre si. L'empremta de les mans d'aquells que els van fer, per què els han fet, la forma que han pres, la seva funció i el seu temps, són impresos a la pàtina de la seva superfície. En la impressió visual que s'esdevé de tot plegat, és l'escrit que llegim en ells, i la relació entre diferents objectes, que genera una narració, com fulls d'un gran llibre mut que es van succeint davant la nostra mirada. Per això, la selecció i la presentació dels objectes ha estat tan important, i s'hi ha volgut donar èmfasi amb un plantejament de mínima intervenció escenogràfica.

El Museu irremediablement descontextualitza l'objecte, i en aquest cas es va voler aprofitar per presentar els objectes despulats, i es va treballar l'associació entre ells per generar una nova mirada, una nova lectura. Resumint-ho molt breument: d'una banda, amb una associació al voltant d'àmbits temàtics que genera

Sabies que...

l'ermita de Santa Madrona, copatrona —amb Santa Eulàlia— de la ciutat de Barcelona, és a tocar del Museu Etnològic de Barcelona?





complicitats entre els elements exposats clarament relacionats. Als àmbits *El te-ler*, *La premsa de raïm* o *La cabana de pastor* els objectes estan relacionats en el context dels oficis. De l'altra, amb una associació aparentment lliure, amb l'àmbit *El mur*, on es desplega un gran fris de més de 300 objectes relacionats entre si en àmbits conceptuals, fent que es generi un diàleg actiu que reclama l'atenció de l'observador: què tenen a veure una escombra, un jou, una cadira de barber d'home i la pintura *La dona virtuosa*?

Un museu, a més de conservar, documentar, investigar i difondre el patrimoni, ha de fer pensar!

Així, malgrat les dificultats que tot procés implica (i el del Museu Etnològic va ser un procés llarg i complicat), penso que ens en vam sortir tots els que vam dibuixar-lo plegats amb un plantejament honest i atractiu i amb el desig de fer un museu de tots...

Bé, com sol passar, sempre queda al tinter una idea estimada: durant el procés va caure una proposta artística que posava de manifest la relació entre l'art i la cultura popular. Però, com diu Hac Mor, «allò més poètic consisteix a sospitar que tot és llavor», i aquest museu n'és ple!

Sabies que...

el revolt on hi ha l'edifici del Museu era anomenat *el revolt de la mort*, a causa dels accidents que s'hi van produir en les curses motociclistes de les 24 Hores de Montjuïc i del Gran Premi d'Espanya de Fórmula 1?



Llorenç Prats

Antropòleg

* Article publicat a la Revista d'Etnologia de Catalunya, núm. 39 (2014)

Una reflexió prèvia.
Patrimoni etnològic,
present i futur



Aquest breu text introductori no és el lloc adequat per a entrar en disquisicions teòriques sobre el concepte de patrimoni i el lloc que correspon al patrimoni etnològic, ni tampoc per a rebuscar precedents i filiacions històriques, sinó per a mirar d'entendre quin sentit té i pot tenir en un futur allò que hem rebut amb el nom de patrimoni etnològic, etnogràfic, popular, demoantropològic..., fruit, certament, d'una història disciplinària i política, d'una necessitat de legitimació acadèmica dels referents patrimonials de tota mena i de la formalització contínua de discursos identitaris, no poques vegades vinculats amb expectatives de desenvolupament local. De tot això n'ha esdevingut la variada col·lecció d'activacions (o intervencions, o posades en valor, tant se val), de referents patrimonials en aquest camp en museus, ecomuseus, economuseus, centres d'interpretació, parcs culturals... i altres figures que han estat inventades o s'inventaran. Això no vol dir que no s'hagi de parlar del concepte de patrimoni en si mateix. Al contrari, és necessari i molt. El concepte de patrimoni és utilitzat amb una polisèmia abusiva, que sovint deriva en confusió, fins i tot en àmbits acadèmics, però això cal abordar-ho mitjançant un debat ampli, serè i aprofundit, que, altrament, no sembla que hi hagi per part de ningú gaire interès a mantenir: la polisèmia ja va bé perquè cadascú entengui el patrimoni com li convingui i així pugui utilitzar el valor afegit que comporta el concepte en qualsevol de les seves actuacions. A partir d'aquesta constatació i d'aquesta renúncia forçosa, podem acostar-nos a l'ús social del patrimoni actualment, i per extensió del patrimoni etnològic, i esbossar alguna idea respecte al seu futur. Tot plegat a partir d'un seguit de premisses que crec que poden ser generalment compartides. Les enuncio primer i les desenvolupo després:

- a) El patrimoni és una construcció social.
- b) Els discursos expositius, en qualsevol de les seves formes, han anat agafant cada vegada més preponderància sobre els referents patrimonials, que sovint releguen o prescindeixen (salvant les especificitats sobretot del patrimoni artístic).
- c) El patrimoni està estretament vinculat a la construcció identitària.
- d) El patrimoni tendeix a mantenir una relació molt estreta amb les activitats turístiques i lúdiques en general que es materialitza més o menys segons paràmetres objectivables.
- e) El poder polític (i també l'econòmic però per raons diverses) té un interès estratègic en el patrimoni, a causa de les premisses anteriors.

Per sustentar que el patrimoni és una construcció social bastaria recordar que, tal com l'entendem, no ha existit tota la vida ni a tot arreu, sinó que és un artefacte que apareix amb la revolució industrial, les revolucions burgeses i els nacionalismes, primer a Europa i després es va estenent pel món a mesura que aquests fenòmens històrics, de manera desigual, s'hi van implantant i es van estenent també al colonialisme contemporani. Però, al marge de la raó històrica, des d'un punt de vista conceptual, el patrimoni, tant si l'entendem com una herència ge-

Sabies que...

el Museu custodia diferents falles del Pirineu, procedents d'expedicions dels anys quaranta, que formen part d'un element festiu que ara és patrimoni cultural de la humanitat?

nèrica dels ancestres, com si l'entendem com la manifestació en el món present i quotidià de l'externalitat cultural, passa, en un moment o altre, un procés de selecció intencionada. Si l'entendem com la manifestació de l'externalitat cultural (la realitat més enllà del que és culturalment domesticable: el temps més enllà del temps, l'espai més enllà de l'espai, la condició humana més enllà de la condició humana) el pol inicial d'elements patrimonialitzables i sacralitzables ja ve definit pel mateix concepte, si bé hi pot haver vacil·lacions casuístiques en casos marginals. En aquest cas, la intervenció es produeix en el moment d'activar el patrimoni per generar el discurs, mitjançant una mecànica simple però efectiva basada en la selecció, l'ordenació i la interpretació. Si entenem el patrimoni com l'herència genèrica dels ancestres, com el conjunt de les manifestacions culturals tot al llarg del temps i arreu del planeta, com que és inabastable, la selecció s'ha de produir primerament sobre aquest conjunt, per determinar què serà considerat patrimoni, a partir de criteris i interessos canviants. Això és el que normalment s'anomena posada en valor. Aquesta posada en valor es confon sovint amb l'activació perquè, habitualment, l'una va seguida de l'altra. És a dir, quan es posa en valor un patrimoni fins aleshores ignorat, per exemple determinades memòries, òbviament és per activar-les. De manera que, en realitat, el procés és invers: l'interès per activar determinades memòries (o altres elements) porta a posar-les en valor com a patrimoni. En tot cas, l'activació sempre es farà en forma de discursos i seguirà la mecànica esmentada de selecció, ordenació i interpretació, que, en definitiva, és la gramàtica del llenguatge expositiu en qualsevol de les seves formes.

Com es desprèn del punt anterior, els discursos són i han estat sempre els veritables demiürgs del patrimoni. El patrimoni s'utilitza, en el context d'un discurs, per a sostenir determinades idees, determinades tesis, més o menys rudimentàries o sofisticades, fins i tot obertes, interpretables, però tesis al capdavant. Al començament, en l'època de la construcció romàntica de les nacions, els discursos eren simples (però molt rotunds): «nosaltres som els més grans», «nosaltres som nosaltres de tota la vida», o «nosaltres som així i qui no sigui així és que no és de nosaltres». Pertot arreu hi ha polítics que encara els enyoren i miren de reproduir-los més o menys camuflats. Aquests discursos es plasmaven sobretot en museus i monuments i, més tard, en espais naturals. Als anys seixanta i setanta del segle xx (sovint s'agafa la reunió de Santiago de Xile de 1972 com a referència), la formulació clàssica dels discursos patrimonials va entrar definitivament en crisi. Els estats nacionals s'havien consolidat a bastament, entre altres coses a causa de dues grans guerres mundials i de la configuració geopolítica i econòmica del món en tres grans blocs: el món capitalista, el món socialista o comunista i un tercer món bigarrat, unit bàsicament per la pobresa genèrica i la marginalitat. Les nacions que s'havien quedat sense estat havien perdut el tren i els interessos socials (fins i tot econòmics i polítics) anaven per una altra banda. Curiosament, la desfe-

ta del bloc soviètic ha fet renéixer en molts territoris la necessitat dels discursos fundacionals per fonamentar simbòlicament la seva independència, però, encara que sigui ampli i significatiu, no deixa de ser un cas acotat.

El que va sortir del que algú va anomenar revolució cultural dels museus i altres figures d'activació patrimonial van ser bàsicament dues coses: una aproximació a la realitat social, i una adaptació als interessos de la societat de consum i de l'espectacle, i molt específicament als interessos turístics. Per una banda, les institucions patrimonials van començar a fer de la pluralitat dels discursos la seva pràctica habitual i, de l'altra, van entrar al mercat per a turistes i visitants domèstics: van renovar la seva aparença, van diversificar l'oferta (perquè ho demanava la societat, sí, però amb això també aconseguien fidelitzar el públic), van adequar els accessos i els serveis i van fer del marxandatge i la restauració uns rendibles complements que fins ara no han parat de créixer i de diversificar-se. Per primera vegada, també, les exposicions i similars van començar a fer publicitat com un espectacle més. També va ser a partir d'aquesta època quan es van començar a diversificar les institucions patrimonials: els museus van agafar formes diverses, es va començar a parlar d'ecomuseus, economuseus, museus de societat, museus de civilització, etc.; van aparèixer els centres d'interpretació, les rutes, els parcs culturals, etc.; les exposicions van deixar de ser exclusives dels museus i van començar a sovintejar en tota mena de centres culturals. I, amb tot això, es va deixar de mostrar el patrimoni per sostenir un discurs d'orgull i cohesió nacional per passar a utilitzar-lo, més o menys parcialment, com la relíquia que legitima un discurs o un altre, una gran diversitat de discursos.

L'evolució de les formes i la diversitat dels discursos ens han portat a un moment en què es poden produir discursos patrimonials, exposicions, en un sentit ampli, sense patrimoni. El llenguatge expositiu ha esdevingut una nova forma de comunicació cultural, un nou art, que es pot aplicar al patrimoni poc, molt o gens. Hem assistit al naixement d'un nou fenomen, l'expologia, que en diu Hainard, que cada vegada té més presència, independència, naturalitat i acceptació en la nostra societat, fins i tot amb el seu ofici, les seves tendències i els seus creadors estrella, el mateix Hainard al capdavant. Això sí, el nou art no renuncia a la legitimitat que confereix el concepte de patrimoni i, per això, si no hi ha patrimoni reconegut, proclama que allò que fa és posar en valor patrimonis emergents o reivindica el caràcter patrimonial d'elements inèdits, presents en les seves activitats expositives, fins i tot, en l'extrem, d'elles mateixes, ja que, al capdavant, segons com es miri, patrimoni pot ser-ho tot.

Que el patrimoni estigui estretament lligat a la construcció identitària no és cap novetat. De fet va néixer per contribuir a fundar i a fonamentar identitats. La novetat, en tot cas, és que aquesta associació s'hagi estès a tots els nivells. Vivim temps convulsos, també identitàriament. Fenòmens com la globalització, amb la seva corresponent rèplica de reafirmació de les especificitats locals, els

Sabies que...

a les sales de Montjuïc es poden trobar objectes que representen diferents esdeveniments que són patrimoni cultural immaterial de la humanitat dels Països Catalans i que estan assenyalats amb el logotip de la UNESCO?

moviments migratoris interns i externs, la segmentació de la societat en grups autoreferenciats, en bona part producte del mercat, l'encavallament d'identitats locals, sublocals, comarcals, regionals-nacionals, nacionals-estatals, supranacionals o supraestatals, etc., fenòmens com el terrorisme internacional, la crisi, la marginació... han fet néixer la necessitat de ratificar-se, de reubicar-se pertot arreu, i el patrimoni, ni que sigui intangible, o quatre pedres, una manifestació festiva o un antic ofici, ha esvingut un instrument imprescindible en aquest procés. Costaria de trobar, en un context cada vegada més ampli, algun lloc que no reivindiqui o dugui a terme l'activació d'algun aspecte del seu patrimoni, o que no reinterpreti alguna col·lecció que en el seu moment va aplegar algun erudit local, influït per l'exemple dels grans museus i excavacions. El patrimoni (i també l'expologia) està contribuint a dibuixar un mapa molt més complex i multidimensional de la realitat del present segons que és viscuda pels seus mateixos protagonistes, un mapa necessàriament evolutiu.

L'activació del patrimoni es veu també molt sovint com un recurs per al desenvolupament o el sosteniment econòmic local. I això passa sobretot per la captació de turistes, ja siguin de més o menys llarga estada o visitants de dia (és a dir, que vénen de prop a passar el dia o una estona i tornen a dormir a casa). D'això se n'ha parlat molt i amb molt poc de rigor, perquè hi ha molts interessos involucrats que ho emmascaren. La veritat és que la relació entre costos (d'execució i manteniment) i beneficis (entrades, marxandatge, guanys indirectes deixats al lloc en forma d'allotjament, restauració, altres compres...) sol donar un resultat per a les activacions patrimonials molt poc rendible. Normalment, les institucions patrimonials són rendibles només en tres casos: quan es tracta d'activacions d'un interès extraordinari, capaces per si mateixes d'atreure el públic d'on sigui i on sigui (d'aquestes n'hi ha molt poques); quan l'activació patrimonial està situada en una zona turística que ja té una clientela assegurada per altres atraccions (sol i platja o neu, per exemple) i que pot aprofitar accidentalment algun moment de la seva estada per visitar la institució patrimonial, i, finalment, quan la institució patrimonial es troba en una conurbació suficientment gran com per tenir un públic potencial de proximitat assegurat. Fora d'aquests tres casos, és molt difícil que una institució patrimonial arribi a produir rendiments positius i fins i tot en aquests casos cal comptar amb el factor concurrència-competència. La concurrència és bona, sobretot en zones rurals o periurbanes, o sigui inviables, per augmentar-ne la viabilitat. Però, en els casos potencialment viables, pot derivar en competència que redueixi l'afluència de visitants en un o altre lloc. Si un turista està a la platja i dedica dos o tres dies a visites culturals, què visita de la possiblement àmplia oferta cultural que té a l'entorn més o menys proper? Si un turista passa un cap de setmana a qualsevol ciutat patrimonial, què tria de les moltes icones i atraccions culturals que tindrà al seu abast? Hi ha activacions que, en aquesta situació, sempre tenen les de perdre.

Hi ha elements correctors per a la viabilitat econòmica del patrimoni, com la ja suggerida concurrència, o el factor escala: d'una petita activació no se'n pot esperar gran cosa, però, si se'n minimitzen la despesa i les expectatives, és més fàcil aconseguir que es mantingui. Que les activacions patrimonials, en termes generals, siguin capaces de mantenir-se amb els seus propis recursos no és un fet negligible, si més no perquè, al capdavant, el patrimoni viu de l'erari públic i, per tant, competeix amb objectius discrecionals també d'interès públic (cultural, per exemple) i això no ho hauríem de perdre mai de vista. Tampoc no hauríem de perdre de vista que és possible treballar amb el patrimoni a efectes identitaris, per exemple, sense que això impliqui expectatives econòmiques i, per tant, amb activacions de baix cost, com es fa tan sovint altrament, fora de les grans produccions comercials o de prestigi, en altres àmbits de la cultura. El patrimoni etnològic, per les seves pròpies característiques, pot marcar camins, més o menys innovadors, a seguir en aquest sentit.

Tot això es complica amb la intervenció dels poders públics. Em refereixo als poders polítics perquè al poder econòmic el patrimoni li interessa molt, però per crear imatge de marca i d'un cert bonisme al servei de la societat, en definitiva una estratègia de màrqueting que s'ha demostrat que té molt d'èxit. El poder polític, local, nacional, o de l'àmbit que sigui, té la missió de liderar la societat, però no de substituir-la. I aquí es genera un conflicte amb el patrimoni, perquè el patrimoni té dues característiques que el fan molt llaminer per als poders polítics: permet de sustentar discursos ideològics amb una eficàcia insuperable per qualsevol altre mitjà habitual, i permet deixar empremta en la història. La temptació dels governs i governants de fer els seus museus, la seva planificació territorial del patrimoni, per deixar reflectida, en pedra si pot ser, la seva pròpia visió del país, ve des de l'antiguitat, encara que llavors no pensessin en patrimoni sinó obertament en ostentació (ara som més subtils). I també la temptació de passar a la història gràcies als monuments o a la monumentalitat, tant a l'antic Egipte com a la moderna França, tant a Barcelona com al racó més perdut de Catalunya o de qualsevol lloc: grans faraons, grans piràmides; petits faraons, petites piràmides..., encara que, si no dona per a més, les petites piràmides puguin acabar sent un festival, una fira, una declaració de Patrimoni Immaterial de la Humanitat..., qualsevol cosa que es pugui llegar a la posterioritat. I aquí es planteja un conflicte, que de vegades esclata i d'altres no, sobre la propietat del patrimoni. De qui és el patrimoni? Suposo que, obviant el respecte a la propietat privada, i encara sota un rigorós control, tothom estaria d'acord en el fet que el patrimoni és del poble, del conjunt de la societat. És cert que vivim (els que tenim la sort de viure-hi) en democràcies imperfectes on el poble delega amplíssims poders en els governants, però potser els uns ens hem acostumat massa a exercir el poder i els altres a no controlar-lo. Els polítics manen en el que manen, que, dins del sistema capitalista en què vivim, no és ni molt menys tant com de vegades la gent pensa

Sabies que...

és probable que el siurell més gran del món sigui el ninot de falla que dona la benvinguda als visitants de l'exposició estable de l'Etnològic?

o els mateixos polítics ens volen fer creure, però hi ha àmbits, com determinats aspectes de la cultura, en què els polítics, els governants, tenen un marge ampli d'actuació (hi ha àmbits de la cultura que també estan absolutament, o gairebé, controlats pel mercat). Un dels àmbits que els governants encara controlen majoritàriament és el patrimoni. I quan els governants tenen un marge ampli d'actuació, haurien de buscar no només el seu propi rèdit polític personal o ideològic, sinó el consens de la societat. Això és especialment flagrant en l'àmbit local, en què la proximitat i l'escala exigeixen una participació social, un protagonisme, fins i tot en les mateixes iniciatives de conservació o activació patrimonial, que rarament es produeixen o es respecten. Malauradament, continua essent cert que sense poder no hi ha patrimoni, en el sentit que, si el poder no fa, o deixa fer, un determinat projecte, mai no tirarà endavant, però la reclamació ciutadana de protagonisme en aquest camp, si més no a escala local, també és cada vegada més gran.

Totes aquestes tendències que hem vist fins ara es refereixen també al present i el futur del patrimoni etnològic, perquè el patrimoni etnològic comparteix tots els trets esmentats. Ho repassarem breument i veurem, a més a més, les característiques específiques que pot presentar en alguns aspectes.

El patrimoni etnològic és, podríem dir, un patrimoni de pobres i marginats, de les classes subalternes i dels pobles subalterns (primitius, exòtics, originaris, altres, primers... o com s'hagin volgut anomenar en cada moment), així com, per extensió, dels aspectes més subalterns, més escassament nobles, més corrents, de la vida comuna pública i privada. Un patrimoni, en certa manera, de rebuig, un patrimoni que, encara ara, molts considerarien indigne, per exemple, d'entrar en un museu que no sigui estrictament de la disciplina.

Això ha fet que la construcció social del patrimoni passés sovint per ignorar-lo. Quan se li ha prestat atenció ha estat o bé per deixar testimoni d'estadis superats de l'evolució, de formes de vida que desapareixien arrossegades per l'expansió imparable i indiscutida de la civilització, o, sobretot, i especialment pel que fa a les classes subalternes autòctones, per presentar-lo com a dipositari inconscient de les essències pàtries en els discursos patrimonials de construcció de la identitat nacional. Això ha estat, i és, així a tot arreu on ha calgut construir una pàtria; per això encara el patrimoni etnològic és vist principalment en el seu vessant rural, perquè en el camp és on es produïa la confluència entre el passat i la natura. Durant molt de temps, la pauta del que calia entendre com a patrimoni etnològic ha vingut marcada pels folkloristes molt més temps del que es voldria admetre. I els folkloristes recollien, recordem-ho, el saber, els coneixements, del poble, que pensaven trobar més genuïnament incontaminats al camp. De fet, la definició més estesa de patrimoni etnològic, elaborada per Isaac Chiva i adoptada per la Mission du Patrimoine Ethnologique de França, i des d'allí estesa arreu, insisteix en aquesta idea de *Volkgeist*, d'esperit del poble:

«El patrimoni etnològic d'un país comprèn els modes específics d'existència material i d'organització social dels grups que el componen, els seus coneixements i les seves representacions del món i, de manera general, els elements que fonamenten la identitat de cada grup social i el diferencien dels altres.»

La Mission du Patrimoine Ethnologique (1993), Ministère de Culture et de la Francophonie, París.

La noció, central, d'uns elements que fonamenten la identitat de cada grup social i el diferencien dels altres ens porta a la idea d'unes identitats estàtiques i monolítiques. Res de més lluny de la realitat. Les identitats són canviantes en el temps i estructuralment complexes i permeables. Fins i tot si es vol entendre la identitat com un espai estratègic de trobada i afirmació, això no n'elimina el caràcter històric, evolutiu, no fixa uns referents per sempre, i, en aquest cas, de cap manera no es pot confondre amb l'herència cultural, molt més àmplia i diversa (però també inabastable). El patrimoni etnològic, més que un reflex sistemàtic de la societat, és utilitzat habitualment per a la representació de discursos fonamentalment identitaris, però d'identitats molt diverses, no necessàriament nacionals, ni tan sols d'arrel territorial. El patrimoni etnològic pot ser utilitzat per a parlar d'un poble, sí, però també de la diversitat cultural, de la violència, del gènere, de l'alimentació, de la fe, del lleure... Les identitats i els discursos (identitaris o no), l'expologia, agafen en aquest camp una importància molt més notòria que en els àmbits clàssics del patrimoni, com l'art i l'arqueologia, perquè el patrimoni etnològic, els objectes que el componen, no té un valor en si mateix, com sí que poden tenir els objectes artístics o arqueològics, i per tant és molt més emmotllable. El patrimoni etnològic fins i tot inclou una bona part de manifestacions i de patrimoni intangible, fet que encara en facilita més aquest caràcter magmàtic, a partir del qual es pot dissenyar qualsevol estructura. Es podria parlar certament del valor estètic de cert patrimoni etnològic exòtic. És una tendència que ja fa anys que es manifesta, sobretot en el mercat, però que ara darrerament ha passat a un primer pla sobretot a partir de la decidida i molt discutible opció del museu del Quai Branly en aquest sentit. Però, si és així, en qualsevol cas, potser ja no estem parlant pròpiament de patrimoni etnològic: s'ha produït una transformació i ha esdevingut patrimoni artístic.

Aquest mateix caràcter magmàtic del patrimoni etnològic, que fa que se'l pugui utilitzar en una diversitat gairebé infinita de discursos socials, també fa que existeixi pertot arreu, en estat material o immaterial, i per tant és el patrimoni local per excel·lència, tant a efectes identitaris com polítics i econòmics. Això ha provocat que el patrimoni etnològic anés no abandonant però sí transcendint de mica en mica el món rural: els barris, les ciutats, de tota mida i condició, també reclamen les seves especificitats, la seva herència tant material com immaterial; i així, no només la memòria urbana, sinó també oficis, indrets, festes, hàbits, etc., han anat integrant, en la mesura que han estat activats, el *pool* del patrimoni

Sabies que...

des de l'última planta de les sales d'exposició del Museu es pot contemplar una magnífica panoràmica de Barcelona que va de nord a est, des de la serra de Collserola fins a la Fundació Miró, amb el Montseny al fons?

etnològic, que ara ja no és pensable exclusivament com una ingent col·lecció d'eines de pagès i atuells similars. El patrimoni industrial (deixo de banda el patrimoni artístic) és el més reticent a recórrer aquest camí, segurament emmirallat per la grandiositat de les seves fàbriques i les seves màquines, però penso sincerament que és qüestió de temps (i de rendiments) que el seny s'imposi, les dues mirades es fonguin en un mateix gresol, i aquestes estructures es reintegrin completament amb la societat que les va fer viure.

La diversificació del patrimoni etnològic en facilita les activacions, de la mateixa manera que les activacions en faciliten la diversificació. Això ofereix unes possibilitats inèdites, que abans he esmentat de passada, per a crear sinergies. La capacitat d'atracció d'un determinat territori, si és capaç de coordinar i sumar activacions patrimonials diversificades, és considerable (més o menys dependent d'altres factors com la ubicació, és clar, però certa). En aquest sentit sí que es podrien obrir perspectives, si ja no de desenvolupament local, com a mínim d'aprofitament econòmic local del patrimoni. Una lògica, tanmateix, que massa sovint topa amb els interessos de protagonisme polític i amb la mateixa rivalitat entre els pobles d'una mateixa contrada.

En definitiva, si es deixa en suspens el caràcter sacralitzat de l'objecte, el lloc o la manifestació patrimonial i qualsevol pretensió d'acotar l'herència cultural de la humanitat, i també es deixa de banda, òbviament, qualsevol identificació del patrimoni etnològic amb essències immanents d'un o altre poble, el patrimoni etnològic se'ns ofereix com un món immens de possibilitats obert a tota mena d'interessos (tota mena: legítims i espuris). Podríem dir que el patrimoni etnològic s'apropa molt a la definició de patrimoni immaterial que va proposar la UNESCO:

«S'entén per patrimoni cultural immaterial 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— que les comunitats, els grups i en alguns casos els individus reconeixin com a part integrant del seu patrimoni cultural.»

Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial, París, 17 d'octubre de 2003.

Fins aquí, sense ulteriors consideracions, per no desviar-nos de la literalitat dels fets. Magma patrimonial, predomini i independència creixent de l'expologia i una gran diversitat d'interessos, això és el que hi ha. A partir d'aquí, cal pensar el patrimoni etnològic no com una entitat ontològica sinó com un conjunt de recursos per a dissenyar estratègies relatives a la reflexivitat cultural i identitària, a l'intercanvi i mutu coneixement, a la comunicació mitjançant els visitants de qualsevol procedència i a la sostenibilitat econòmica i reproducció social.

El gran tema pendent és la participació social en el sentit de protagonisme social en tot el procés de gestió del patrimoni i per a això, òbviament, és molt

més convenient que es fomentin iniciatives petites o moderades de proximitat i la sinergia entre si que no pas grans infraestructures que mai no obeiran més que a interessos polítics, cosa que no obvia que la mirada antropològica especialitzada en aquest àmbit no hagi de tenir presència i protagonisme en qualsevol procés patrimonial, especialment els de gran envergadura.

Referències bibliogràfiques

AGUILAR, E. (coord.) (1999): *Patrimonio. Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

ANICO, M.; PERALTA, E. (coord.) (2008): *Heritage and Identity. Engagement and Demission in the Contemporary World*. Londres i Nova York. Routledge.

HERNÁNDEZ, E.; QUINTERO, V. (coord.) (2003): *Antropología y patrimonio. Investigación, documentación y difusión*. Granada. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998): *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley. University of California Press.

MAIRESSE, F. (2002): *Le musée, temple spectaculaire*. Lió. Presses Universitaires de Lyon.

MONET, N.; ROIGÉ, X. (coord.) (2007): «Els museus etnològics: nous desafiaments, noves perspectives». *Mnemòsine*, núm. 4.

PRATS, L. (1997): *Antropología y patrimonio*. Barcelona. Ariel.

—; INIESTA, M. (coord.) (1993): *El patrimonio etnológico*. Tenerife. Actas del VI Congreso de Antropología.

QUINTERO, V. (2009): *Los sentidos del patrimonio. Alianza y conflictos en la construcción del patrimonio etnológico andaluz*. Sevilla. Fundación Blas Infante.

RIVIÈRE, G.H., i altres, (1993): *La museología*. Madrid. Akal.

SANTANA, A.; PRATS, L. (coord.) (2005): *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*. Actas del X Congreso de Antropología. Sevilla. Fundación El Monte.

Sabies que...

la pols és un element molt agressiu per als objectes?

La pols dipositada sobre un objecte no tan sols és un element poc estètic, sinó que, a banda de ser abrasiu per a les superfícies delicades i molt higroscòpic, també és un substrat excel·lent perquè els fongs i els bacteris hi proliferin.



Elisabet Pertegas Robert

Antropòloga i gestora cultural

Divulgar etnologia



El debat entre la posició de reservar o de divulgar els coneixements que fan referència a la nostra disciplina és present des de fa molts anys. No és un tema menor, i totes dues posicions esgrimeixen raons poderoses per a militar en un o altre bàndol. Naturalment, tant els partidaris de la reserva com els de la divulgació entenen aquestes posicions amb força matisos. Seria prudent, en aquest sentit, tenir en compte que la reserva no implica una intencionalitat elitista d'ocultació del coneixement en el pitjor dels sentits ni la divulgació una acció frívola que no té en compte el perill de la pèrdua del rigor científic. Són dues maneres de pensar la transmissió del coneixement igualment vàlides i segurament perfectament complementàries.

Aquest debat també és present en moltes altres disciplines, que de vegades s'han enrocat en actituds força corporativistes per por de ser colonitzades per elements aliens a la seva professió.

Seria bo que des de l'antropologia tinguéssim present aquests antecedents per no caure en el parany de creure'ns els guardians de les essències culturals de la humanitat però també que tinguéssim en compte que la nostra posició privilegiada d'observadors comporta l'obligació de retornar tot allò que observem als observats i, val a dir, d'una manera entenedora.

Des de dins d'un museu no es pot, ni volent, obviar que la missió principal que han de complir els professionals que hi treballen passa per retornar el coneixement sobre el patrimoni que custodia el museu als ciutadans del lloc on hi ha la institució, així com a tots aquells que vulguin visitar-lo.

Això es una premissa bàsica i vàlida per a qualsevol museu, sigui de la naturalesa que sigui: recollir, conservar i restaurar si és el cas i finalment difondre a través d'exposicions, permanents o temporals, tant la visió de l'objecte com l'explicació sobre la seva naturalesa, el context històric o geogràfic, l'autor o el significat...

En un museu d'art contemporani podem explicar força coses...; d'altres se'ns escaparan, és clar.

Probablement podrem datar l'obra, identificar-ne l'autor, contextualitzar-la geogràficament i sovint fer una aproximació prou bona a la intencionalitat artística de l'autor. I tota aquesta informació ens pot donar pistes sobre la importància de l'obra que tenim al davant, més enllà del plaer purament estètic que l'obra ens pugui provocar individualment..., però en un museu d'etnologia com podem explicar «amb autoritat» el significat d'una màquina de cosir o un penjoll amb una mà de Fàtima o potser d'unes bitlles de fusta recollides per en Violant i Simorra al Pallars? Ens importa gaire (una mica sí...) la data de construcció de l'objecte? I el nom de l'autor? És rellevant que la peça tingui un valor estètic? Segons els criteris de quina estètica?

Aquestes i moltes més són el tipus de preguntes que ens fem sovint des de l'antropologia.

A través de l'etnografia recollim dades i documentem molts dels objectes que després mostrem a les exposicions perquè, per a nosaltres, a diferència dels al-

Sabies que...

al Museu hi ha alguns dels elements que formaven part de l'antiga capella de Santa Marta, patrona del gremi d'hostalers, taverners i aventurers de Barcelona (hostalers: els que proveïen llit i taula; taverners: els que venien vi; aventurers: els traginers de vi, coneguts com a aventurers pel fet que era molt perillós circular pels camins en aquells temps)?



tres museus, l'objecte és quasi anecdòtic, en el sentit que el que ens interessa és el valor d'ús de l'objecte i no l'objecte en si mateix. Això no vol dir que els museus etnològics no tinguin a les seves col·leccions objectes d'un gran valor històric i estètic; el que és important tenir clar, tanmateix, és que aquests són valors afegits i no són la raó per la qual formen part del fons del Museu.

Bona prova de tot això és l'extraordinària col·lecció del MEB, formada per més de 70.000 objectes, entre els quals hi ha peces d'una gran bellesa formal i peces amb un clar valor històric. Però com expliquem això als nostres visitants?

En els temps de la museografia pedagògica ultradirigida les exposicions de patrimoni etnogràfic esdevenen una col·lecció incòmoda de mostrar justament perquè el tresor que custodiem dins de les nostres parets és el patrimoni de tots, de la gent «normal» d'aquí i d'allà, d'ara i d'abans, d'elles i d'ells, dels grans i dels petits, quasi sempre dels pobres, dels desconeguts...

La tria d'una peça per a mostrar en una exposició, normalment acompanyada d'altres, forma part d'un discurs museogràfic comissariat per un autor. En el cas d'un museu etnològic, el comissari normalment és un antropòleg, de vegades un historiador.

Quan una peça és exposada es diu que la posem en valor, i naturalment és així perquè exposar aquesta peça i no una altra en una vitrina o un espai d'un museu

implica que ha passat per l'elecció d'un expert; ha estat triada i això li dona un valor, si més no pel fet de formar part d'una narrativa determinada. Probablement ara vivim un temps de sobrevaloració narrativa, però això és un altre tema... A nosaltres normalment ens toca explicar narratives difícils de digerir que parlen de desigualtats socials, de rols asimètrics de gènere, de conceptes ambigus com el d'ètnia...

Quan fem una visita guiada tot això s'ha de tenir en compte: primer posem en valor un objecte probablement considerat vulgar —o potser exòtic perquè és llunyà en l'espai o en el temps, o, en el millor dels casos, un objecte nostàlgic (com el que tenia la iaia...)—, després l'inserim en una narrativa determinada per comparar-lo, finalment, amb una altra narrativa i acabem concluint que l'objecte en si no té la més mínima importància.

Tot plegat sembla força irracional però és un camí tortuós que acaba funcionant perquè sempre hi ha un moment màgic en la visita en què alguna persona del públic comença a inserir el seu propi discurs amb referència a l'objecte a la narrativa primària o a la narrativa comparativa o fins i tot incorporant la seva pròpia narrativa, i en aquest moment tot pren sentit perquè l'antropòloga passa a ocupar el lloc en el qual se sent més còmoda, aquell des del qual observa i escolta per incorporar al seu propi discurs divulgador les noves lectures d'un ciutadà o ciutadana anònims.

Divulgar antropologia és tan necessari com reservar-la, com fer recerca, com enriquir-la des de l'acadèmia. Totes aquestes antropologies es retroalimenten. Divulgar antropologia entre els estudiants d'antropologia és fantàstic i necessari però també ho és fer-la arribar a fora de la «tribu» i assegurar-nos que hi arriba; tant se val si n'arriba una gran part o una part petita, tant se val si creem una vocació o si fem passar un matí de diumenge una mica més reflexiu; només es tracta que arribi una mica de la mirada nítida de l'antropologia, d'aquella mirada que mira en termes col·lectius..., que mira la societat més enllà de la individualitat, més enllà del discurs oficial del que se suposa que som, que mira, per què no, d'una manera rara...

Divulgar antropologia des del MEB és una declaració d'intencions, unes intencions de seguir custodiant un patrimoni popular que s'ha convertit en l'última barrera a la uniformitat globalitzadora i això és un privilegi. Ningú no ha dit que sigui fàcil fer-ho; és evident que hi ha col·leccions molt més amables de divulgar, però el que també és cert és que la reobertura del MEB ha significat per a la ciutat de Barcelona la recuperació *in extremis* d'un referent en la manera de fer museu fermament ancorat a la ciutat, paradoxalment des de la seva diferència amb la resta de museus...

Sabies que...

a les col·leccions del Museu hi ha un tipus d'irrigador anomenat Éguisier, patentat l'any 1842 a París pel doctor Maurice Éguisier, útil per a lavatives, malalties de la matriu, per a injeccions a la bufeta i fins i tot per a aplicar solucions medicinals a la boca o a la faringe, en el qual, quan s'obria l'aixeta de sortida, sonava la música del *Boccace Vals* o *Le petit duc*?



Adrià Pujol i Cruells

Antropòleg

El Mur del Museu
Etnològic de Barcelona

GREEN IDEOLOG
CREENCIAS E IDEOLOG
BELLEPS AND IDEOL



Les comunitats humanes es relacionen amb el territori i entre si de maneres diverses segons les conjuntures. I en aquest cúmul de relacions, l'objecte hi té una importància cabdal. Una centralitat que pot adoptar la forma d'indumentàries, objectes rituals, joguines, atuells, armes i obres d'art, eines, mobles i un ventall enorme d'especificacions. Objectes, en qualsevol cas, que són el sentit i el motiu del Mur del Museu d'Etnologia de Barcelona que aquí presentem.

A partir d'una idea del seu director, Josep Fornés, vam estipular que el Mur contingués un repertori d'objectes relacionats amb la gent que, al marge del moment històric i de la procedència, hagués format part del territori que avui coneixem amb el nom de Països Catalans.

Vistos en conjunt, aquests objectes són una guia de lectura sobre una comunitat determinada. I des d'una òptica peculiar i comparativa. Perquè ens allunyem de les historiografies lineals, que són aquelles que defineixen el grup i el seu tarannà a partir d'una acumulació de fets, esdeveniments que sovint són inversemblants. Contràriament, un apropament objectual permet una comprensió del grup a partir d'elements tangibles. A més a més, elimina la dèria historicista clàssica, massa sovint mistificadora. I de retruc bescanvia la perspectiva lineal per la dels cercles concèntrics, més pròpia dels apropaments antropològics. Hem existit i també existirem, ve-t'ho aquí, a través dels objectes que ens fan costat.

Dit d'una altra manera, si bé la identitat és una característica esculpida pel temps i pels vaivens històrics (d'ahir cap avui, per entendre'ns), també és una adaptació constant al medi, ja sigui mitjançant recurrències, ja sigui a rebuf d'avenços i retrocessos. I és en aquest estat permanent d'adaptació que els objectes adquireixen personalitat, tant a partir de la seva concepció com del seu ús. El resultat és que la identitat d'un poble és única i intransferible, però en cap cas és una fixació, o un compartiment estanc, sinó una possibilitat entre d'altres. El fet català és, en aquest sentit, una manera d'interactuar amb el món i en el món.

L'objecte, sigui quin sigui, s'impregna del caràcter de la comunitat. A tall d'exemple, un canelobre pot ser un giny destinat a fer claror, però també pot ser una eina de diàleg amb l'esfera del sagrat i, a més a més, ho pot ser simultàniament en mans de credos oposats. Una matraca és, segons el moment, una joguina, o un instrument de música, o fins i tot un element ritual durant els estrèpits de Setmana Santa. I un uniforme de milicià no té el mateix significat (polític, històric, social) si se'l posa un home o si el porta una dona.

Per tot plegat, al Mur trobareu una història objectual dels Països Catalans, si bé majoritàriament circumscrita al Principat. Podeu admirar-lo com si fos un collage, ja se sap, aquella tècnica que posa en relació diverses coses que, a primer cop d'ull, semblava que no en tinguessin cap. També podeu afigurar-vos-el com l'escenificació d'una mudança comunitària, com si el grup travessés els segles traçant (i perdent pel camí) tots aquells objectes que en un moment o altre ha hagut de menester. I, finalment, podeu constatar-hi que la nostra comunitat

Sabies que...

els nens de final de segle XIX i principi del XX jugaven a fer misses, amb uns altars de fusta i amb la resta de complements — crucifixos, canelobres, sants, custòdies, gerros d'altar, etc. —, que eren figures de plom, de les quals el Museu té una important col·lecció, del taller del gravador i fonedor Carlo Ortelli?



té una idiosincràsia cosida, una personalitat feta de pedaços, de parcialitats que poques vegades es poden copsar totes juntes. Tot amb tot, el Mur també pot ser llegit de maneres més elaborades.

En un primer nivell trobareu el conjunt en la seva totalitat. És la presa de contacte, a la manera d'una mirada a vol d'ocell, que d'una banda ja ens indica la peculiaritat del grup humà, i de l'altra ens entrena en la percepció, per la manera com agermana objectes que normalment no van mai de bracet.

En un segon nivell, entren en joc els codis de relació. N'esbossem uns quants, a tall d'exemple, tenint en compte que estableixen *narratives*, teixeixen fils en totes les direccions, no sempre habituals:

El món simbòlic. Les comunitats humanes sempre s'han comunicat amb el més enllà, i sempre han entaulat un diàleg fructífer amb l'univers de l'ígnor, amb el món de les idees, amb els misteris de la natura i el pas del temps. Mitjançant objectes de culte, jocs, balls i festes,

les persones administrem la nostra relació amb allò simbòlic, i de vegades un utensili qualsevol es pot convertir en motiu d'autoreflexió comunitària.

El món del treball. A fi de domesticar la matèria, de cara a treure profit de la natura i amb l'objectiu de la supervivència del grup, els humans han desenvolupat un ventall tecnològic considerable. Les eines i les tècniques són el reflex d'una especialització sensacional, però també són el testimoni cultural d'un tros del món. La forja d'uns clemàstecs, la conversió d'un roure en una arca de núvia, la gibrella d'una partera o la complexitat d'un acordió diatònic, tots ells són utensilis i procediments que més aviat caldria anomenar prodigis.

La vida quotidiana. Als espais públics, però sobretot dins dels habitatges, una miriada d'objectes d'ús habitual pobla la nostra existència. A les cuines i als dormitoris, a les parets, als sostres i a terra, arreu descobrirem estris de tota mena, en tot cas una mena de projecció de què i com som. Ginyes d'una enorme simplicitat al costat d'invents envitricollats, el conjunt remet a una presència íntima i constant dels objectes que compartim al llarg de la vida en societat.

Els rols de gènere i d'edat. És un lloc comú que totes les comunitats humanes han separat les persones en funció d'aspectes biològics. Però també és veritat que aquesta separació s'ha dut a terme mitjançant elements culturals,

parcel·lacions ideològiques. I aquestes divisions han tingut la seva traducció en objectes que, d'alguna manera, els donaven categoria. Només cal posar junts un ribot, una planxa i un cavall de cartró, i de seguida el nostre magí determina a qui pertanyien, ergo què signifiquen.

El lleure. És ben sabut que l'oci i el negoci comparteixen matriu filològica. L'un vindria a ser l'antítesi de l'altre. I també se sap que el lleure reglat és indissociable d'una comunitat ben travada. El temps de festa és, ahir com avui, intrínsec a la vida en societat. I poden haver canviat les formes i els objectes propis d'aquests moments de parèntesi (des d'escoltar llegendes a la vora del foc a mirar la televisió, des del ball de festa major a l'anada a la discoteca, des d'una peregrinació a la visita turística), però les funcions continuen sent les mateixes.

Política, economia, dret i societat. Tota comunitat passa per estructuracions ideals que neixen, viuen i moren. Grans ordenacions del grup, en funció d'interessos, conjuntures i desigs. I la difusió, l'acatament o la impugnació d'aquestes grans matrius també s'han materialitzat en objectes. Des del pasquí polític del segle xx als quadres de bons costums del segle xvii. Des del pasquí i el sermó del xvi al *podcast* del segle xxi.

Costums i tradicions. Finalment, no es pot negar que cada poble, precisament pel fet de ser-ho, disposa d'usos consuetudinaris propis. Ara bé, no es tracta pas d'actualitzar el delit recopilatori del folklorista, i no obstant això li devem que avui dia aquests costums hagin perviscut. Amb altres mots, la patent de tradició no és una exclusiva ni és un codi tancat. La gènesi de les tradicions és rica, interessant, però també ho són les lectures que, a partir d'una mirada circular i objectual, ens faran adonar que sempre som el que fem i utilitzem.

I aquí arribem al moll de l'os del Mur. Proposem una mirada circular perquè, en efecte, un objecte pot participar de tots els codis anteriors i d'altres que anirem confegint. Però es pot donar el cas que només participi d'una part dels codis, o d'un de sol. El que es persegueix, al capdavall, és que el visitant del museu percebi, relacioni, obri el compàs de la reflexió a la llum dels símils, els maridatges i els itineraris diferents, sempre en el marc del Mur, a la manera d'un *passe-partout* diferent. Volem transmetre que la nostra comunitat existeix de fa segles, però, i sobretot, volem enviar el missatge que es tracta d'un projecte en curs permanent.

Saps què és...

la contaminació *indoor*?

Indoor és un terme anglès que significa «interior». Dins dels museus pot aparèixer una contaminació ocasionada per materials no aptes per a la conservació. És el cas dels aglomerats de fusta, que per la seva composició emeten vapors nocius, sobretot per als metalls. Moltes fustes són responsables de degradacions en objectes de metall. Per exemple, els objectes de plom són molt sensibles als vapors de la fusta de roure i als vapors dels aglomerats i no poden ser emmagatzemats o exposats en elements fets amb aquests materials.



ÀMBITS

Marisa Azón Masoliver

Cap de Col·leccions i Recerca del Museu
Etnològic de Barcelona (2001-2015)

La barca



Una gran part dels fons dels museus etnològics està formada per objectes utilitzats àmpliament durant generacions i que, amb els avenços tecnològics, han quedat arraconats perquè han quedat obsolets.

Molts d'aquests objectes són destruïts o abandonats, perquè es consideren andròmines inservibles. Malgrat tot, hi ha qui, per nostàlgia o per una voluntat de transmetre a les generacions futures uns coneixements o unes activitats en desús, lluita aferrissadament per salvaguardar un patrimoni sense el qual no és possible explicar el nostre passat proper. Són els qui consideren els museus espais de salvaguarda de la memòria. Romàntics, nostàlgics o enamorats del passat, digueu-ne com vulgueu, són els que fan les donacions als museus.

Altres, amb un sentit eminentment pràctic, s'empesquen un nou ús de l'objecte i li confereixen una nova utilitat estètica: és el cas de les nanses de pesca utilitzades com a llums, els trills transformats en taules de centre, o les eines del camp pulcrament presentades en forma de panòpia per decorar un pany de paret, ja sigui en un restaurant o en una segona residència.

La barca és un bon exemple d'artefacte que, com molts altres elements de cultura material, utilitzats durant segles per a una funció determinada, acaben servint per a un ús ben diferent.

El relat de com va ingressar aquesta barca al Museu Etnològic dóna una idea dels curiosos i sorprenents recorreguts que fan algunes peces abans de formar part d'un fons museístic. Així va començar tot:

La recent remodelació del Museu Etnològic és fruit de l'encàrrec de l'equip municipal d'aquell moment. L'encàrrec consistí a presentar una exposició que il·lustrés l'activitat socioeconòmica i cultural de Catalunya. Amb aquesta finalitat, es va fer una selecció de peces singulars, de gran potència estètica i volumètrica, al voltant de les quals es poguessin presentar unes activitats o uns oficis significatius de Catalunya i la seva àrea d'influència.

Quan es presentà el projecte perquè fos validat, el responsable de Cultura de torn hi va a trobar a faltar un àmbit marí. «Cal explicar una activitat relacionada amb el mar, tenint en compte que Catalunya és un país amb un extens litoral i amb una gran tradició marinera», va argumentar. Certament, el Museu Etnològic té, entre les seves col·leccions, un interessant patrimoni relacionat amb l'art de la

pesca, format per xarxes, nanses, agulles de sargir, paneres i coves per a peix, així com algunes peces d'indumentària de pescador i atuells per a la cuina. Però cap d'aquests objectes tenia prou potència per a protagonitzar un àmbit singular. La conclusió era que el Museu necessitava un objecte amb una envergadura volumètrica i visual capaç de representar l'àmbit del mar. Una barca era l'objecte adequat.

L'equip del Museu es va posar en marxa i, després de fer alguns tempteigs amb museus de temàtica marinera, amb alguns col·leccionistes i àdhuc per Internet, la desitjada barca va aparèixer per la via menys esperada, que aclarirem amb uns breus preliminars:

Una part dels fons objectuals del Museu Etnològic està situada en un magatzem als afores del terme municipal de Barcelona. En aquest magatzem hi ha dipositades les col·leccions que no es poden encabir en les reserves de la seu central. Els tècnics del Museu hi hem anat amb regularitat al llarg de més de 15 anys.

Just quan estàvem en plena tasca rastrejadora per aconseguir una barca, un dia que havíem anat a treballar al magatzem extern, esperant a peu de carretera l'autobús que ens retornés a Barcelona, aparegué davant dels nostres ulls, miraculosament, una barca. Situada en una enorme esplanada que fa d'aparcament, en un racó, abandonada de tots, aquella barqueta havia estat esperant-nos durant uns quants anys. Hi havíem passat infinitat de vegades pel davant, i ningú s'havia adonat de la seva presència.

La barca en qüestió havia estat llargament utilitzada per un restaurant proper per a fer espetos, és a dir, graellades de sardines, els diumenges i festius. La barca havia passat de ser un vehicle per a pescar peix a fer de graella per a les sardines que un dia havia ajudat a pescar...

La resta de la història és fàcil d'endevinar. El Museu es va posar en contacte amb els nous amos del restaurant, que, per cert, no sabien què fer-ne, de l'embarcació, i aquesta va ser adquirida pel mòdic preu de 500 euros. Malauradament, no ens van poder donar informació de la procedència originària de l'embarcació ni dels primers propietaris.

Vet aquí la història rocambolesca d'un gussi (o bussí) que de pescar sardines va passar a fer-les a la brasa i finalment ha acabat com a peça estrella en l'àmbit de la pesca del Museu Etnològic de Barcelona.

El gussi o bussí, un llagut molt habitual en tot el litoral català i balear, era utilitzat per a la pesca de peix petit i marisc, calamar amb potera o palangre. Per les seves dimensions, també és utilitzat com a embarcació d'esbarjo.

Aquesta barca, originàriament de fusta, va ser reparada posteriorment amb fibra de vidre.

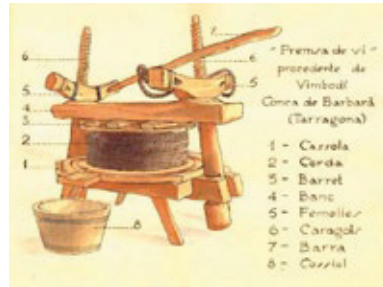


ÀMBITS

Gustau Molas

*Tècnic del Departament de Col·leccions del
Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)*

La premsa de raïm



Prensa de raïm. Il·lustració de Ramon Noè. Arxiu MEB.

L'interès de Ramon Violant i Simorra per mostrar els oficis i bona part de l'activitat econòmica que durant segles van fer progressar el nostre país el va dur a recol·lectar, de nord a sud i d'est a oest, tot allò que li va ser possible i que els mitjans i els pressupostos municipals li permetien. Així, seguint el procediment habitual de planificació de la recollida d'objectes des de l'any 1940, l'octubre de 1944 va fer una campanya que, començant pel Pallars, el va portar a Rialp, les Esglésies, Buira, Sarroca de Bellera, Artesa de Segre, Cervera, Verdú, Tàrraga, Alfarràs, Lleida, Vimbodí —on va adquirir una bona quantitat d'atuells de vidre fabricats a l'aleshores únic forn de vidre que quedava al poble— i la Selva del Camp. No va ser l'única vegada que va visitar aquestes poblacions. L'any 1945 va tornar, entre d'altres llocs, a Vimbodí, on es va centrar a recol·lectar eines i estris relacionats amb les feines agrícoles. És aleshores que té l'oportunitat —que no deixa escapar— d'adquirir per al Museu una premsa per al raïm, de soga, també anomenada *de cordes*, habituals com a mínim fins al segle XIX i en aquell moment ja escasses, que documenta de la següent manera a les seves llibretes de camp: «Prensa de vi. Antiga. Era dels padrins de Pau Alsamora, de 72 anys. 175,- (cent setanta-cinc pessetes)».

Violant probablement ja tenia clar que un dels treballs que publicaria en el futur seria un extens estudi sobre el que ell anomenava «la regió de Reus i la seva comarca», que incloïa l'Alt Camp, el Baix Camp, la Conca de Barberà i el Priorat. En aquest treball, descriu tot el que observa sobre aspectes tan diversos com la casa, el vestit, les feines casolanes, la ramaderia, la caça, la pesca, l'agricultura, les indústries tradicionals, la vida social i religiosa, etc. Dels cinc volums que conformen el total de l'obra, el primer va ser editat l'any 1955, poc temps abans de morir prematurament. Els altres volums es van editar el 1956, el 1957 i el 1959 els dos últims.

Indubtablement, la cultura de la vinya i del vi, amb tot el que l'envolta, era un aspecte central per a l'economia d'aquestes contrades des d'èpoques ben remotes, quan fenicis i grecs van implantar la vinya a Catalu-



nya, on, llevat dels segles més convulsos, en què a causa de les lluites contínues el terreny va quedar gairebé sense conreus, amb l'afegitó de la gran plaga de la fil·loxera, la vinya s'ha conreat sempre. Després d'aquests episodis, finalment, en monestirs com Poblet o Santes Creus, entre d'altres, els monjos van tornar a conrear la vinya als seus voltants i a elaborar vi als seus cellers.



Prensa de raïm. Il·lustració d'Ismael Balanyà.

Així doncs, Violant en va voler deixar constància al Museo de Industrias y Artes Populares, al Poble Espanyol de Montjuïc (origen de l'actual Museu Etnològic de Barcelona). Però no va poder saber més dades sobre la premsa de raïm ni sobre els seus propietaris de les que ja hem ressenyat abans. D'aquesta manera, tot i que el museu del Poble Espanyol s'havia inaugurat només tres anys abans (juny de 1942), va decidir incloure-hi la premsa com a element innovador i important en el discurs expositiu d'aquell moment. Però hi ha una incògnita, una curiositat en la museïtzació de la premsa de raïm, que mai no ha estat aclarida. Tots els dibuixos que coneixem de la premsa —no tenim constància que se'n fessin fotografies al lloc on es va treure, a Vimbodí—, inclòs el cartell descriptiu de les parts de la premsa que era a les sales d'exposició, hi inclouen un cossiòl de fusta que recolliria el most resultant de la premsada. Però aquest cossiòl no va ser mai adquirit ni inventariat com a objecte de les col·leccions del Museu. I, per tant, mai no va estar exposat un cossiòl amb la premsa, malgrat que tot faria pensar el contrari. Aquest fet s'evidencia en les fotografies d'arxiu de la mateixa sala d'exposició al Museu, on, amb tota claredat, el cossiòl no hi és.

Més enllà de la presència de la premsa de raïm al Museu i de les dades que en va recollir Violant, no en sabem res més. Recentment, el 2014, com a conseqüència d'una conferència al Museu del Vidre de Vimbodí, vam poder ampliar les dades al nostre abast: un familiar directe de l'antic propietari, Pau Alsamora Llorca, que l'any 1945 va vendre la premsa a Ramon Violant, ens va informar dels noms, cognoms, dates de naixement i traspàs, implicacions en les guerres carlistes, enllaços matrimonials i fills de gairebé tota la seva branca familiar Alsamora —cognom, d'altra banda, força estès a la zona—, i de la casa i l'adreça on amb tota probabilitat havia estat la premsa ja des del 1700, on el seu avantpassat Pau Alsamora Selma, nascut el 1812 i traspassat el 1846, tenia l'única *oficina d'aiguardent* de la zona —que exportaven des dels diversos ports comercials—, activitat aleshores indicadora d'un pròsper negoci.



ÀMBITS

Carles Alcoy Sánchez

Restaurador de cistelleria i fibres vegetals

Gustau Molas

*Tècnic del Departament de Col·leccions del
Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)*

La cabana de pastor



Des del 1940 Joan Amades i Ramon Violant treballen plegats per continuar la tasca de preservació i recoll·lecció del patrimoni etnogràfic. No és fins a l'any 1951 que Violant compra una «jaça de pastor amb una barraca», procedent del Molí de Feitús, al municipi de Llanars, al Ripollès. Aquesta és la nostra barraca!

El fet que aquesta adquisició es fes nou anys després d'inaugurar el Museu condicionà que les dues peces restessin al magatzem, sense ser exhibides. L'àmbit expositiu anomenat *Cultura pastoral* era ple a vessar d'objectes i materials que Violant havia anat recoll·lectant principalment pel Pallars, el Pirineu d'Osca i Navarra. Cinc anys més tard, el 1956, Violant i Simorra mor sobtadament, i el 1959 mor també Amades. Fins a final dels anys setanta, i amb un mínim personal, no es reprenen les tasques de revaloració de tot el patrimoni emmagatzemat a la seu del Museu, al Poble Espanyol de Montjuïc, on hi ha la cabana.

Aquesta cabana —barraca, en diu Violant—, havia estat motiu d'interès des de final del segle XIX, quan el pintor Dionís Baixeras (Barcelona, 1862-1943) la recull en dos dels seus quadres, cap al 1893. També Ramon Violant la cita, i Ramon Noé la dibuixa al llibre *El Pirineo español*, editat el 1949. Una altra representació de la cabana és un esbós, atribuïble a Dionís Baixeras, localitzat al Fons Amades, però des d'una perspectiva diferent. I encara més: va ser reproduïda en una capsa de galetes marca Salanyolis, de Camprodon, cap al 1970.

La barraca arrossega un seguit de circumstàncies sorprenents. Primer de tot, Violant documenta la jaça amb un número de registre, o sigui el que seria el llit del pastor. A les seves llibretes de camp diu: «Jassa de pastor con una barraca procedente de... Molí de Feitús», i l'adquireix juntament amb altres objectes que procedeixen del mateix lloc el 22 d'agost de 1951. Potser va considerar la barraca subsidiària de la jaça, i és per això que l'esmenta en segon terme. Tot el conjunt l'hi va costar 120 pessetes de l'època.

La barraca va arribar al Museu mutilada, diferent de com estava ressenyada i dibuixada a *El Pirineo español* i als olis de Dionís Baixeras. Els puntals davanters havien estat escurçats, i encara avui desconeixem el moment en què es va fer i el motiu. Però és la mateixa cabana. No hi ha dubte.



Cabana de pastor. Esbós a llapis atribuït a Dionís Baixeras (Fons Amades-DGCPAAC).

La barraca és una peça extraordinària. Per què?

- És la peça més reproduïda del Museu, al llarg de cent trenta anys, en diferents àmbits. És una peça única.
- És una peça que, un cop adquirida l'any 1951, en seixanta-cinc anys no havia estat mai exhibida fins ara.
- Té una estructura de peça portàtil, molt acurada, que permet explicar la petita transhumància a les valls pirinenques. Això, facilitat per un sistema de muntatge i de transport molt eficient.
- Malgrat la seva vida accidentada, tota la cabana és original, i només se n'ha refet parcialment la coberta de sègol.
- Està feta només amb tres tipus de peces: sis llates, sis barres, quatre puntals, i un eix, tot subjectat per 14 falques. Està feta tota amb peces de fusta rebaixada amb aixà, sense cap clau o caragol.

És per tot això que aquesta barraca i la jaça, que van ser concebudes i fetes com a peces sintètiques, depurades, netes i pràctiques, també van avançar-se una centúria als grans fabricants de mobiliari modular, sovint nòrdics. I, per tant, són extraordinàries!

ÀMBITS

Gustau Molas

*Tècnic del Departament de Col·leccions del
Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)*

El teler





De les indústries populars que es van desenvolupar de forma habitual a Catalunya fins a mitjan segle xx destaca, probablement per la seva rellevància i la seva expansió, la dels teixidors. En àmbits en què la matèria primera estava a l'abast sense gaires problemes —la llana, el lli o l'espart—, s'evidencia l'existència d'artesans teixidors que serveixen primer a les comunitats més properes però que també utilitzen l'ofici com a mitjà de subsistència, venent els seus productes en fires i mercats.

Ramon Violant i Simorra, a l'obra *Art popular decoratiu a Catalunya*, del 1948, explica com treballaven els teixidors als telers manualment força rudimentaris del Pallars: «Els teixidors exercien l'ofici gairebé sempre per tradició familiar i generalment estaven establerts en pobles més o menys grans, que tenien un nucli ben extens de llogarets o de cases de pagès la vida dels quals depenia d'aquella vila o poble. Hi havia pobles d'aquests on es trobaven tres o quatre cases de teixidors; a vegades, tots els homes d'una mateixa casa sabien l'ofici i, en aquest cas, hi havia un teler per a cadascun d'ells.

Com a dada curiosa direm que, antany, quan el cànem es filava molt prim i ben seguit, treballant des de les 5 hores del matí fins al vespre, un teixidor d'aquests solia fer de 7 a 8 canes (una cana té 8 pams) de drap de teixit pla sense dibuixos, i cobrava 2 rals (0,50 pessetes) per cana (la Pobleta de Bellveí). A Ribera de Cardós, el darrer teixidor que hi ha hagut, fa uns 45 anys, cobrava també 2 rals per cana del drap de llana i de lli, 4 rals per faixa i 1 duro (5 pessetes) per una magnífica vànova de núvia».

Però la feina del teixidor a mà implicava un conjunt de tasques prèvies associades, sovint exercides per dones, sense les quals no hauria estat possible acabar una peça al teler. En el cas de la llana, la primera tasca (la xolla) era exercida pels

homes, però, tot seguit, netejar, cardar, filar, fer canons i omplir les llançadores de canons eren feines a càrrec de les dones. I ens apareixen diverses eines per a poder fer totes aquestes tasques. Les tondoses o tisores de xollar o esquilar els xais, les cardes, per a cardar la llana, que inicialment eren de cardó comú (*Dipsacus fullonum*) i després una mena de pales de fusta amb un mànec que tenien clavada una peça amb puntes de filferro per a pentinar la llana, la filosa, el fus i la fusaiola o tortera per a filar la llana i fer-ne fils, la roda per a fer els canons (cilindres de canya amb cabdells de fil) i també la llançadora, de mà en aquests casos, on anava incorporat el canó amb el fil, ja al teler. Però és que per al lli o el cànem el procés era inicialment diferent i amb altres eines, és clar! Per tal d'obtenir el fil amb què es teixia el drap blanc, base per a fer llençols, camises, tovalles, etc., calia, un cop collit, treure'n la llavor, amaran-lo, rentar-lo (a les basses que tenien als masos), bregar-lo (amb una bregadora o agramadora), espadellar-lo (amb un piló i una espasa), pentinar-lo (amb una pinta o pinti per a lli o cànem), filar-lo i després blanquejar-lo a la bugada i dur-lo al teixidor.

El teler exhibit al Museu, amb una peça de cànem, va ser adquirit l'any 1940 i formava part de la casa de Domènec Canut, que va ser alcalde de la Pobleta de Bellveí des del 1921 fins al 1945. Al mateix temps, i pel preu total de 900 pessetes de l'època, Ramon Violant adquireix tot el conjunt d'elements necessaris per al procés de teixir que hi havia a l'estança del teler, com ara els calaixos o comells, l'ordidor, la guiadora, la roda de fer canons, uns lliços, llançadores manuals, canons plens, l'os d'allisar, etc. Segons consta en el capítol sobre «Teixits populars i labors femenines» del magnífic llibre *Art popular decoratiu a Catalunya*, de Violant, el teler està datat del segle XVIII (1711), en plena Guerra de Successió. L'any 1980, en una campanya per a recollir nova documentació, conservadores del Museu visiten la casa de Domènec Canut, antic propietari del teler i de tots els seus complementos, i encara hi troben, a les mateixes estances, restes de peces teixides i alguns lliços penjats a les parets.



EL MANXÓ
EL FUELLE
THE BELLAWS

ÀMBITS

Marisa Azón Masoliver

Cap de Col·leccions i Recerca del Museu
Etnològic de Barcelona (2001-2015)

El manxó

La manxa o manxó, juntament amb la fornal, l'enclusa i el foc, són els elements bàsics de l'ofici de ferrer. El manxó s'utilitza per a donar aire i avivar el foc de la fornal, alimentada amb carbó o llenya. Quan la calor escalfa el metall fins a tornar-lo incandescent, el ferrer treballa el ferro colpejant-lo sobre l'enclusa amb un martell, per tal de donar-li la forma i el gruix desitjats. Després la peça es refreda submergint-la a l'aigua —es trempa el metall— per donar-li consistència. D'aquest procés de conformar el ferro també se'n diu forja.

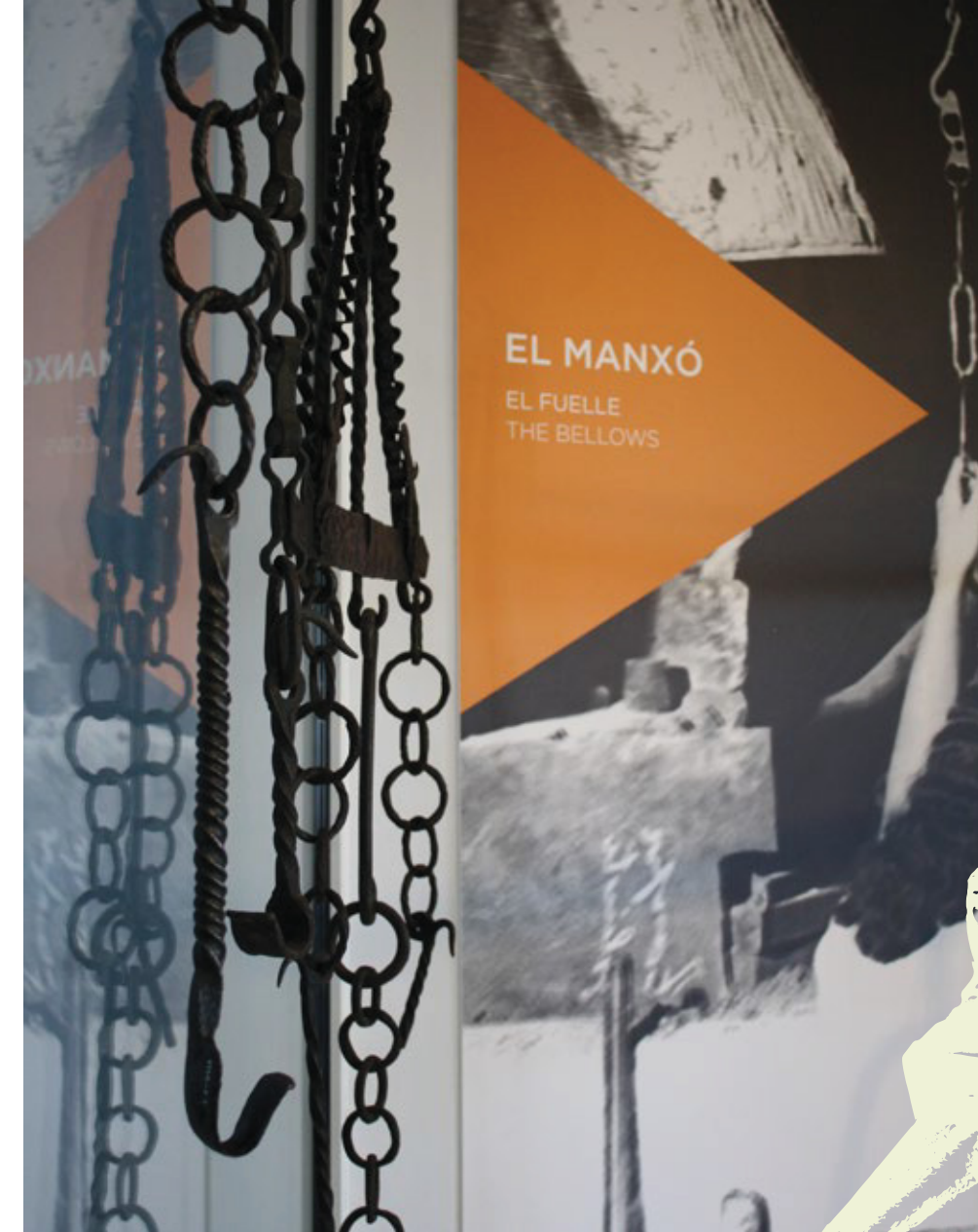
El ferro emprat per a la forja té un contingut baix en carboni, per la qual cosa es considera un ferro d'una gran puresa. Es fon a una temperatura de 1.500°C.

La forja existeix des de fa milers d'anys i els objectes produïts amb aquesta tècnica estan àmpliament representats en diferents àmbits: l'agrícola, el domèstic, l'arquitectònic, el religiós i el decoratiu.

Als pobles, fins fa relativament poc, el ferrer era una figura cabdal que donava servei a les necessitats de la comunitat, ja que era l'encarregat de fabricar o reparar les eines o els estris específics per a les tasques agrícoles: relles, dalles, falçs, pics, aixades, etc. Tot un instrumental imprescindible per a llaurar, segar, cavar, remoure, sembrar, adobar i plantar. Són eines que han sofert poques variacions formals al llarg dels segles. Cal remarcar que, fins fa ben poc, encara es llaurava la terra amb la denominada arada romana.

El ferrer del poble també era l'encarregat de ferrar les cavalleries, així com de fabricar estris domèstics per a cuinar a la llar de foc (clemàstecs, trespeus, forquetes, pales) i per a il·luminar (teieres, canelobres) i elements arquitectònics (reixes per a finestres o portes, claus, picaportes).

La creixent tecnificació de les tasques agrícoles, amb la substitució dels animals de tir per tractors i altres vehicles, i l'aparició de noves tecnologies per a l'obtenció de peces de ferro han deixat aquest ofici artesanal reduït a la mínima expressió, amb obradors de forja que es dediquen exclusivament a produir obres artístiques i encàrrecs molt singulars relacionats amb elements arquitectònics decoratius.



Aquesta manxa procedeix d'una adquisició feta l'any 1975 per August Panyella, d'un conjunt d'eines i estris procedents d'una masia de Terol, i és un bon exemple de les que utilitzaven els ferrers de poble. Juntament amb la manxa, es van recollir un conjunt d'estrís i eines pertanyents a l'obrador.



ÀMBITS

Marisa Azón Masoliver

*Cap de Col·leccions i Recerca del Museu
Etnològic de Barcelona (2001-2015)*

L'armari d'apotecari



Aquest moble, juntament amb una balança i tres espàtules, va ser adquirit per la Junta de Museus durant els seus primers anys d'actuació. Cal remarcar que aquesta institució, creada el 1902, va ser cabdal en la creació dels museus catalans, així com en la preservació, l'adquisició i l'inventari dels béns culturals del nostre país. L'armari va ingressar al Museu Artístic i Arqueològic de Barcelona, ubicat aleshores a l'edifici de l'actual Parlament de Catalunya i que fou l'embrió dels futurs museus de Barcelona. Posteriorment, en les diferents remodelacions museístiques, l'armari va anar parant al Museo de Industrias y Artes Populares, inaugurat el 1942 i que s'ubicà al Poble Espanyol de Montjuïc. En aquells moments, aquest museu depenia de l'Institut Municipal d'Història, aleshores dirigit per l'historiador, arxiver i arqueòleg Agustí Duran i Sanpere, el qual probablement va decidir dipositar l'armari al museu del Poble Espanyol pel fet que era d'una tipologia popular i que estava relacionat amb un ofici.

D'aquest armari ens n'ha arribat poca informació. Sabem que prové de la localitat aragonesa de Montsó i que estava ubicat al castell d'aquesta població.

El polític i historiador Miquel González i Sugranyes parla de l'existència d'aquest moble al seu llibre *Història dels antics Gremis dels Arts y Oficis de la Ciutat de Barcelona. Vol. I. Agullers. Apotecaris. Argenters*, del qual reproduïm aquest fragment: «Dit moble degué utilitzar-se com herbari, contenint substàncies y herbes medicinals de les que s'ostenten les representacions y'ls noms en los cuarenta cinch calaixos o compartiments en que's divideix. Segons sa contextura y pintat al tremp, correspon a un període molt avançat del segle XVII. En son pla superior hi estan col·locades les balances, ab lo calaix dels pesos y'ls sustentacles per a les mans de matraç, de les que encara n'existeixen tres».

En realitat són 40 calaixos quadrats i un de rectangular a la part baixa. Aquest cos de calaixos queda tancat per una porta de doble fulla. La policromia de l'armari és tremp de cola, i s'hi diferencien dos estils pictòrics: el de la part exterior de la porta i el de la part interior.

A l'exterior de la porta hi ha representats dos esclaus negres, un a cada fulla, abillats amb faldellí de plomes i un ornament al cap, una espècie de turbant amb plomes i grosses arracades. Cadascun porta un recipient. Són dos imponents guardians que vigilen els tresors exòtics i meravellosos que hi ha darrere la porta.

L'interior presenta una iconografia totalment diferent. Es desplega, al revers de la porta i en el conjunt dels calaixos, tot un delicat univers característic del



segle XVIII, amb personatges pertanyents a una noblesa rural, abillats a la moda de principi del XVIII, protagonistes d'escenes galants i amoroses o en actituds diverses: damiselles pouant aigua o pescant, un cavaller en acció de caçar, genets cavalcant, etc. També s'hi representen diferents animals, com un ase, una cabra o un camell. A cada calaix hi figura també el nom del producte que contenia, ja fossin herbes remeieres o altres principis actius específics del món de la farmàcia.

Cal remarcar que la mort també hi està representada, tenint en compte que és un símbol important en el món de les malalties i els seus possibles remeis.

La fusta del darrere de l'armari està poc treballada i polida, per la qual cosa es dedueix que el moble anava encastat en un mur.

La preparació de la nova exposició al Museu Etnològic va requerir la restauració de l'armari i de la balança. Aquesta última, un cop retirada la capa de pintura que la recobria, va desvelar una delicada policromia, que, tot i presentar un estat deficient, permet veure, a banda de les flors i les fruites que ornamenten la peça, una efígie de la patrona de Montsó, santa Bàrbara, amb els seus atributs, la palma del martiri i la torre als peus. Es tracta d'una nova confirmació de la procedència de l'armari.

D'armaris de farmàcia d'aquesta tipologia n'hi ha uns quants exemplars. Existeix un armari de fusta tallada i policromada amb porta de doble fulla, conservat al Museu Diocesà de Solsona i procedent de la Farmàcia Pallarès d'aquesta localitat. També hi ha un armari de calaixos procedent de l'abadia benedictina de Santa Maria la Real (Nájera), tot i que de més envergadura (148 calaixos), que es conserva al Museu Cusí de Farmàcia, de la Reial Acadèmia de Farmàcia de Catalunya. Aquest últim, també pensat per anar encastat a la paret, és típic de les farmàcies hospitalàries i monacals, molt habituals en el Camí de Sant Jaume.

Montsó, com a enclavament important del Camí Català de Sant Jaume i el seu castell, que havia estat ocupat pels Cavallers Hospitalaris, devia tenir amb tota seguretat un hospital de peregrins. Una apotecaria hospitalària era perfectament possible. Amb tot, la iconografia del moble, molt allunyada de la religiosa, fa que hi hagi una certa reserva respecte a aquest possible origen.





COLLARS I CLAUS DE COLLAR

COLLARES Y PASADORES PARA COLLAR
COLLARS AND COLLAR PINS

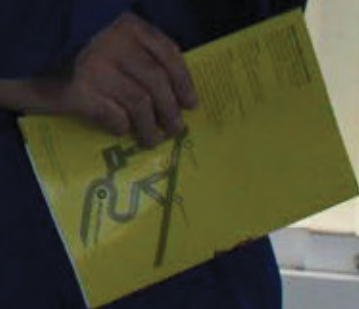
En collars i les claus per a collars de banyar són un exemple del treball de tallar que feien els artesans i artesanes en les seves botigues de treball. Els collars i les claus són un exemple del treball de tallar que feien els artesans i artesanes en les seves botigues de treball. Els collars i les claus són un exemple del treball de tallar que feien els artesans i artesanes en les seves botigues de treball.



Jordi Orobitg Canal

Productor audiovisual

Els audiovisuals,
un valor afegit





Quan em van plantejar fer una part dels audiovisuals del nou MEB, vaig passar per un moment d'angoixa vital. Durant la meua trajectòria professional he treballat per a diferents museus i organitzacions fent documentals i audiovisuals, però en aquest cas em feia una gran il·lusió. El MEB és el lloc on he après molts conceptes d'antropologia, on m'han fet apassionar per la disciplina etnogràfica i pel treball de camp. Per totes aquestes raons, vaig plantejar-me posar en pràctica tot el que havia après aquests anys. La primera dificultat que tenia el projecte és que estàvem parlant d'audiovisuals, i no de documentals. El documental, a part de tenir una durada més llarga, pot donar ell sol una comprensió sobre un tema determinat, però l'audiovisual de museu no és així. En primer lloc, perquè la seva durada és de tres a cinc minuts com a màxim; pensem que generalment es reproduïxen en tauletes, en llocs de pas on l'espectador els visiona a peu dret, amb el cansament i la falta de concentració que això comporta. En segon lloc, aquests audiovisuals també intenten dialogar amb tots els objectes que tenen al seu voltant durant l'exposició, ja que d'aquesta manera s'aconsegueix que tinguin un grau molt més ric de comprensió. Això comporta, per exemple, saber per endavant on estarà col·locat i quines peces representatives envoltaran aquest audiovisual, i també fa que el llenguatge cinematogràfic hagi de canviar; és a dir, ha de ser més directe i explicatiu. Molts cops en aquesta classe d'audiovisuals es tendeix a fer entrevistes d'un pla mitjà sempre fix, només amb una explicació molt definitiva de l'objecte.

En aquest projecte volíem anar una mica més enllà: volíem que els artesans d'oficis tradicionals no només parlessin de la seva feina, sinó que expliquessin com afecta això el seu dia a dia, la seva vida. El primer pas va ser trobar les persones (els informants, com es diu tècnicament) que haurien de representar cada àmbit de treball. Va ser difícil per les complicacions de trobar gent que encara es dediqui a aquesta mena de feines. Un altre dels obstacles és la càmera, ja que no és fàcil posar una càmera davant de la gent i que comencin a parlar de les seves vides, dels seus records, dels seus pensaments, dels seus sentiments, ja que això implica uns riscos que no tothom està disposat a assumir. Això és també un acte de confiança respecte a la persona que et grava, i haig de dir que tots ells em van donar aquesta confiança: vam parlar molt sobre el projecte del Museu i sobre què volíem en aquests audiovisuals.

A l'hora de començar el rodatge vaig decidir que no fos una única entrevista, sinó que hi hagués diferents dies d'enregistrament. Això va comportar que a mesura que anaven passant els dies de gravació la confiança entre nosaltres fos més forta, i també la nostra amistat. Puc dir, sense cap mena de dubte, que gràcies a aquest projecte tinc més amics. Tots ells tenen vides singulars i representatives d'un estil de vida que es va perdent.

Els temes que van sortir mentre feia l'enregistrament van ser molts, i les anècdotes del rodatge, infinites. Amb Martí Mir, el pastor, vam fer una transhumància

Sabies que...

a Catalunya es fa vi kosher, apte per als rituals jueus, i que el raïm amb què es fa aquest vi no pot ser trepitjat i ha d'estar certificat per un rabí perquè no sigui considerat impur?



de tres dies des de Basturs fins a Freixe, per la serra de Boumort, fent caminar el ramat d'ovelles per penya-segats i prats. En Martí m'explicava que en la seva joventut, després de provar de treballar de cambrer en locals de platja, va decidir tornar al poble i fer de pastor. I que aquesta vida, tot i que era dura, feia molt feliç la seva dona, Maribel Puy, ja que per a ella era molt important la relació que s'acaba establint amb les ovelles i els gossos. El seu fill, Marc Mir, continuador del negoci familiar, m'explicava que veien amb preocupació la reintroducció d'espècies salvatges a les muntanyes.

Víctor Cunillera, forjador, propietari d'una forja al barri de Gràcia que pertanyia a la seva família des de diverses generacions enrere, veia amb resignació i preocupació com un ofici tan estimat per ell anava desapareixent de la vida quotidiana. Per això, amb la determinació que això no fos així, es va decidir a fer demostracions en viu, a transmetre els seus coneixements durant les classes que imparteix de forja i a crear un museu de la forja que està situat a casa seva mateix, a Gràcia.

Juan Luis Foix, patró d'un pesquer de Benicarló, em va explicar que estava de baixa laboral per una lesió a l'espatlla i que no podia carregar les xarxes, que la crisi havia fet que molta gent de la mar perdés la feina i que les tripulacions s'havien reduït de sis a quatre homes, cosa que havia fet que el sobre esforç físic provoqués més baixes que molts d'ells no es podien permetre. M'explicava que provenia d'una família de pescadors i que quan va començar en aquesta feina es marejava cada cop que anava en vaixell, i que el seu pare li deia que podia controlar el seu cos, i que a força de control i paciència ho aconseguiria, i així va ser.

Jaume Tomàs ha passat tota una vida dedicada al camp, buscant noves formes de treure més bon rendiment a la terra. M'explicava com amb altres pagesos de la zona van fundar la cooperativa, com anaren a França a aprendre la producció en altres cellers per poder-la aplicar al seu poble, el Masroig. Així van modernitzar la maquinària i el procés de treball, i això va fer que el seu vi i el seu oli fossin cada vegada de més bona qualitat. Aquesta implicació va donar com a resultat que la gent no deixés el camp, perquè tenien una manera digna de guanyar-se la vida. Ell estava molt orgullós que els veïns continuessin al poble.

La realitat a Mallorca, al poble de Pòrtol, va ser molt diferent. Pere Coll, el gerrer de Pòrtol, m'explicava que havien desaparegut la gran majoria de les fàbriques de terrissa, que l'ofici era el mateix que feia 100 anys, però que la utilitat dels objectes havia anat canviant des d'un ús molt quotidià fins a tenir gairebé només un ús decoratiu. Que la competència de productes xinesos i la introducció del plàstic eren les raons per les quals han desaparegut quasi totes les fàbriques de terrissa. I com va haver de reinventar l'ofici, col·laborant amb artistes plàstics com Miquel Barceló i Josep Nadj, que han portat les seves obres per tot el món.

Tots aquests homes i dones saben que les seves feines són dures, però en cap moment pensen a fer-ne una altra; s'estimen el seu ofici i són molt cons-



cient, en alguns casos, que ells són els darrers que es dedicaran a aquests oficis tradicionals.

Finalment, m'agradaria afegir que la realització de cada audiovisual va ser el descobriment de realitats molt diferents de la meua, però que han fet canviar la visió de la meua pròpia vida. Desitjaria que tot això es transmetés als audiovisuals del nou Museu Etnològic de Barcelona.

Sabies que...

si col·loquem la bandera gai a l'inrevés, no representa els col·lectius LGBT sinó el moviment per la pau?



Roger Canals

Antropòleg

L'audiovisual en l'antropologia

*Teler en actiu a Oulad Mtaa
(el Marroc, 2010).*



Camió propagandístic a Kyushu (el Japó, 1957).

Perspectiva històrica i possibilitats futures

La relació entre l'antropologia i l'audiovisual —especialment la fotografia i el cinema— és una llarga història d'acords i desacords. La primera onada d'antropòlegs, des de final del segle XIX fins al 1930 aproximadament, va acollir amb entusiasme les noves tècniques de reproducció mecànica de la realitat. Així, per exemple, la cèlebre expedició a l'estret de Torres de la Universitat de Cambridge (1898), dirigida per A. C. Haddon i B. Spencer, incloïa, a banda d'antropòlegs, geòlegs i botànics, un equip d'especialistes en fotografia i cinema. En un context colonial dominat pel positivisme i l'evolucionisme, es considerava que la fotografia i el cinema permetien l'obtenció d'un document vertader i immediat de la realitat exterior, d'indubtable validesa científica. Pares de l'antropologia moderna com Franz Boas (1883-1911) o Bronislaw Malinowski (1884-1942) van fer igualment ús de la fotografia durant les seves recerques al Canadà i al Pacífic respectivament.

En aquesta línia, l'any 1926, Marcel Mauss (1872-1950), un nom clau en la formació de la disciplina antropològica, subratllava en el seu *Manuel d'Ethnographie* la necessitat d'emprar tècniques audiovisuals a l'hora d'investigar científicament la realitat social: «Cal fotografiar tots els objectes, preferentment al natural [...]. El cinema permetrà fotografiar la vida [...]. L'enregistrament fonogràfic, és a dir el film sonor, ens permet constatar l'entrada del món moral en el món material pur.»¹

Marcel Mauss aporta en aquesta cita dues observacions rellevants i plenament vigents. D'entrada, l'autor assenyala l'aptitud del cinema per a captar «la vida», és a dir, per a deixar constància dels processos socials, de les accions que els homes i les dones desenvolupen durant la seva existència quotidiana. Dit en altres paraules, en lloc de centrar-se en allò abstracte i conceptual —com ho faria el text escrit— el cinema fa possible capturar les accions concretes i mundanes: la vida tal com és viscuda i sentida i no pas tal com és pensada o explicada. Ara bé, Mauss precisa, en un segon moment, que l'entrada del cinema sonor fa néixer noves possibilitats en relació amb l'ús del cinematògraf en la recerca etnogràfica. Més concretament, l'enregistrament sonor permet capturar el que els homes diuen —i no només el que els homes fan—, i fa possible així l'obtenció d'un document que deixi constància de com les societats humanes descriuen i interpreten el món exterior i les relacions que uneixen els seus membres. Així, la possibilitat de captar la paraula dels informants permet deixar constància dels valors, els judicis i els sentiments de les diferents cultures —és a dir, del que Mauss anomena «el món moral».

Aquesta fascinació primerenca de l'antropologia en relació amb el cinema i la fotografia tingué efectes des del punt de vista museístic. Així, els primers museus d'antropologia contenien in comptables fotografies i enregistraments audiovisuals que acompanyaven i complementaven els objectes exposats i els textos escrits.

Sabies que...

el Museu Etnològic de Barcelona és el primer museu d'etnologia de titularitat pública que es va crear a Catalunya?

Pas fronterer
entre Guinea
i el Gabon
(1957).



Tanmateix, aquesta afinitat inicial entre l'antropologia i l'audiovisual es va anar esvaint, i durant un llarg període —entre el 1940 i el 1990 aproximadament— la imatge va passar a ocupar un rol secundari en el si del projecte antropològic. Sota el domini de l'estructuralisme o el funcionalisme, entre d'altres corrents, l'antropologia es va definir com una ciència de caràcter bàsicament textual. Les fotografies o pel·lícules que s'incorporaven als llibres o als projectes expositius tenien un rol complementari i subordinat a la paraula escrita. Es partia de la base que el text aportava el coneixement pròpiament dit, i que la imatge, a tot estirar, l'il·lustrava o l'exemplificava. Els cineastes-etnògrafs que van emergir durant aquesta etapa (Mead, Rouch, MacDougall, per citar-ne només alguns) van mantenir una vinculació ambivalent i a voltes conflictiva amb les institucions acadèmiques oficials.

No és fins als anys 1990 aproximadament, quan l'antropologia reprèn l'interès per la materialitat, la corporalitat i la dimensió afectiva i creativa de la cultura, que el cinema i la fotografia tornen a reivindicar-se com dos elements estructurals del projecte antropològic. L'eclosió de les noves tecnologies de la imatge —tant pel que fa referència a la captació de la imatge (càmeres) com a la seva distribució i projecció— va facilitar la producció de documents visuals. Es va fer evident que la imatge ja no constituïa tan sols l'especialitat d'alguns antropòlegs i antropòlogues, sinó que l'antropologia com a disciplina científica no podia prescindir de la dimensió visual de la cultura ni de les tècniques d'investigació i publicació associades a la imatge. Els museus etnogràfics, i el MEB no en va ser una excepció, es van fer ressò d'aquests canvis i molts són els que van repensar la presència de les fotografies, les pel·lícules i les il·lustracions a l'interior dels seus projectes expositius.

I, avui, com hem d'entendre la relació entre l'antropologia i l'audiovisual? És incontestable que actualment la imatge constitueix un element central de l'antropologia. No només perquè el món que estudiem és ple d'imatges, sinó també perquè les tecnologies de la imatge —des de les càmeres lleugeres fins als programes d'edició o animació— ens ofereixen unes possibilitats inèdites per a l'exploració i l'anàlisi de la realitat social. Sabem que la paraula no s'ha de subordinar al text ni el text a la paraula. Cal cercar formes creatives de relació entre tots



Casa de
la paraula.
Fang clan
Odjip, amb
Jordi Sabater
i Agust
Panyella
(1957)



Cerimònia
funebre.
Embengá
(el Gabon,
1957).



Àpat al Rif amb August Panyella (el Marroc, 1952).

dos, experimentant també amb el so, l'escenografia i d'altres registres sensitius (olfacte, tacte, gust) a fi de crear noves formes de discurs antropològic. Seria desitjable que els museus etnogràfics de demà prenguessin en consideració tot allò que la imatge possibilita, des del material d'arxiu fins a la realitat augmentada, passant pels documentals interactius o els projectes de cinema i fotografia participativa. Caldria també que els museus disposessin dels recursos necessaris per a poder produir i exhibir, amb plena independència, les seves pròpies creacions audiovisuals, i que a l'interior de les institucions museístiques es potenciessin els projectes pedagògics i formatius al voltant de la imatge i l'antropologia. Només així podrem contribuir a assolir el vell somni de Marcel Mauss: posar l'antropologia al servei d'un món més just, més culte i més solidari —és a dir, de la creació d'un nou ordre moral.

Notes

1. Text original: «Tous les objets doivent être photographiés, de préférence sans pose [...]. Le cinéma permettra de photographier la vie [...]. L'enregistrement phonographique, l'enregistrement sur films sonores, nous permettent de constater l'entrée du monde moral dans le monde matériel pur.» La traducció és nostra.

Sabies que...

Lambert Escaler i Milà, reconegut escultor del Modernisme, va ser l'autor de les figures que representaven escenes de la vida quotidiana al Pirineu a les antigues instal·lacions del Museu al Poble Espanyol?



Carnaval de Blancs i Negres
de San Juan de Pasto
(Colòmbia, 2007).



Enric Miró i Cuberes

Cap d'Exposicions i Difusió del Museu
Etnològic de Barcelona (1998-2015)

16 anys d'activitats
al MEB (1999-2015)



Les activitats, element de comunicació amb la societat
Les activitats, una forma d'actuació científica en societat
Les activitats, una forma de llegir, actualitzar i revitalitzar el patrimoni
Les activitats, ús social del patrimoni
Les activitats, síntesi del projecte del Museu

Les activitats, element de comunicació amb la societat. Més enllà de les paraules, els fets han d'expressar els objectius, les teories del Museu. A les activitats el visitant experimenta directament i, a partir de la vivència, reflexiona, elabora, incorpora... I fa de difusor d'allò que ha vist, experimentat i tastat. El mateix programa d'activitats ha de dir què podrà viure i compartir el visitant i com.

Les activitats, una forma d'actuació científica. La planificació i la metodologia en el desenvolupament de les activitats és fruit de l'acció científica de l'equip del Museu. L'avaluació del procés comportarà més material per a l'elaboració científica, aportarà una retroacció. El visitant, mitjançant la participació a les activitats, coneix i comparteix la tasca científica de l'equip del Museu.

Les activitats, una forma d'actualitzar i revitalitzar el patrimoni. Les col·leccions materials i les col·leccions del fons d'imatges i del fons audiovisual contrasten amb la percepció contemporània del visitant. En la preparació de les exposicions i de les corresponents activitats s'aprofundeix i es complementa la documentació existent. El patrimoni custodiat pren nova vida quan interactua amb el visitant durant les activitats.

Les activitats, ús social del patrimoni. Els recol·lectors de les col·leccions del Museu tenien un primer objectiu de salvaguardar l'objecte d'ús quotidià per a futures generacions amb la intenció que fos objecte d'estudi i coneixement. El patrimoni exposat ha de promoure l'emoció estètica i l'emoció científica. Les col·leccions han de tenir una funció social, una utilitat concreta per al ciutadà contemporani, per a la seva qualitat de vida quotidiana, i superar l'antiquat col·leccionisme classista.

Les activitats, síntesi del projecte del Museu. El programa d'activitats, el cicle d'activitats de cada temporada i l'itinerari general a mitjà termini han de respondre i difondre la línia de treball de l'equip del Museu.

L'inici: 1999

La directora del Museu, Carme Fauria, tenia l'objectiu d'iniciar una nova etapa en els serveis del Museu, una nova comunicació i relació amb la societat. La meua incorporació, i la consegüent creació de l'equip del Departament d'Exposicions i Difusió, va respondre a aquest objectiu de comunicació. Es va dur a terme una anàlisi i un diagnòstic tant intern del Museu com de l'entorn ciutadà que volíem atendre. Els diversos departaments havíem de treballar en equip amb la idea de transmissió social.

Sabies que...

al Museu es pot veure un dels pocs taulers del joc de l'auca que s'han conservat, i que aquest joc d'apostes català era molt popular a Barcelona fins que es va prohibir?



Exposició Gent de festa. Activitat itinerant del MEB, Escola Saavedra (Tarragona, 2013).

L'equip

El Departament requeria crear l'equip d'educadors i especialistes. L'experiència professional de cada persona va ser un element essencial a tenir en compte per atendre els diversos objectius etnogràfics, antropològics, didàctics i de comunicació interna i externa.

El concepte 'equip' es basà en la tasca explícitament coordinada entre els membres,¹ relació grupal que facilitava el seguiment, l'avaluació i poder ajustar el servei a cada grup o cada requeriment específic.

L'actitud metodològica de cada persona ha prevalgut a l'hora de crear l'equip i d'orientar els continguts de cada proposta. Les experiències proposades en cada activitat havien de ser l'inici d'un procés personal i compartit més que un finalitat en si mateixes, traspassable a la vida quotidiana del visitant. Calia poder atendre la diversitat dels participants i la diversitat de l'oferta formativa i d'activitats de participació: una antropologia de proximitat.

Aquesta idea d'equip ampli, de complicitats internes i externes, també tenia la implicació d'altres entitats de la ciutat i de país: la Universitat (UB i UAB);² l'Escola de la Dona (Diputació);³ l'Escola d'Expressió i Psicomotricitat (Ajuntament de Barcelona);⁴ centres cívics i escoles professionals;⁵ el consolat del Japó,⁶ Colòmbia, l'Equador, el Perú, Veneçuela, el Senegal i Guinea Bissau; CSIC-Residència d'Investigadors; l'Observatori Etnogràfic de la Generalitat de Catalunya; el Museu de l'Acordió d'Arsèguel;⁷ el Consell de Ciutat Educadora de Barcelona; la Casa Àsia; la Casa Amèrica-Catalunya; la CEDRICAT; la Casa dels Entremesos; la Fundació Alcàntara-Xarxa Cornisa (Marroc); la Fundació Pere Closa, i la FAGIC.

El nou equip creat a partir del 2000 es nodria de l'acció etnològica duta a terme pels primers responsables del Museu: Ramon Violant i Simorra, Joan Amades, August Panyella, Zeferina Amil, Ramon Noé i el Museu d'Arts i Indústries Tradicionals Populars.

Les activitats

1. El programa general d'activitats formava part del pla general de comunicació científica i sociocultural del Museu. El programa anual interrelacionava les diverses activitats de manera que el participant podia seguir un itinerari vivencial i formatiu, tant en aspectes personals com socials i professionals.

Les programacions tenien present establir cicles de tres anys amb la intenció de poder aprofundir en les temàtiques i des de diferents vessants, i estar en relació amb les línies de treball científic del Museu. La programació es renovava parcialment cada any, i totalment en el cicle de tres anys.

2. El programa d'activitats educatives es va orientar a atendre els diversos nivells de l'educació formal (infantil, primària, secundària, ESO, FP, instituts i Universitat, educació especial, atenció a sectors en risc social, acció social-presons).

Igualment es programaren serveis per a les diverses opcions d'educació en el lleure (activitats d'estiu, de Nadal, casals i esplais).

El programa atenia tant els alumnes com els equips docents.

L'oferta educativa del MEB va participar des del 2000 al PAE de l'IMEB (programa d'activitats educatives i Institut Municipal d'Educació).

Les activitats formatives per a educadors van tenir el reconeixement del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya (Pla de formació permanent de professorat 2000-2001 i 2001-2002).

3. El programa d'activitats per a públic general va concentrar el seu calendari en els cap de setmana i en dates de vacances. Tenien com a públic objectiu el de caire familiar, els grups d'edat i l'especialitzat en ciències socials. Es duien a terme

Sabies que...

la paraula *rodolí* —un poema de dos versos— prové del joc de l'auca, en què s'extreia d'un sac un paper enrotllat —en forma de rodolí— que indicava la casella guanyadora i on hi havia un text breu?



Activitat formativa al MEB.



Catalogació dels arxius dels gegants de Sant Josep de Calassanç (Barcelona, 2014).



Catalogació dels acordions diatònics del MEB amb Artur Blasco, 2015.



Activitat cultural de Sant Joan a Catalunya i Veneçuela al MEB, 2010.



Entrevista a la Pirotècnia Estalella (Viladecans, 2013).



Entrevista a en Martí i l'Aina, pastors de Freixa (el Pallars Sobirà).



Entrevista a Assumpció Pitarque. Magatzems El Pilar, Barcelona.

experiències que promouen la implicació, la reflexió i l'aplicabilitat quotidiana integrant els vessants divulgatius i sempre a partir del patrimoni exposat.

4. Metodològicament, les diverses activitats es pensaven per ser una forma vivencial d'aproximació i de comprensió de les col·leccions exposades. I havien de ser avaluable. Les vivències del visitant de relació amb el patrimoni⁸ estaven vinculades a l'entorn actual de la societat, per a la qual havien de ser d'utilitat. El desenvolupament de les activitats es plantejà lúdic i al mateix temps rigorós, afavorint la implicació i l'experimentació compartida i globalitzadora.

Les diverses temàtiques de les activitats es desenvolupaven des de diferents disciplines i des dels aspectes que conformen el sistema cultural: creences, gènere, recursos naturals, codis d'expressió parlada, gestual, musical i plàstica.

El 2010 es va iniciar la línia de treball museogràfic que vam anomenar *Sentir el patrimoni*,⁹ en què el visitant podia «tastar els objectes» amb els cinc sentits. També es va treballar amb aquest *Sentir el patrimoni* en les activitats externes del Museu, en formació d'educadors a universitats, instituts, escoles i centres culturals. Els objectes tocables eren de col·leccions particulars de membres del Museu i de col·laboradors; posteriorment el Museu va iniciar una col·lecció pròpia d'objectes etnogràfics amb aquestes finalitats didàctiques. A la nova museografia del MEB del 2015 aquesta iniciativa té un espai estable a la primera planta.

5. La posada en escena de les activitats es planificava en diversos formats, en coherència amb els diversos vessants dels sistemes culturals: la paraula, amb conferències, col·loquis, la narració oral, presentacions de llibres,¹⁰ treballs i tesis;¹¹ l'expressió i els codis corporals, fent xiatsu, consciència corporal, dansa, ball; la música, amb concerts i audicions; la cultura alimentària, les creences i religions, l'expressió plàstica. Uns formats que habitualment es presentaven i es desenvolupaven integrats: concert-tast-col·loqui, conferència-audició, presentació-concert-tast, contes-músiques-tast, àudio-vídeo-fòrum-tast... Pessebres vivents... Els espais on es

duien a terme eren decidits en funció del contingut: davant de determinada vitrina o àmbit expositiu, itinerant per l'exposició, a la sala d'actes, als espais exteriors.

La projecció del museu

Amb la incorporació de Josep Fornés i Garcia a l'equip del Museu es va potenciar la projecció del MEB en societat. Es va intensificar la relació amb les entitats socials de barri a Barcelona.¹² Amb l'increment de les exposicions divulgatives itinerants, algunes d'elles creades en col·laboració amb entitats ciutadanes,¹³ es va possibilitar i afavorir la presència i la implicació del Museu a molts barris i pobles de Catalunya. Al mateix temps naixia una important activitat de les relacions internacionals:¹⁴ amb Mèxic¹⁵ (des del 2000), el Marroc¹⁶ (del 2005 al 2012), Colòmbia¹⁷ (des del 2006) i Síria (2006¹⁸ i 2008). El Museu va ser l'únic museu del món convidat a participar en els actes organitzats a la capital de la cultura islàmica 2006, la ciutat d'Alep, i a la capital de la cultura àrab de 2008, la ciutat de Damasc, i va obtenir el reconeixement de les ciutats de Tartus i Latakia per l'organització d'exposicions, mostres de cultura catalana i conferències. La repercussió de les accions del Museu a la República Àrab de Síria tingueren ressò als mitjans de comunicació internacionals en el món àrab a través de diferents mitjans, en especial la Televisió Nacional de Síria i el seu canal internacional en llengua castellana.

Aquesta acció exterior del Museu ha tingut sempre el component de promoure la implicació de l'entitat o societat receptores. Les exposicions del MEB incorporen les aportacions locals amb els materials desenvolupats pels grups d'investigació o d'acció cultural. La presència del museu a barris i pobles de Catalunya s'ha fidelitzat en programacions cíclics anuals.

La relació del Museu amb diversos col·lectius ciutadans¹⁹ va fer que diversos consolats i ambaixades s'interessessin per col·laborar-hi; això va fer que es dinamitzés l'acció internacional.

Saps què és...

una marca d'ús?

Els materials etnològics serveixen per a explicar formes de vida, oficis o artesanies. Són considerats objectes document. S'anomena *marca d'ús* qualsevol afegit o reparació trobat en un objecte, que és el que ens informa de la seva trajectòria. És el cas de reparacions d'eines fetes pel mateix artesà, terrisses reparades amb grapes o fins i tot llavors, pols o altres rastres que puguin contenir alguns recipients, que cal conservar, perquè ens indiquen quin ús se'ls va donar.



Equip amazic de cooperació, Amismis (el Marroc, 2006).



Reunió amb l'equip de l'associació Lablad, Oulad Mtaa (el Marroc, 2010).



Entrevista al terrisser Jordi Avante de Benissanet, la Ribera d'Ebre.



El Grupet i l'Esbart Català de Dansaires toquen i ballen a Amrit. (Síria, 2008).



Al caravanserrall de Damasc amb el gegant Ali Bei (Síria, 2008).



Presentació de l'exposició nòmada Calendari dels pagesos al Museu Social - Taller d'història de Gràcia (2011).

El MEB ha establert convenis amb entitats socioculturals com l'Associació de Narradores i Narradors (ANIN) (2000) i Cordes del Món (2012), que han significat la col·laboració en investigació i la difusió del patrimoni immaterial, amb continguts que integren les col·leccions del MEB i les produccions culturals pròpies de les entitats.

De 10.000 visitants el 1999 vam passar a 34.000 el 2012 (any del tancament temporal per obres de millora). Les exposicions itinerants van fer pujar el nombre de visitants a tot Catalunya a 250.000 durant els anys 2012-2014.

Els serveis pedagògics van passar d'atendre principalment l'educació infantil i primària a tenir el nombre més alt d'usuaris a l'educació secundària, i també va augmentar significativament la presència d'alumnes universitaris i d'educació especial i social.

Notes

1. Reunions trimestrals o trimestrals, per especialitats, per a crear continguts i fer autoavaluació i formació.
2. Rebut alumnes i participant el MEB en les seves accions formatives.
3. Duent a terme cursos i tallers en les seves instal·lacions dins dels seus programes.
4. Duent a terme cursos i tallers en les seves instal·lacions dins dels seus programes i rebent els seus alumnes.
5. Duent a terme cursos i tallers en les seves instal·lacions dins dels seus programes.
6. Associació d'Empresaris Japonesos a Espanya, acció cultural de l'ambaixada i del consolat.
7. Fent possible la donació pel MEB de diversos acordions i imatges d'època. També van participar en la nostra museografia i en el programa d'activitats.
8. Les exposicions estaven formades per les col·leccions de patrimoni material, d'etnomusical i de patrimoni oral. En el cas de les col·leccions de l'àmbit pirinenc català, les músiques i les narracions que el visitant podia escoltar durant la visita

pertanyien concretament a la mateixa àrea geogràfica i cultural dels objectes exposats. Molts dels objectes eren de final del XIX o principi del segle XX, igual que les persones que cantaven i narraven, i dels mateixos pobles i comarques. Aquests materials audiovisuals eren fruit del treball de camp d'Artur Blasco i cedits al MEB per la seva Fundació.

9. Idea original de Quim Arnal, col·laborador del Museu des del 2002, expert en cultures de l'Àfrica Atlàntica i patrimoni oral, i membre de l'equip creador de l'exposició *Àfriques* (MEB i Museu Arqueològic de Catalunya, 2008). L'equip *Sentir el patrimoni* va ser format per Gustau Molas, Josep Fornés i Enric Miró.

10. Primer *Diccionari Serbi-Català* (2005).

11. Antropologia audiovisual, UB (2009 a 2011).

12. Amb una sèrie d'exposicions produïdes en col·laboració amb Barcelona Capital, de l'Institut de Cultura de Barcelona.

13. Amb Barcelona Capital, de l'Institut de Cultura de Barcelona, amb l'Associació Cultural Joan Amades i amb la Casa dels Entremesos.

14. Relacions que comporten la itinerància de les nostres exposicions per aquests països.

15. Amb Chiapas, dins del programa Barcelona Solidària de l'Ajuntament de Barcelona, en col·laboració amb el projecte pedagògic intercultural local Escuela Pequeño Sol. Des del 2012 l'exposició *Gent de festa* itinaera per centres culturals i casals catalans de tot Mèxic.

16. En col·laboració amb l'entitat local La Bladi, d'Oulad M'Taa (Marràqueix).

17. Amb assessorament al Museo del Atlántico i al Museo Romántico, conferències a les universitats de l'Atlàntico, Nariño i la Corporación Universitaria de la Costa Caribe, i entrevistes a televisions, ràdios i mitjans de premsa escrita d'àmbit nacional colombià.

18. Creant i portant a Síria l'exposició *Ali Bei, un peregrí català per terres de l'Islam*. I, el 2008, fent accions, conferències i exposicions en tres ciutats: Damasc, Tartus i Latakia.

19. Federació d'Associacions Equatorianes a Catalunya, Federació d'Associacions Peruanes a Catalunya, Associació Carnaval de Barranquilla en Barcelona, Casa Amaziga de Catalunya.

Saps què vol dir...

higroscopicitat?

És la capacitat que tenen els materials orgànics d'absorbir l'aigua que hi ha en forma de vapor a l'atmosfera. Quan aquesta humitat baixa, es produeix una dessecació. L'absorció/dessecació fa un efecte de contracció i dilatació que provoca un canvi en les dimensions dels objectes. Es produeix quan apareixen esclatxes en una talla de fusta o quan es desprenen les capes pictòriques d'un retaule. Per això és tan important mantenir els objectes en un ambient en què la humitat i la temperatura no fluctuïn excessivament. L'estabilitat ambiental ens assegura una bona conservació de les col·leccions.



Quim Arnal

Assessor pedagògic d'activitats

Tallers, l'àmbit
pedagògic



Un museu etnològic que intenta reflexionar sobre la nostra societat, buscar les relacions entre passat, present i el que serà l'esdevenir dels pobles, és un terreny adobat per a l'experiència, l'experimentació. Per a fer, inventar, descobrir i aprendre. Esdevé un camp de maniobres, un terreny de joc, un viatge de coneixement a través del temps i de l'espai. Taller de l'artesa, fòrum, laboratori científic. Corretja de transmissió entre coneixement i ciutadania, espai d'utilitat pública on es pot conjugar amb ciència: plaer estètic, experiència, memòria, societat, cultura. També pot ser vist com un museu de museus, on tota la cultura humana té cabuda, té sentit, i explica tant el tot com el particular.

En aquest article us parlaré de tot això expressat més amunt des de la vessant de les activitats interactives i de participació, dels tallers pedagògics, de les experiències. De les maneres d'aproximar-nos creativament al patrimoni i a la multiplicitat de la cultura. Amb aquestes propostes volem facilitar els processos mentals que ens ajuden a interrelacionar continguts, a pensar transversalment, a reflexionar «fent», per mirar de comprendre i interpretar la realitat en la seva inherent complexitat.

Els museus, entenem, no són magatzems de peces. Ni en el millor dels casos llocs d'objectes. Són més aviat espais físics i conceptuals en el sentit genuí clàssic del terme: llocs dedicats a les muses (del llatí *museum*), per tant, llocs per a la inspiració, on puguem treballar-la, cercar-la. A l'Etnològic, quan parlem de tallers d'experiència i pedagògics, els objectes d'exposició sovint en són la inspiració, el referent primer. La base, l'ordit, d'un teixit complex de significació, en què s'entrecreuen fibres, colors, mordents, per utilitzar la terminologia lligada al món de la fabricació d'indianes (una de les nostres darreres incorporacions a l'oferta del Museu és «Vine a fer l'indiano», activitat familiar i educativa). Els objectes esdevenen així representants de nivells de significació més amplis, interrelacionats, i ens brinden una comprensió més àmplia i oberta del coneixement. El Museu, amb els objectes que configuren el seu patrimoni tangible, són com un cristall de glaç, a la punta d'un iceberg, que conté una recreació de l'experiència cultural humana. Quelcom molt petit i alhora extraordinàriament eloqüent i universal, que ens permet desenvolupar una pedagogia activa, específica.

Els objectes del Museu, que hem de preservar i posar en valor més enllà de les vitrines, són dipositaris de petites i grans històries, de tresors amagats que ens permeten construir significat, raonament científic. A través, això sí, de l'experiència, de la memòria viva, de la vivència compartida, de la literatura, del patrimoni oral, del testimoniatge.

Les peces museístiques, permeteu-me ara la seva personificació, conscients de les seves limitacions (això sí, sempre acompanyades d'una heroica cartella explicativa), busquen emergir, busquen interpretar-se. I, gustoses, ens ofereixen nombroses possibilitats i oportunitats. Un ventall enriquidor d'experiències de valor, que intentem anar descobrint, desvelant. Activitats que ens fan pensar des de la particularitat cultural en el sentit global de la cultura.

Sabies que...

on es conserven més bé els materials orgànics (fusta, fibres vegetals, matèria animal) és en ambients extrems?

Les temperatures extremament baixes creen un procés de refrigeració natural que afavoreix la conservació durant segles. Un exemple el tenim en les restes animals, per exemple mamuts congelats trobats a Sibèria de més de 50.000 anys.

De la mateixa manera, en zones molt seques, com ara els deserts d'Egipte, el Perú o Bolívia, s'han trobat mòmies i fibres vegetals molt antigues en un excel·lent estat de conservació.

Són dos exemples de microclimes en condicions extremes, en què es conserven molt bé els materials.



Per això les activitats educatives que estem impulsant al Museu estan dotades del sentit de la significació. Afavoreixen, pretenem, la participació implicada, l'aprenentatge actiu, la reflexió. Els objectes, emparats d'històries, anècdotes, contes, mites, coneixements, de l'experiència i de la memòria, sustentats sobre el saber científic, són font d'inspiració, punt de partida.

Els tallers, les experiències, ens parlen d'objectes, de materials, de contextos històrics i socials, de tècniques i de tecnologia, de patrimoni oral i popular, de creences, de cultura. Cadascuna de les propostes d'aquest àmbit pedagògic és part d'un puzzle de possibilitats que va donant fons i forma al conjunt, unitat, sentit global... També ens agradaria, amb totes aquestes activitats, donar resposta a què som, què mostrem, què donem a conèixer, i tots els seus perquè implícits.

Els tallers, les experiències educatives, no són un complement obligat, més o menys important, del Museu. No els considerem tampoc un objecte més, una peça estàtica, quelcom que s'ha de fer, que toca. Activitats, tallers i experiències educatives són essència i essencials, part indissociable d'un tot, una part que dóna vida al conjunt, la benzina del cotxe, les bateries del conillet que toca els

platerets. Així ho entenem i així intentem que siguin: catalitzadores d'un museu viu, participatiu i participat, de coneixement i reflexió. Aquestes propostes aspiren a anar més enllà del «vine a fer» o «vine a aprendre a fer tal cosa», tancat i lligat, com qui segueix un directori d'Internet. Apostem més aviat per la fórmula de venir a experimentar, a conèixer per comprendre, a compartir, amb un paraguas més global, en què la complexitat i la contradicció, el qüestionament, són part activa i imprescindible de l'aprenentatge.

També estem convençuts que l'aposta pedagògica que tenim davant és molt atractiva en si mateixa, amb prou elements engrescadors per a tenir una bona connectivitat amb el públic, que hem de saber aprofitar. Les activitats proposades pretenen les ganes de fer, el gaudiment, la vivència global. Aposten amb decisió per aquest aprenentatge obert, integrador i viu, accentuadament transversal.

Les activitats pedagògiques que tot just iniciem aquest curs han estat pensades i dissenyades molt a la mida del Museu. Algunes ja existien d'abans i les portaven a terme col·laboradors habituals. D'altres, les hem construït des de zero. Propostes amb molt de perfil, amb denominació d'origen, si em permeteu el símil. Aquest plantejament no sempre és fàcil de desenvolupar. Crear i produir és costós, en temps, en recursos, en persones. D'altra banda, considerem important i estratègica, i paga la pena, aquesta aposta per creacions pedagògiques pròpies, identificadores, amb capacitat per a enriquir i complementar la ciutat del coneixement que és Barcelona.

En aquest plantejament és òbvia la importància dels col·laboradors professionals que hi intervenen. Entitats, empreses, persones, que, pels seus coneixements, capacitats, complicitats, ens permeten pensar, dissenyar, produir i finalment posar a l'abast del públic tallers, activitats i experiències d'allò més interessants i diversos.

Aquest enteniment creatiu, amb els professionals que cooperen amb el Museu, és paradigmàtic i ve de lluny. Afavorit a consciència per la direcció i per la mateixa àrea de comunicació i pedagogia. Potser sona un mica ingenu o kumbaià dir que aquesta institució ha estat «casa» de bons professionals externs, molts i diversos, que han contribuït a fer el Museu que avui tenim davant nostre. Crec sincerament que aquesta xarxa professional i humana és un dels patrimonis intangibles del Museu Etnològic de Barcelona.

Actualment, per afrontar els reptes d'aquesta nova etapa, pel que fa a l'oferta pedagògica, hem apostat per un primer nucli de professionals, de gran trajectòria, coneixement i experiència dins del Museu. Al voltant d'aquests col·laboradors hi ha la incorporació permanent i obligada d'altres experts amb propostes diverses i mirades distintes.

Els tallers generals, els que adrecem al públic infantil o familiar, als adults o a un públic obert, són un lloc i un temps de trobada, d'experiència i coneixement, que s'anima i es renova a ritme de propostes culturals originals. En aquest sentit

Sabies que...

hi ha una rèplica de la cabana de pastor que hi ha a l'exposició estable del Museu que es pot muntar i desmuntar i serveix per a explicar com vivien els pastors del Pirineu?



el Museu s'obre als professionals i a les propostes que puguin enriquir i complementar la seva oferta significativa.

En coherència també amb una sana ambició pedagògica aquestes activitats pluridisciplinàries són la nostra eina per a respondre als objectius educacionals de país i ciutat, que, des d'un punt de vista lúdic i participatiu, permet als alumnes comprendre millor el món que els envolta i afavorir una dinàmica activa de la descoberta.

Ens agradaria, i procurarem aconseguir-ho, sobretot en l'àmbit de la infància i l'educació, ser un museu de «meravelles» que fomenti la fascinació envers els objectes, les històries, les experiències i els coneixements. També ens agradaria aguditzar la curiositat dels nostres usuaris, el seu desig d'aprenentatge, la seva tiferia, els seus impulsos d'interès. Per això fomentem un esperit d'aventura, de joc, de descoberta, i d'experimentació, que ens impulsi a raonar, a preguntar, a fer.

Hi ha activitats que esdevenen paradigmàtiques per a nosaltres. «Sentir l'objecte» és una experiència que «treu» els objectes de les vitrines per deixar-los expressar-se obertament a l'abast d'un públic actiu. Al seu voltant, un expert, un mediador, treu a la llum petites i grans històries que carreguen de significació la descoberta. A la vegada els participants poden gaudir del plaer del descobriment sensorial. Els objectes, sovint corrents, populars, com un crucifix de poble, un mocador de fer farcells, un canelobre ritual jueu, un cànter o un guarniment de carrer de les festes de Gràcia de Barcelona, atresoren en la seva simplicitat quotidiana fragments eloqüents de l'experiència cultural compartida.

Hi ha altres activitats que ens defineixen que també fan sentir l'objecte. Propostes originals, amb un discurs transversal. Algunes són: «Del mocador de fer farcells, al plissé japonès, fent la volta a un món de tela» (taller-experiència per a adults), «Vine a fer l'indiano» (taller-experiència familiar), «La cabana de pastor» (taller-experiència familiar), «Vine a decorar la nostra casa comuna» (taller-experiència per a nens i joves) i «Terrissaires antics».

Les activitats educatives s'adapten a les edats i als currículums oficials, així com a les característiques generals de cada grup. Començaran a ser una realitat en el curs 2016-2017. Són, ara per ara, un ventall de propostes prou ampli com divers. Activitats confeccionades amb l'ambició de facilitar aquest aprenentatge vivencial i significatiu. Potser les activitats més definitòries són «Súper-vivència» i «Experiències ancestrals» (totes dues adreçades a l'ensenyament secundari obligatori). Són dues propostes noves, amb denominació d'origen, que vénen carregades d'emocions. Ens permetran reviure, confrontar-nos, de manera lúdica i enriquidora, als reptes tècnics i tecnològics que la humanitat ha experimentat al llarg dels temps. En clau de joc cooperatiu els participants recreen diverses situacions determinants de la supervivència de l'home. En aquestes propostes fem servir estris, guies, i el patrimoni expositiu del Museu, que esdevé «mannà» per als nostres especials «supervivents». Activitats dinàmiques i d'habilitat que promouen el repte de pensar i la reflexió al voltant de la nostra dimensió cultural a escala humana.

Sabies que...

en les nostres latituds és difícil evitar el deteriorament natural de fustes, fibres vegetals i materials provinents del món animal?

La combinació d'uns nivells elevats d'humiditat i una temperatura que en el període estival pot assolir els 35° crea un ambient que afavoreix la biodeterioració: corcs, fongs i bacteries proliferen amb gran celeritat i s'alimenten de la matèria orgànica de què estan fets molts dels nostres béns culturals, de manera que en provoquen la degradació. Aquesta és la principal causa per la qual a casa nostra es conserven pocs materials orgànics de més de 1.000 anys d'antiguitat.



Ernesto Briceño

Director d'orquestra

Cordes del Món.
Ressonant junts



En terra fèrtil

En una conversa de tantes amb l'antropòleg Enric Miró entre les parets joves del Centre d'Estudis Musicals Maria Grever, va brollar la llavor d'aquest arbre cultural de patrimoni intangible. Els elements estaven exposats, clars i harmònics, malgrat que tot passava enmig d'una tempesta política i potser en el pitjor moment de gestió cultural dels darrers temps. Així, vam néixer gairebé com un nadó en un camp de refugiats. Enric Miró ho va veure clar i va saber transmetre ràpidament a la institució on treballava, el Museu Etnològic de Barcelona, aquesta oportunitat de fer les coses bé, a la manera en què l'Enric, Josep Fornés, Ernesto Briceño i els seus equips pensaven i sentien.

Aquesta llavor parlava d'un fet musical defensat i conreat des de l'antropologia, la sociologia i, sobretot, des del substrat ric i sedimentat d'una institució com el Museu Etnològic de Barcelona i el Taller de Músics, que van ser i són actualment els nostres aliats.

Cordes del Món es basa en el patrimoni i en el fet musical per promoure relacions amb altres expressions culturals, i situa el procés en l'àmbit del treball social. CdM proposa un espai de creació i pràctica de repertori orquestral i tradicional per a corda, vinculat al patrimoni material, al patrimoni oral i musical, a les creences, a la cultura de l'espai i del cos, el joc, el ball i la dansa, el pensament filosòfic i científic... de cada àrea cultural.

A la pràctica, CdM desenvolupa músiques d'arrel tradicional de diverses cultures dels cinc continents, i expressions contemporànies com el jazz, en el gresol de l'experimentació (Centre d'Ensenyament Musical Maria Grever), amb el patrimoni anomenat intangible, l'aportació teòrica des de l'antropologia i la museologia (Museu Etnològic de Barcelona), l'expressió artística (Mariaelena Roqué) i altres ciències socials.

Què ha passat amb persones?

Durant el nostre procés hem tingut la col·laboració d'Artur Blasco, Aleix Tobias, Salvador Escrivà, Lucrecia, Kiko Veneno, Manel Joseph, Toni Xuclà, L. Subramanian i Paul Giger, entre d'altres.

Què ha passat científicament?

Sinergies sistemàtiques entre l'etnologia, l'antropologia i la musicoteràpia: Museu de la Música, Diables de Parets, Gegants de Parets, Amics de la UNESCO, Consorci de Normalització Lingüística, la Marató de TV3, Música y Psiquiatria Fundación ANAED. Hem sumat capes per millorar la visibilitat i la sonoritat social, artística i científica de totes dues institucions.

En el procés de creació musical hi ha hagut una interrelació conscient amb les col·leccions del MEB, en què s'ha donat una nova dimensió als materials musicals

Saps què vol dir...

xilòfag?

Del grec *xilo*, que significa fusta, i *fagos*, que significa menjar, amb aquesta denominació definim els insectes que mengen fusta: vulgarment anomenats *corcs*.

De corcs n'hi ha de moltes classes (anòbids, *Hylotrupes*, cerambícids). En general es tracta d'insectes, petits escarabats, les larves dels quals excaven l'interior de la fusta i hi fan galeries que provoquen deterioraments importants en objectes de fusta, retaules, bastidors de quadres, marcs, mobles, bigues, etc.

La larva excava les galeries i quan es transforma en insecte forada la superfície de l'objecte i surt volant; seguidament torna a pondre ous i el cicle es reproduceix.



Sabies que...

els cabells humans són una de les matèries més sensibles a la humitat de l'ambient?

Molts de nosaltres hem observat que, en temps de pluja o humitat elevada, els nostres cabells s'arriessen. Aquest fenomen es deu a la capacitat que tenen d'absorbir l'aigua de l'ambient o de dessecar-se quan aquesta humitat ambiental baixa. Els antics termohigròmetres de tambor, utilitzats llargament als museus, aprofiten aquesta propietat per mesurar la humitat de l'ambient: contenen un feix de cabells que es tensa i es destensa en funció de la humitat ambiental.

És el mateix sistema que utilitza el conegut frare del temps, que amb una vareta ens assenyalava si demà farà sol o plourà!

i etnològics. Parts de la praxi també estan relacionades amb la corporalitat social del ball i la dansa i l'antropologia del cos desenvolupada al MEB.

CdM crea els aspectes musicals i els seus contextos socioculturals promovent activitats amb concerts, conferències, cursos, tallers, espais pedagògics, d'investigació i d'assessorament. També hi tenen espai els coreògrafs, poetes, artistes plàstics, audiovisualistes i especialistes de diverses disciplines.

Cal destacar les participacions d'associacions culturals d'acció social de Barcelona i la resta de Catalunya, el Musée Barbier-Mueller, el Museu d'Etnologia de València, l'Ajuntament de Paret del Vallès, la Universidad Central de Venezuela i la Universitat de Berklee College of Music (EUA), a més de l'AMACAT (Associació Musicoterapeutes i Arterapeutes de Catalunya).

Una altra acció nascuda a partir de l'experiència és el Cicle Sherpa Sonor, que acompanya el visitant del Museu Etnològic en el seu viatge per les instal·lacions amb un repertori vinculat a les exposicions.

Un camí sonor i humà que seguim fent...



Adrià Pujol i Cruells

Antropòleg

Les exposicions
temporals del MEB



Exposició temporal
El sagrat, el profà i la festa, 2016.

El Museu d'Etnologia de Barcelona (MEB) engega una nova fase d'exposicions temporals a partir de l'any 2017. Exposicions que responguin als interessos i funcions del Museu: l'antropologia, el pensament contemporani i la participació ciutadana.

Fidel a la seva trajectòria, el MEB s'adapta als nous temps, amb la mirada posada en la societat catalana contemporània. Conscient que un museu d'antropologia ha de servir, en part, per a pensar críticament el seu entorn immediat, el MEB posa en marxa, a partir de l'any 2017, un seguit d'exposicions temporals que vénen a complementar la mostra estable.

En aquest sentit, arrenca amb la temporal anomenada *Les cares de Barcelona*. L'exposició planteja una visita a la capital catalana, i proposa al visitant una experiència singular: visitar la ciutat com si fos la primera vegada. Sense voler determinar com és Barcelona en tots els seus aspectes, projecta l'interès en alguns punts, a fi i efecte que sigui el visitant qui pensi la ciutat de la manera que més li convingui.

Les cares de Barcelona no determina ni resumeix quina Barcelona és la més característica. Al contrari, planteja punts de partida (la gent, els missatges, les festes, els carrers i els edificis, les cultures) a partir dels quals el MEB pretén que es reflexioni, que es dubti i que, sobretot, es tinguin a l'abast eines d'anàlisi per al món que ens envolta. Eines pròpies de l'antropologia social i cultural.

Distribuïda per àmbits d'atenció, *Les cares de Barcelona* és una exposició en creixement, perquè també es complementa amb activitats, dins i fora del MEB. L'espai públic, la marca Barcelona, la ciutat icònica, les cultures del món presents a l'urbs, els barcelonins i les barcelonines, el turisme i una llarga llista de temes relacionats s'hi donen la mà.

El MEB vol ser un referent en la recerca antropològica al nostre país i més enllà. Aprofitant les seves exposicions temporals, converteix la fase de documentació en campanyes de recol·lecció i anàlisi de nous materials, que, al seu torn, serviran per a engruixir el seu fons, ja de per si importantíssim.

Les cares de Barcelona servirà, al capdavant, per consolidar el món de les exposicions temporals de llarga duració. A més a més, d'una banda desenvolupa el concepte d'exposició *streaming*, és a dir, un tipus de mostra que s'inspira en la retransmissió en directe, viva, atenta a la realitat canviant. El visitant troba un discurs en progrés, gens estàtic. En segon lloc, perquè som fidels a la missió de l'antropologia, el visitant troba un ventall d'objectes d'actualitat radical. Enllà dels objectes amb valor històric, *Les cares de Barcelona* incorpora material susceptible de ser inventariat, sigui per la seva importància social, sigui perquè actualitza les col·leccions folklòriques del nostre país. I, finalment, *Les cares de Barcelona* posa en valor un tipus d'exposició crítica, que fa pensar, que no presenta un discurs tancat. Una mostra, en definitiva, que vol servir de pauta, per orientar el futur museístic (recerca, pensament, recol·lecció) del Museu Etnològic de Barcelona.

Saps per què...

als museus s'exposen objectes en què falten fragments?

Els objectes que formen part d'un museu són considerats documents històrics, i només s'hi intervé quan hi ha un perill de disgregació dels fragments o quan el fragment que manca dificulta la lectura o la visibilitat global. En la restauració museística, el fet estètic és considerat secundari, ja que hi ha el perill d'adulterar l'autenticitat de la peça.

La consigna general de les actuacions de restauració als museus és: «Màxim respecte per l'original i mínima intervenció».

El Museu Nòmada al Som Cultura Popular.
(Barcelona, 2016).

SOM
ULTURA PO
AR
STRA DEL PATRIMONI IMMATER
ELONA

EL MUSEU
NÒMADA

Pere Marquilles, Anna López
i Miquel Àngel Higuera

*Estudi de disseny gràfic i comunicació visual
Fons Gràfic*

...fer sabates a mida





Durant el procés de construcció del llibre i, de manera semblant a com ha succeït amb el director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona, hem anat mantenint diverses reunions de treball amb l'equip de Fons Gràfic per maquetar «la peça» (que és com anomenen respectuosament cadascun dels projectes que fan). Per tot plegat, ara ens ho fem venir bé i parlem, a més, d'altres «peces» vinculades al Museu en què ha col·laborat l'estudi de disseny.

Quines intervencions gràfiques i visuals heu articulat amb l'Etnològic?

Pere: Bé, unes quantes, però, concretant la resposta, en destacaria tres: la senyalització dels espais museístics (senyalística), el disseny i la producció d'exposicions i el disseny i la compaginació del llibre *El Museu Nòmada* i, entre altres projectes, el disseny d'aquest volum dedicat al remodelat Etnològic.

Expliqueu-nos què és la senyalística...

P.: De fet és una informació visual que a primer cop d'ull passa sovint desapercibuda però que de forma subtil el nostre subconscient, en visitar l'edifici, detecta. Són les plaques indicatives que hi ha a totes les sales del Museu i que fan referència, per exemple, a l'ús de l'ascensor, la localització de les escales per a pujar i baixar... Ara bé, la realitat ha estat que ens hem hagut d'adaptar a una imatge encarregada prèviament i, a partir d'aquí, si ens hi fixem bé quan contemplem les plaques, els hem fet donar un cop d'ullet amb el logo del Museu, degradant els colors de blau a verd, buscant un lligam, una continuïtat, amb el disseny, la tipografia i la creativitat sense alterar la funció ètica per a la qual estan pensades.

Ja que parleu de creativitat gràfica, la vostra aportació es fa més visible a les exposicions, no?

Miquel Àngel: Sí, i això coincideix pràcticament amb l'etapa d'obres de l'Etnològic. El Museu ha estat tancat i des de la direcció, amb criteri, ens digueren en veu alta: «Si l'edifici està de reformes i la gent no pot venir, farem el museu a fora!» I, a partir d'aquí, comença a fer exposicions transportables adaptades al format de *roll-up* (que és un sistema de plafons plegables), amb el qual no cal bellugar cap peça, sinó que la reproduïxes en fotografia i et cap al maleter del cotxe, de manera que es facilita que rodin arreu. Llavors, un museu en obres es converteix en un museu amb un nombre de visites increïble.

P.: Quatre anys de portes tancades és molt de temps per a un museu i, amb una bona visió per part de la direcció, han planificat una encertada campanya d'exposicions anomenada *El Museu Nòmada*, que s'ha esbombat i ha fet molt soroll. És tota una nova filosofia, que fa possible que, amb un cost gairebé minúscul, entitats d'arreu s'emportin per uns dies les exposicions a casa i després les retornin al Museu.

Sabies que...

els visitants d'un museu poden ser una font de contaminació?

De vegades, en les exposicions de gran èxit, amb una alta aflluència de públic, cal dosificar el nombre diari de visitants. Les aglomeracions de públic són les responsables de l'augment de la temperatura i la humitat de l'ambient, i també de l'augment de la concentració de CO₂ (diòxid de carboni), que és un contaminant que augmenta l'acidesa de l'ambient; l'acidesa, al seu torn, perjudica els materials fràgils, com ara el paper o els teixits.

De la mateixa manera, el públic visitant és responsable de l'augment de la pols dins el museu, una pols produïda per les cèl·lules humanes, les partícules de roba i les partícules de terra que arrosseguem a través de les sabates, de fora cap a l'interior.



M. À.: Gairebé no hi ha tampoc assegurances; com a molt, es pot trencar una barreta d'un plafó, la reparació de la qual assumeix el mateix Museu, cosa que estimula de retruc l'accés a la cultura museística de tots els pobles i ciutats que ho sol·licitin per un cost mínim.

A vosaltres les exposicions també us han estimulat, oi?

Anna: I tant, cada vegada que han vingut a l'estudi els responsables de les exposicions nòmades ens hem dit tots tres: «Que bé, una altra exposició de l'Etnològic!». Ja que, personalment, són molt enriquidores i cadascuna és diferent, i propicien, sovint, la descoberta de coses senzilles però que tenen la seva importància i la seva història. A més, el contacte humà que en resulta cada vegada és molt gratificant i, en especial, quan detectes que els plafons acabats arriben al cor d'altres persones.

Aquesta sensació la vau descobrir a les jornades del Som Cultura Popular 2016?

P.: Sí, així és. Precisament allí, tot passejant entremig dels visitants a les sales d'exposicions de les naus de la fàbrica de creació Fabra i Coats de Barcelona ho copsàrem en l'ambient. A més, l'edició i la distribució en les jornades del catàleg *El Museu Nòmada* ha estat un encert ja que així l'esforç d'aquests quatre anys no se l'ha emportat el vent. Estem molt satisfets d'haver contribuït professionalment en la divulgació de l'Etnològic més enllà dels límits estrictes de la seu de l'edifici de Montjuïc.



Quins criteris seguïu quan maqueteu una exposició?

A.: En primer lloc escoltem els clients. A partir d'aquí, vetllem perquè verbalitzin al màxim el que volen i, sobretot, els demanem què és el que els agradaria projectar, ja que ells són els veritables experts en els temes. Per tant, generem una complicitat i comencem a adaptar el discurs expositiu en cadascun dels plafons.

M. À.: I, ja posats en el tema, cada peça és diferent, ja que cada exposició i cada comissari és un món. Dedicuem una part important de temps a fer proves amb la supervisió dels clients. Acotem l'extensió dels textos, les dimensions fotogràfiques, les capçaleres... Una altra cosa que fem sempre, independentment que treballem davant de la pantalla de l'ordinador o no, és imprimir i veure en quin cos real queda el text. Això ho ensenyem sempre als responsables de les exposicions, a qui demanen que se separin tres metres dels plafons per saber si els missatges es llegeixen bé.

Una persona, davant d'un plafó, quanta estona hi sol estar?

P.: Dependrà del tema. No és el mateix una exposició on prevalen, per exemple, voluntàriament, les fotografies per damunt del contingut del text, que una en què passa a l'inrevés. La part visual, sovint, acostuma a ser molt important en aquest tipus d'exposicions, amb la qual cosa, perquè a l'espectador l'atrapi la imatge, convé que aquesta sigui molt bona. I, pel que fa al nivell de lectura de textos, és important saber repartir el discurs començant pel plafó primer fins a arribar al darrer. De fet, nosaltres també n'hem après, de tot això, perquè mires

Sabies que...

la pinacoteca de l'Etnològic està composta per pintures que van ser recuperades durant la Guerra Civil i que ningú no va reclamar mai després del conflicte?



la primera exposició itinerant de l'Etnològic en què vam participar (que, per cert, ens estimem molt) al costat de l'última i hi veus una evolució interessant, que segur que també repercuteix positivament en la bona atenció dels lectors.

Parlem del llibre?

M. À.: D'acord. Aquí, una vegada més, tot va supeditat a l'encàrrec del client. Llavors, intentem que el producte s'adeqüi a les seves necessitats, com ara les d'aquest llibre, el qual, de manera intencionada, planteja diversos nivells de lectura, ja que el públic que visita el Museu és molt plural. Per això l'encant d'aquesta «peça» és contribuir a saber trobar-hi l'equilibri i a despertar l'interès tant d'un infant, com d'un jove o d'un ancià.

A.: Hi ha definides tres línies de lectura: una d'il·lustrativa, una de fotogràfica i una del text. Les tres parts són igual d'importantes i el repte està a saber captar tant l'atenció de lectors novells com d'estudiosos en la matèria i, també, a despertar curiositats en persones potser poc habituades a l'hàbit de llegir però que a través del llibre i de la visita al Museu amplien coneixements. La gràcia serà que cada lector trobi la seva part i que amb el temps en descobreixi les altres.

Com ho porteu, a la pràctica?

P.: D'una banda, amb la grafia, hem de permetre als lectors llegir còmodament. Decorar la lletra és un error ja que simplement ha de canalitzar el contingut del missatge. Els títols sí que han de tenir alguna característica més però en la mateixa direcció que la resta de paraules. Pel que fa a la fotografia, ha de comunicar. Ara bé, sense fer filigranes ni despistar a ningú. I, amb relació a les il·lustracions, han de convidar a endinsar-te a estimar el Museu.

I, sobre la longitud de textos, les dimensions de les imatges..., què en podeu dir?

A.: L'important és que el que es digui sigui interessant. No s'ha de forçar res. Si, per exemple, cal explicar tota la vida del Museu, els directors, les col·leccions, els edificis..., l'extensió de l'article en qüestió ha de ser la que demani. En el supòsit que la longitud sigui llarga, mirarem de combinar el text amb imatges entremig i fer que, en equilibri, es complementin mútuament. Per fer tot això i, igual com fem amb les exposicions, treballar amb maquetes i PDF a l'ordinador va molt bé per a dissenyar però, fins que no imprimeixes proves en suport de paper, no acabes de percebre detalls com, per exemple, els colors definitius de les imatges... El nostre ofici és ajudar a fer sabates a mida.

Sabies que...

les exposicions itinerants de l'Etnològic han estat en més de 30 comarques de tots els Països Catalans i han viatjat a Anglaterra, Itàlia, Mèxic, Colòmbia i el Brasil?



Lluís Garcia Petit

Director general de l'Institut
del Patrimoni Cultural Immateral

Mirem al món



FALLA. Durro, Vall de Boí, Alta Ribagorça.

Les falles del Pirineu han estat inscrites per la UNESCO a la Llista Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, fet que ens recorda la importància d'aquest patrimoni.



Ningú no sap exactament quantes cultures hi ha al món, però per fer-nos-en una idea podem dir que, segons algunes estimacions, s'hi parlen unes 6.000 llengües. Això vol dir que hi ha almenys 6.000 grups humans amb referents diferents pel que fa als valors que els guien, al que mengen, a les festes que celebren, als estris que fabriquen, a les creences que tenen i a moltes coses més. Cada persona neix en el marc d'una cultura determinada, a partir de la qual va definint els seus referents en tots aquests aspectes. Això fa que, d'entrada, trobi normal tot allò que encaixa en aquests referents i estrany o curiós tot el que no s'hi relaciona. És cert que avui dia, a Catalunya, aquestes afirmacions són menys absolutes que fa unes quantes dècades, i encara menys que fa uns quants segles o mil·lennis. D'una banda, perquè hi ha moltes persones que neixen i viuen a cavall de dues o més cultures, ja sigui per origen familiar (parens de cultures diferents), per qüestions polítiques (cultures imposades o potenciades per grups dominants), per motius econòmics (emigració) o per altres causes; i, d'altra banda, perquè els mitjans de comunicació —tant si parlem de transport com si parlem d'informació— ens permeten conèixer alguns detalls d'un bon nombre de cultures diferents. Però, en termes generals, com a individus, coneixem ben poca cosa de la resta de cultures que hi ha a la Terra.

Si en general els museus ens ensenyen aspectes molt diversos de la natura i de la humanitat, i ens ajuden a entendre el món on vivim i el nostre passat, els museus etnològics ens parlen d'altres cultures i, per tant, ens ajuden a entendre no només el conjunt de la humanitat, sinó també la nostra pròpia cultura. No fa gaires dècades, la diversitat cultural no es veia amb els mateixos ulls d'avui; dominava la idea que els grups humans evolucionen i que aquesta evolució o progrés és quelcom positiu. Els grups més evolucionats dins del món eren els països occidentals, i es considerava que moltes cultures de la resta del món estaven *endarrerides* o estaven encara en un estadi *primitiu* de l'evolució. Per tant, era desitjable ajudar aquelles cultures a evolucionar, acostar-les al nostre model de societat. La diversitat no es veia com una riquesa, sinó més aviat com un inconvenient, com un obstacle per al progrés de la humanitat.

Sortosament, aquesta perspectiva ha canviat, i avui la diversitat cultural es veu com una riquesa que cal preservar. El Museu Etnològic de Barcelona, com tots els seus homòlegs, hi ha contribuït d'una manera notable. D'una banda, en presentar-nos les formes de vida d'altres cultures ens ha fet reflexionar sobre les nostres pròpies formes de vida, ens ha fet veure que no són úniques al món ni necessàriament millors que les altres. Però, sobretot, ens ha fet entendre que no hi ha cap motiu que pugui justificar la destrucció d'una altra cultura. Els estats del món ho han acabat assumint i, a través de la UNESCO, fundada després de la Segona Guerra Mundial per construir els fonaments de la pau en la ment de les persones, segons estableix la seva constitució, van aprovar l'any 2003 la Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial. Aquesta norma, ratifi-

Sabies que...

L'objecte més petit de les col·leccions del Museu fa uns 8 mil·límetres de diàmetre —un pinyol de cirera que és un xiulet— i el més gran és una jàssera de Papua Nova Guinea de 6,55 metres de llarg?



«Muixeranga», dues Altes a l'altar major de l'església de Sant Jaume, Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí (Ribera Alta), 2013.

cada voluntàriament per 169 dels 193 estats membres, vol preservar tots aquells usos, representacions, expressions, coneixements i tècniques que constitueixen una part fonamental de la identitat de cada cultura. Ja no es tracta només de documentar-los, d'estudiar-los, d'explicar-los, es tracta d'actuar per preservar-los, per mantenir-los vius.

Potser l'aspecte més significatiu del nou paradigma és que limita el camp d'actuació. Quan l'objectiu és conèixer, investigar, descobrir, les fronteres no tenen cap sentit, són una cotilla, un impediment, gairebé una contradicció. En canvi, quan hem de gestionar, quan hem de prendre decisions sobre coses concretes, quan hem de resoldre problemes pràctics, necessitem acotar; si, a més, ho volem fer de manera coordinada a escala mundial, ens hem de posar d'acord, i això vol dir renunciar a plantejaments individuals per un benefici col·lectiu. Això és el que fa la Convenció. La definició que fa de patrimoni cultural immaterial, fins i tot el mateix concepte, poden agradar més o menys; de fet no falten les veus que ho critiquen i probablement tenen raó en més d'un aspecte. Però és el fruit d'un acord a escala mundial, d'un debat d'anys en què han participat milers d'investigadors, de funcionaris, d'experts, de practicants. I això li dona una gran força, converteix la Convenció en una eina extraordinària per a salvar tota una part de les cultures que es veia amenaçada i, de retruc, la diversitat cultural de la humanitat. Segurament és la millor eina de què disposem en aquests moments.

Un dels grans perills que, en aquest context, corren les tradicions, els coneixements ancestrals, les pràctiques heretades del passat, les festes populars, és la banalització. Mantenir-los tots vius implica dedicació, temps i recursos, i probablement no en tenim prou per a tot. Per això tenim l'opció de decidir quins volem llegar a les generacions futures, és a dir, quins considerem que formen part del nostre patrimoni i, per tant, a quins volem abocar-hi, entre tots, dedicació, temps i recursos. La Convenció deixa ben clar que aquesta decisió de què és i què no és patrimoni l'han de prendre les persones que en aquests moments estan mantenint-lo viu; això sí, convenientment informades i assessorades pels investigadors, els experts i les institucions. Això no es pot fer d'un dia per l'altre, s'ha de menester un cert temps, i per això, en aquests moments, transmetre la idea que qualsevol tradició, qualsevol coneixement ancestral, qualsevol festa són patrimoni és contribuir a banalitzar aquest concepte i a posar en perill allò que realment volem preservar.

El Museu d'Etnologia de Barcelona sempre ens ha ajudat a mirar cap al món, i així ens hem fet una mica millors. En aquests temps de canvis accelerats, de desaparició ràpida de tants elements intangibles de les cultures del món, també de la nostra, el món ha decidit actuar a través de la Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial perquè ens ajudi a prendre consciència del valor d'aquests elements i a decidir en quina mesura els volem transmetre a les generacions futures. Mirem al món amb el Museu d'Etnologia de Barcelona.

Sabies que...

a la *Reserva visitable* es pot veure una col·lecció d'exvots que permeten contemplar escenes de la vida quotidiana dels darrers tres-cents anys?



«Maces» de la Patum de Berga, 2007.



Festes de Santa Eulàlia, Barcelona, 2003.



Sabies que...

a la *Reserva visible* es poden veure figures de pessebres americans que representen indígenes fent *tortilles*, tocant les marimbres, i on els reis van muntats en flames?



Gustau Molas

*Tècnic del Departament de Col·leccions del
Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)*

La nina de pedra

Guió radiofònic de la secció «Els secrets
de l'Etnològic» del programa Fes ta Festa

Un exemple de presència en les xarxes socials del Museu són les col·laboracions al programa de ràdio internàutic <<http://festafesta.net>>, on hi ha la secció «Els secrets de l'Etnològic», en la qual es divulguen històries o anècdotes que converteixen un objecte aparentment sense interès en un objecte singular, com és el cas que apropem.

De les molt diverses formes que els objectes o les obres d'art tenen d'arribar als museus (us en sorprendríeu), i sobretot pel que fa als museus d'etnologia, n'hi ha dues de més comunes. La compra i la donació. És fàcil endevinar que, ara com ara, l'opció de comprar és cada cop més difícil, no només per la manca de pressupostos específics per a fer-ho sinó també perquè cada cop és més complicat trobar al mercat objectes realment interessants i significatius per a poder explicar les formes de vida de les societats.

Habitualment aquestes compres o donacions també s'aconsegueixen anant als llocs de procedència i, després del que en diem *treball de camp*, es procura comprar els objectes que ens semblen interessants i que els propietaris estan disposats a vendre. Sovint, com a conseqüència del tracte amb les persones, també es produeixen donacions. I aquí volia arribar. L'objecte que descriu és fruit d'una donació, diríem per carambola, al Museu. És una nina, però, és clar, no una nina qualsevol. Ni Mariquita Pérez, ni Nancy, ni Barbie, ni Barriguitas, ni res de res.

És una nina catalana, feta per una nena catalana i que l'any 1949 va arribar al Museu per mitjà d'una donació d'una tercera persona. Però que té de diferent, aquesta nina? Veureu... Segons ens consta en les llibretes de camp de l'etnògraf Ramon Violant i Simorra, primer conservador del Museu, la nina era «feta per una nena de nom Colometa Danés, de 8 anys (el 1949), filla dels ermitans del Santuari de Nostra Senyora de Cabrera, prop de Vic».

Si coneixeu aquest santuari i la seva ermita sabreu que és un lloc espectacular, dalt d'una cinglera on només s'arriba a peu, i que es tarda una mitja hora a pujar per unes dificultoses escales fetes a la mateixa roca, o per un caminet igual de costerut. No crec que us sorprengui gaire que us digui que des del santuari hi ha una panoràmica excepcional. Si us comento, però, que la nina és de pedra, us en podreu començar a sorprendre i, si us afirmo que la nina és en realitat una pedra, ja no estic tan segur de la vostra reacció.

Efectivament, la nina és un còdol allargassat sense més, del qual només es veu la punta superior (que seria el cap de la nina), amb un «vestit» de drap de color blau i un «davantal» de color blanc, probablement fet per la mare, actualment una mica envellit. Duu, a més, un collaret fet amb un prim cordill amb caragolins de mar enfilats. Un s'imagina la necessitat d'aquesta nena, Colometa, de tenir una nina per a poder-hi jugar, reproduint tots els esquemes i comportaments que la seva mare li estava transmetent. I, potser també, la dificultat de poder comprar-ne una.

Tot seguit hi ha el misteri de com va anar a mans de la persona que finalment la va donar al Museu. Això, malauradament, difícilment ho sabrem mai. Però..., si heu estat al cas de les dates que he esmentat, sabreu que la nena Colometa l'any 1949 tenia 8 anys, si les dades que tenim són correctes. Us adoneu que, si no hi ha hagut cap ensurt en la seva vida, la senyora Coloma Danés, filla dels ermitans del Santuari de Nostra Senyora de Cabrera, avui, any 2017, té 76 anys? M'esgarriro d'emoció de pensar que ella o algun dels seus familiars puguin llegir aquest text i tinguin la possibilitat de retrobar-se amb la nina de pedra que fa 68 anys va ser seva.

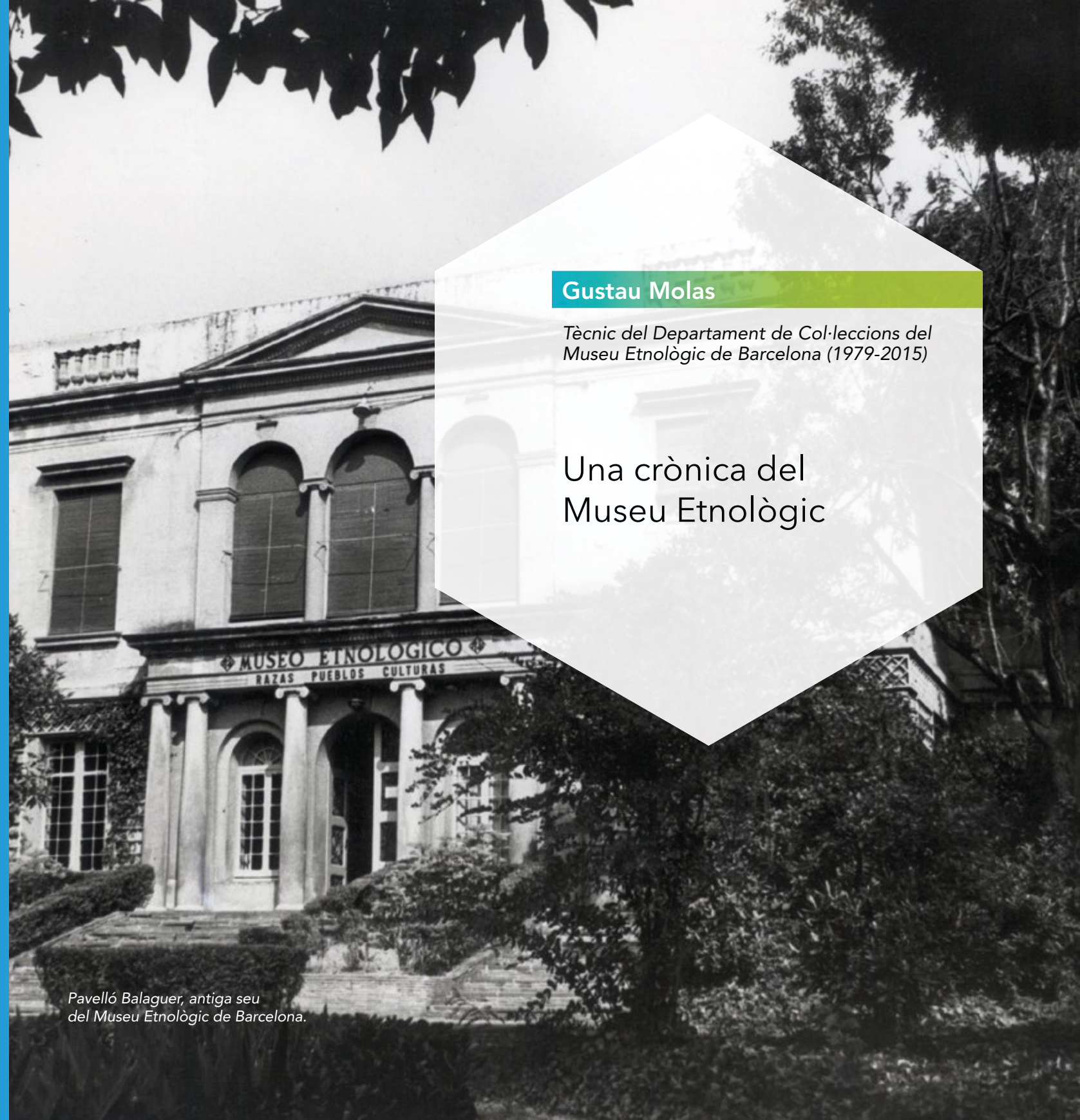


On s'ha amagat?

I, ja que hi som, us proposem un joc d'habilitat visual, perquè la nina de pedra és molt juganera i s'ha amagat entre les il·lustracions del conte, però treu el cap en un racó o un altre fins a vuit vegades. Què, us animeu a trobar-la? Va, no ens quedem de pedra! Som-hi?

Sabies que...

un dels gats japonesos Maneki-neko que es poden veure al Museu va ser recollit als anys seixanta, quan encara no s'havia estès aquesta figura a casa nostra?



Gustau Molas

*Tècnic del Departament de Col·leccions del
Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)*

Una crònica del
Museu Etnològic

*Pavelló Balaguer, antiga seu
del Museu Etnològic de Barcelona.*



Edifici de la Junta de Museus al Poble Espanyol de Barcelona.



Segell del Museo de Industrias y Artes Populares.



Inauguració del Museo de Industrias y Artes Populares, 1942.

La crònica d'una institució com el Museu Etnològic de Barcelona no és la d'una existència planera, probablement com les cròniques d'altres institucions amb una llarga trajectòria. Avui, però, cal parlar del Museu Etnològic de Barcelona i dels seus 75 anys d'existència des d'una perspectiva una mica diferent. Ja és l'hora. Però per entendre l'evolució de la institució hauríem de recordar algunes dècades anteriors al que podríem anomenar «la inauguració oficial».

La idea de crear a Barcelona un museu basat en el folklore, l'etnografia, l'etnologia —l'antropologia, de fet—, es comença a albirar a principi del segle xx. Ja l'any 1916, l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya i el Centre Excursionista de Catalunya proposaven la creació d'un museu etnogràfic de Catalunya. Tomàs Carreras i Artau (Girona, 1879 - Barcelona, 1954), Agustí Duran i Sanpere (Cervera, 1887 - Barcelona, 1975) —dos dels personatges fonamentals en la decisió definitiva de crear el Museu— i Telesforo de Aranzadi (Bergara, 1860 - Barcelona, 1945), antropòleg, etnòleg i naturalista que va ocupar la càtedra d'antropologia de la Universitat de Barcelona de 1920 a 1931, en van ser els principals impulsors. Però la dictadura del general Primo de Rivera va esvaïr els esforços dedicats a aquest projecte, indubtablement lligat al nacionalisme català.

Durant la Segona República, amb el suport de la Junta de Museus i de Joaquim Folch i Torres (Barcelona, 1886 - Badalona, 1963), que n'era el secretari, torna a prendre força la idea de crear un museu d'art popular, al Poble Espanyol de Barcelona, que ajudaria a donar un nou impuls a aquest espai creat per a l'Exposició Internacional de 1929, tot i que en aquest cas tampoc no s'acabà de concretar.

No és fins a l'any 1935, quan s'inaugura el Museu d'Arqueologia a Barcelona, que el seu director i arqueòleg, Pere Bosch i Gimpera (Barcelona, 1891 - Mèxic, 1974), hi creà una secció d'etnologia, per a la qual va contractar com a conservador el ja aleshores reconegut folklorista Joan Amades i Gelats (Barcelona, 1890-1959). Des d'aquesta secció, Amades inicia les primeres campanyes de recollida etnogràfica. Amb una gran intuïció —sobretot perquè el seu interès venia d'una formació totalment autodidacta—, adquiria i documentava tot allò que el seu instint li feia preveure que estava en perill d'una més o menys ràpida desaparició. Inicialment, la seva tasca se centrà en la recerca d'objectes en relació amb el que ell anomenava «el cicle de la vida». Recollia objectes de la vida quotidiana presents a tot Catalunya, també en bona part recollits a Barcelona, relacionats amb els ritus de pas, la religiositat, el joc i la joguina, les creences o supersticions... D'aquí provenen objectes com les barretes de sal i els cànirs de bateig, les creus de Caravaca, les figues d'atzabeja, la fireta de terrissa, els soldats i altres figures de plom o els fulls impresos de rengles de soldats retallables de paper, els amulets com les creus de palma, les pedres de llamp o les mans de teixó, les figures de pessebre, les nines, etc., presents en les col·leccions aplegades per ell.

Tot aquest patrimoni, i molt més, formava part de les col·leccions etnogràfiques del Museu d'Arqueologia, que, un cop acabada la Guerra Civil, passa-

Sabies que...

des del seu inici (1942) fins avui mateix (2017), el Museu ha tingut vuit directors? Duran i Sanpere, Pere Voltes, August Panyella, Carme Huera, Marta Montmany, Dolors Llopart, Carme Fauria i Josep Fornés.

rien a formar part d'un museu de nova creació, el Museo de Industrias y Artes Populares, ubicat al Poble Espanyol de Montjuïc, dependent orgànicament de l'Ajuntament de Barcelona i integrat dins de l'Institut Municipal d'Història.¹ Es va inaugurar el 12 de juny de 1942,² quan era alcalde de Barcelona Miquel Mateu i Pla i ponent de Cultura Tomás Carreras i Artau, i amb Agustí Duran i Sanpere com a director. Joan Amades i Gelats s'havia incorporat a la plantilla del nou museu immediatament després de ser baixa de la del Museu Arqueològic, la segona quinzena de maig de 1940.

Al nou museu del Poble Espanyol va coincidir amb el reconegut etnòleg Ramon Violant i Simorra (Sarrocà de Bellera, 1903 - Barcelona, 1956), també de formació autodidacta. L'un i l'altre van tenir responsabilitats al nou Museo de Industrias y Artes Populares (des d'ara MIAP): Violant, conservador de la Sección de Etnografía, i Amades, conservador de la Sección del Grabado Popular.

Però Tomàs Carreras i Artau no només pensava en un museu d'etnologia centrat en la cultura pròpia de Catalunya o Espanya, sinó que també tenia interès en les altres cultures del món, amb l'accent inicial posat en aquelles amb les quals l'Estat espanyol havia tingut contacte a les colònies. En aquest cas, les primeres col·leccions que conformaven el també nou Museo Etnológico y Colonial, inaugurat el 2 de febrer de 1949,³ provenien de les Filipines, Guinea Equatorial, l'Equador i el Perú, a més a més d'objectes procedents del Pavelló Missional de l'Exposició de 1929. El Museu va ser instal·lat en un antic pavelló de Montjuïc —el pavelló Balaguer—, que havia estat des de 1917 seu de la societat gastronòmico-política anomenada la Colla de l'Arròs, i que posteriorment va donar aixopluc als dissenyadors dels jardins del parc a l'Exposició Internacional de 1929, encapçalats per l'arquitecte i paisatgista Jean Claude Nicolas Forestier. El mateix pavelló també va ser seu provisional de l'Escola del Mar des de 1938 —quan va ser destruït l'edifici de la Barceloneta per un bombardeig de l'aviació italiana durant la Guerra Civil espanyola la nit del 19 de gener— fins al 1948. Com a director del Museu va ser nomenat l'historiador i etnòleg August Panyella i Gómez (Barcelona, 1921-1999) professor ajudant de la càtedra dirigida per Tomàs Carreras i Artau.

D'aquesta manera es desenvolupen paral·lelament les tasques d'adquisició de materials en diverses campanyes per part dels dos museus ubicats a la muntanya de Montjuïc. L'un, al Poble Espanyol, i l'altre, al roserar dels jardins de Laribal, molt a prop de la Font del Gat.

Agustí Duran i Sanpere, director del MIAP, encarrega a Violant i Amades successives campanyes d'adquisició: des del 1940 (dos anys abans de la inauguració) fins al 1955 Violant adquireix més de 4.000 objectes en campanyes per tot Catalunya, el País Valencià, l'Aragó, Navarra i el País Basc.⁴ Amades, des del 1946 al 1957, documenta diferents festes, danses, processons i aplecs a Montserrat, Verges, Sant Feliu de Pallarols, Berga, Vilanova i la Geltrú, Sitges, Vilafranca del Penedès, Prats de Lluçanès, Granollers, Mataró, Sant Privat d'en Bas, Reus, Lloret



de Mar, Olot, Tarragona, Pina (Mallorca), Monistrol de Montserrat, Valls,⁵ entre molts altres llocs, i encomana reportatges fotogràfics que generen un arxiu de més de 700 imatges. En aquest període, en alguna de les campanyes, també fa recol·lecció d'objectes per al Museu.

August Panyella, des de la direcció del Museo Etnológico y Colonial, projecta i fa campanyes d'adquisició —expedicions— planificades pel Museu, des de l'any 1952 fins al 1976, al Marroc, Guinea, el Gabon, el Japó, l'Índia, el Nepal, Abisínia (l'actual Etiòpia), el Perú, el Brasil, Guatemala, Austràlia, Nova Guinea, Mèxic, l'Afganistan, el Senegal, Turquia, etc., i adquireix més de 13.000 objectes. Algunes d'aquestes expedicions, planificades en col·laboració amb Albert Folch,⁶ que més tard crearia la Fundació Folch (1976), i també amb l'escultor Eudald Serra.⁷

Tot i que la disciplina —l'etnologia— era comuna als dos museus, funcionaven diferenciadament, amb pressupostos i plantilles diferents, que a poc a poc van anar creixent al Museo Etnológico y Colonial i van anar minvant al MIAP, per raons també diferents. Mentre que el Museo Etnológico y Colonial té un creixement a l'alça i va augmentant el personal en funció de les necessitats —arriba a tenir durant molts anys fuster, electricista i fotògraf propis, amb els corresponents tallers, eines i laboratoris—, el Museo de Industrias y Artes Populares, que l'any 1955 va arribar a tenir més de 261.000 visitants, perd per defunció, l'any 1956, als 52 anys, el conservador i etnòleg Ramon Violant i Simorra, el 1957 se'n jubila el director, Agustí Duran i Sanpere, i l'any 1959 també mor als 68 anys l'altre conservador, el folklorista Joan Amades i Gelats. Consol Mallofré, cunyada d'Amades,

Sabies que...

des de l'any 1929 hi va haver al Poble Espanyol de Montjuïc la reproducció d'una farmàcia antiga amb tots els seus elements originals, cedits en dipòsit pel Col·legi de Farmacèutics de Barcelona, que des de l'any 1942 havia estat gestionada pel Museo de Industrias y Artes Populares, actual Museu Etnològic de Barcelona, fins a l'any 1997, en què es van tornar —a petició seva— al seu propietari?



Sala d'exposicions del Museo de Industrias y Artes Populares, 1942.

que des de l'any 1942 hi treballava com la seva ajudant, encara restà alguns anys treballant per al Museu, però finalment també va ser baixa. En aquest cas, ni les baixes per defunció dels dos conservadors ni la de Consol Mallofré es van arribar a cobrir, i la direcció del Museu va ser encarregada provisionalment a Pere Voltes Bou (Reus, 1926 - Barcelona, 2009), aleshores també director de l'Institut Municipal d'Història.

En aquesta situació, el director del Museo Etnológico y Colonial, August Panyella, en veure la precarietat de les condicions en què quedava el MIAP, sol·licita la unificació dels dos museus municipals de Barcelona dedicats a l'etnologia: el Museo Etnológico y Colonial que ell dirigia i el Museo de Industrias y Artes Populares. La unificació es fa efectiva el 1962, tot i que ja l'any 1960 August Panyella fa campanyes de recol·lecció d'objectes per la península, concretament a la província de Conca, i el 1961 per Salamanca. El Museu queda des d'aleshores com a Museo Etnológico, amb tres seccions: la Sección Hispánica, amb els objectes de l'antic MIAP recol·lectats per Violant i Simorra i Joan Amades a Catalunya, l'Ara-

gó, el País Valencià, Mallorca, Navarra i el País Basc, que manté la seu del Poble Espanyol; la Sección Exótica, que conté objectes i materials de la resta del món aplegats per August Panyella, que manté la seu del pavelló Balaguer, i la Sección del Libro y las Artes Gráficas, abans Sección del Grabado Popular, que havia tingut com a conservador Joan Amades, també al Poble Espanyol.

En aquestes condicions, la plantilla de la Sección Exótica es manté o creix, en els serveis d'atenció pedagògica a les escoles, per exemple, i ocasionalment s'envien algunes persones de la plantilla a la Sección Hispánica, per a tasques puntuals de manteniment.

La plantilla de la Sección Hispánica no creix, ja que no es convoquen places ni de conservadors ni de tècnics. Tampoc no se li assigna un pressupost específic per a mantenir les col·leccions i les sales d'exposició de manera adequada. Així doncs, els vigilants de sales i altres auxiliars de la Sección Hispánica es jubilen o bé moren i no es convoquen places per a substituir-los. Per manca de personal tècnic i de vigilància es van tancant successivament les sales d'exposició, fins que només queda un sol espai obert al públic: la Casa Pallaresa, a la plaça Major del Poble Espanyol (1960-1979).

Pel que fa a la Sección del Grabado Popular del MIAP del Poble Espanyol, que s'acabaria anomenant Sección del Libro y las Artes Gráficas, el 1967 es nomena Enric Tormo Freixes conservador. Les col·leccions d'aquesta secció amb els anys aniran a l'actual Museu del Disseny, a la plaça de les Glòries Catalanes. Per a la Sección Hispánica no es convoquen places ni es nomena cap conservador.

A principi dels anys 70, el director August Panyella, adonant-se que el pavelló Balaguer havia quedat petit per a aixoplugar les col·leccions, aconseguí que l'Ajuntament aprovi i executi el projecte d'un nou edifici, que va ser el primer edifici de Barcelona pensat i construït expressament per ser un museu, al mateix lloc on hi havia el pavelló Balaguer, que és enderrocat. Els espais de la Sección Hispánica al Poble Espanyol, en aquells moments sense personal i amb molt poca activitat, serveixen per a emmagatzemar les col·leccions que cal treure de l'antic edifici que s'ha d'enderrocar, per poder construir la nova seu, que s'inauguraria la tarda del dimarts 13 de març de 1973,⁸ quan era alcalde de Barcelona Josep Maria de Porcioles.

L'any 1979 dues persones que s'havien incorporat feia poc a la Sección Exótica demanen anar a treballar a la Sección Hispánica, al Poble Espanyol, per fer-se càrrec de les col·leccions que hi ha dipositades allà. Amb el temps, aconseguen anomenar-la Sección Catalana i Hispánica. Des d'aleshores s'inicia un període en què, mitjançant alguns trasllats voluntaris de personal funcionari procedent d'altres àrees municipals, hi ha un lleuger increment en la plantilla de la Sección Catalana i Hispánica, que, recordem-ho, partia gairebé de zero.

L'any 1982, Marta Montmany i Dolors Llopart, que s'havien fet càrrec de les col·leccions *hispàniques*, aconseguen que, després d'estudiar l'informe d'una

Sabies que...

l'edifici del Museo de Industrias y Artes Populares, al Poble Espanyol de Montjuïc, *besavi* de l'actual Museu Etnològic de Barcelona, havia estat, fins acabada la Guerra Civil, la seu de la Junta de Museus de Barcelona?



comissió creada per estudiar la separació del Museo Etnológico, l'Ajuntament acordi en un ple municipal, amb Rafael Pradas com a regidor de Cultura, la segregació de la Sección Catalana y Hispánica del Museo Etnológico per tornar a ser dos museus. Així, queden el Museu Etnològic, amb August Panyella, que continua dirigint la institució; el des d'ara anomenat Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars (des d'ara MAITP), amb Marta Montmany com a directora fins a l'any 1986, en què assumeix la direcció de la Secretaria de Museus de l'Àrea de Cultura, i la Sección del Libro y las Artes Gráficas del MEB, com a Museu de les Arts Gràfiques, fins a la jubilació del seu conservador, Enric Tormo, l'any 1984. El 1986 Pilar Vélez assumeix la direcció del Museu de les Arts Gràfiques fins a l'any 1994, en què passa a dirigir el Museu Frederic Marès. Aleshores aquest museu queda sense direcció, i les tasques de conservació i gestió de les col·leccions són assumides pel MAITP, com a l'etapa 1984-86.

La direcció del MAITP, que havia deixat Montmany, és assumida per Dolors Llopart i Puigpelat. Així doncs, de nou separats els dos museus, tampoc no es convoquen places noves de conservadors, de tècnics ni d'auxiliars, i no hi ha pressupost per a tornar a condicionar i obrir les sales d'exposició. Des d'aquell moment, es fan tasques de restauració, classificació i ordenació de la documentació i de les col·leccions amb el poc personal que hi ha.

Una nova circumstància marca el futur del nou Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars: així com des de l'any 1942 el Museu, dins del Poble Espanyol, depenia de l'Àrea de Cultura, la gestió del recinte del Poble Espanyol era a càrrec de l'Àrea de Relacions Ciutadanes. Des d'aquesta àrea, l'any 1986, amb Raimon Martínez Fraile com a regidor, es va promoure i es va aprovar en un ple municipal cedir l'explotació de la gestió de tot el recinte del Poble Espanyol, mitjançant el règim de concessió administrativa, a una empresa privada fins a l'any 2036 (50 anys). La Regidoria de Cultura, al capdavant de la qual hi havia Maria Aurèlia Campmany, no fa cap gestió per a preservar el Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars amb les sales d'exposició, les reserves i els serveis tècnics, i aquest, de titularitat pública, queda plenament afectat i *engolit* dins d'una empresa de gestió privada (aleshores PEMSA), amb l'horitzó d'un incert trasllat de la seva seu i de les col·leccions a un lloc mai previst ni decidit.

Des d'aquest moment, la possibilitat de créixer —en pressupostos, en personal, en espai, en difusió— s'allunya definitivament del MAITP, que, sense estar tancat, queda reduït als serveis tècnics i a les reserves. Davant de la impossibilitat de tenir sales d'exposició, s'adopta la política de facilitar els préstecs per a tota classe d'exposicions, en què se sol·liciten fons del Museu. Així, des de l'any 1982 al 1998 es participa en més d'un centenar d'exposicions arreu de Catalunya, l'Estat espanyol, el Japó, els Estats Units d'Amèrica, França, Bèlgica, Itàlia, etc.

L'any 1987, amb Ferran Mascarell com a coordinador de Cultura, es va fer efectiva l'entrega dels espais de totes les sales d'exposició, les tancades i les que

encara estaven obertes, com la Casa Pallaresa del MAITP, a l'empresa PEMSA, que gestiona el Poble Espanyol. Això va suposar l'emmagatzematge de tots els objectes fins aleshores exhibits en els espais de reserva, i dels serveis tècnics que encara coexistien al Poble Espanyol, i es va haver de llogar, per manca d'espai, un magatzem extern. Els espais que el Museu encara ocupava al Poble Espanyol es van mantenir força temps, però amb una permanent incertesa.

D'altra banda, no és fins a l'any 1988 que Panyella es jubila com a director del MEB i Carmen Huera Cabeza, conservadora del Museu, n'assumeix la direcció, també fins a la seva jubilació l'any 1995, que, al seu torn, és coberta per l'antropòloga Carme Fauria i Roma.

L'any 1999 l'Ajuntament de Barcelona, a través de l'òrgan anomenat Centre Gestor de Museus, quan Carme Prats i Joaniquet era directora dels Centres i Museus de Ciències de l'ICUB, decideix reorganitzar els museus que gestiona i posa en marxa un projecte anomenat de *compactació* dels museus municipals de Barcelona. Els primers museus que van ser compactats van ser el Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars (MAITP) i el Museu Etnològic, que, un altre cop, tornaran a ser un sol museu: el Museu Etnològic de Barcelona (MEB). De fet, en aquell moment són els únics museus que es compacten, però mantenint encara cadascun d'ells els espais que ocupen al Poble Espanyol i al passeig de Santa Madrona, respectivament. Dolors Llopart, fins aleshores directora del MAITP, queda com a cap de la Direcció de Programes del Museu Etnològic.

No és fins a l'any 2004, amb Jordi Martí i Grau al capdavant de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), que comença el trasllat progressiu de les col·leccions encara emmagatzemades al Poble Espanyol cap a l'altra seu. Es decideix un canvi en el discurs expositiu del Museu i s'hi incorporen, tant als magatzems —que es fan visitables—, com a les sales d'exposició, temàtiques i objectes de Catalunya i la península Ibèrica que fins aleshores no havien estat mai exhibits al MEB. El trasllat de les col·leccions fins aleshores emmagatzemades al Poble Espanyol posa en evidència una greu manca d'espai, que s'intenta solucionar traslladant part de les col·leccions no exhibides, tant catalanes com espanyoles o de la resta del món, al magatzem que des de 1987 s'havia llogat.

Simultàniament, la directora de Programes demana el trasllat al Museu d'Història de la Ciutat, i deixa vacant el càrrec, que, poc temps després, és cobert mitjançant un concurs intern per un tècnic en gestió cultural i patrimonial de l'Institut de Cultura de Barcelona: Josep Fornés i Garcia, a qui l'any 2008 se li encomana la direcció del Museu, per dimissió de l'anterior directora, Carme Fauria.

També l'any 2008 és l'últim en què les altres col·leccions i el personal tècnic romanen als espais del Poble Espanyol. Per indicació de la Direcció de Museus de l'Institut de Cultura es buiden del tot els magatzems i els serveis tècnics, que es traslladen a la seu del passeig de Santa Madrona, i es lliuren els espais a l'empresa PEMSA. Els magatzems externs al Museu queden petits.

Sabies que...

L'any 1955, el Museo de Industrias y Artes Populares, al Poble Espanyol, que va ser l'origen de l'actual Museu Etnològic de Barcelona, va tenir més de 261.000 visitants?

Durant tots els anys passats —des de mitjan anys vuitanta—, el personal del Museu es va jubilar sense que en cap moment no es convoqui cap concurs o oposició per a cobrir els llocs de treball buits. Ja no hi són el fotògraf, el fuster, l'electricista, els tècnics del departament pedagògic, algun dels tècnics del departament de col·leccions... La compactació dels dos museus pressuposa un petit respir quant a personal, però totalment insuficient, atès que el MAITP era totalment deficitari, i més si tenim en compte l'augment significatiu de les col·leccions per a gestionar: el Museu Etnològic de Barcelona passa de 35.000 objectes a més de 70.000.

Des de 2008 i amb la nova direcció, el Museu inicia un nou tarannà més en connexió amb els barris i les associacions dels barris —de tota mena—, per apropar el Museu als ciutadans. Alhora s'inicien col·laboracions amb comunitats del Marroc (Oulad M'taa, Kenitra...), Colòmbia (Carnaval de Barranquilla, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial; la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotà...), Mèxic (Mexcat, Día de Muertos...), es participa, juntament amb altres entitats de la cultura popular catalana convidades pel Museu, a Damasc 2008, capital de la cultura àrab, etc. S'estableixen contactes amb diversos col·lectius, com ara els gitanos de Catalunya, i s'organitzen exposicions (exposició *Gitanos*), algunes en col·laboració amb diferents museus de la ciutat (*Àfriques*).

L'any 2010 la Fundació Folch, a través d'Estela Folch, filla d'Albert Folch, traspassat l'any 1988, ofereix a l'Institut de Cultura la cessió en comodat per 20 anys de les seves col·leccions no europees, per tal que s'exhibeixin al Museu Etnològic de Barcelona amb l'única condició que es doti el Museu d'unes instal·lacions adequades quant a la conservació i l'exhibició d'aquestes col·leccions. L'Institut de Cultura ho accepta, es convoca concurs per a les obres d'adequació i, l'any següent (2011), el Museu tanca les portes per tal d'iniciar les obres de remodelació necessàries per a acollir i exhibir també els fons de la Fundació Folch. De nou, aquest fet significarà l'emballatge i el moviment de totes les col·leccions del MEB, amb una complexa gestió de logística i conservació per tal de tenir, en tot moment, les col·leccions controlades. Tot i les dificultats, entre d'altres de personal, s'atorguen préstecs per a exposicions a diverses institucions.

L'equip del Museu no es resigna a quedar tancat per obres durant un temps incert, perdent l'impuls que s'havia generat de contacte amb la ciutat i el país, i s'inicia una nova política d'acostament al ciutadà: es creen exposicions pensades com a itinerants, en format i materials dissenyats per ser transportats i instal·lats fàcilment, amb les quals és possible fer arribar la divulgació etnològica a tots els territoris d'àmbit català i dur la tasca del Museu més enllà de la seva seu a Montjuïc. El projecte s'anomena *Museu Nòmada*. Fins avui mateix hi ha un total de 20 exposicions diferents, algunes d'elles duplicades o triplicades, a disposició de qui les sol·liciti.

Pràcticament acabades les obres d'adequació dels espais a la seu del Museu per mostrar les peces de la Col·lecció Folch juntament amb les pròpies, l'any

2012, l'aleshores regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Jaume Ciurana, anuncia la creació d'un nou museu, el Museu de Cultures del Món, on es mostraran part de les col·leccions no europees del Museu Etnològic de Barcelona, part de les col·leccions cedides per la Fundació Folch, així com algunes



peces provinents d'altres col·leccions privades. La resta dels fons de la Fundació Folch queda emmagatzemada al Museu Etnològic, juntament amb les altres col·leccions del Museu.

Però la història continua, i durant l'any 2016, de nou (i ja són...) s'ha volgut tornar a la unió dels dos museus amb el nom de Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona... Llarga vida a l'Etnològic!

Notes

1. L'Institut Municipal de Història aplegava en aquell moment, sota una mateixa direcció, institucions diferents: l'Archivo Histórico de la Ciudad, el Museo de Historia de Barcelona, el Museo de Industrias y Artes Populares, el Servicio de Divulgación de la Historia de la Ciudad, el Servicio de Investigaciones Arqueológicas, el Servicio de Visitas Comentadas, l'Asesoría en las Obras de Restauración de Edificios de Interés Arqueológico, las Publicaciones Municipales Históricas i la Secretaría de los Concursos para los Premios Martorell y Massana. Vegeu *El Instituto Municipal de Historia de Barcelona a través de sus primeros cuarenta años (1917-1957)*, p. 25. Conferència d'Agustí Duran i Sanpere.
2. Hemeroteca de *La Vanguardia* del 13 de juny de 1942, p. 6.
3. Hemeroteca de *La Vanguardia* del 3 de febrer de 1949, p. 8.
4. *Llibretes de camp 1940-1955*, de Ramon Violant i Simorra, MEB.

5. *El Instituto Municipal de Historia de Barcelona a través de sus primeros cuarenta años (1917-1957)*, p. 48 i 49. Conferència d'Agustí Duran i Sanpere.
6. Albert Folch i Rusiñol (Barcelona, 1922-1988) fou un químic i empresari català que es va aficionar a l'etnologia quan feia el servei militar i que desenvolupà una gran tasca com a patrocinador d'expedicions científiques arreu del món.
7. Eudald Serra i Güell (Barcelona, 1911-2002) era un escultor català cabdal, pioner de l'avantguarda escultòrica catalana de postguerra. També fou conegut per la seva col·laboració com a etnòleg amb el Museu Etnològic de Barcelona, i per la seva contribució a crear la col·lecció d'art no europeu més gran de Catalunya, la Fundació Folch, fundada pel mecenes i col·leccionista Albert Folch i Rusiñol.
8. Hemeroteca de *La Vanguardia* de l'11 de març de 1973, p. 1, i 14 de març de 1973, p. 31.

Sabies que...

les campanyes de recollida d'objectes per al Museu fetes a Catalunya les va iniciar l'any 1940 a Xerallo, al Pallars Jussà, l'etnògraf Ramon Violant i Simorra (Sarrocà de Bellera, 1903 – Barcelona, 1956) i que es traslladaven d'un lloc a l'altre a dalt d'una mula amb un *salvoconducto especial de fronteras?*



María José Asensio

*Responsable de seguretat i manteniment
del Museu Etnològic de Cultures del Món
de Barcelona*

Josep Vilà

*Administrador del Museu Etnològic
de Cultures del Món de Barcelona*

Descobrim la gestió
del dia a dia





Sovint se sol passar per alt que, en un museu, hi ha un equip de professionals que en tenen cura perquè quan el visitem estigui en ordre i en puguem gaudir de manera agradable. Amb la María José i el Josep descobrim interioritats del funcionament de l'edifici més enllà de les hores d'obertura al públic.

A part dels objectes, al Museu sempre hi ha algun humà, oi?

María José: I tant! Com a mínim hi ha els vigilants, que durant tots els dies de l'any fan torns de treball de 8 hores. A l'Etnològic sempre hi ha membres de seguretat que es relleven en tasques de control de les sales i de l'entrada.

Josep: I no són els únics, ja que fora de les hores d'atenció al públic també hi ha el personal del servei de neteja, els de manteniment i, de manera progressiva, ens hi anem incorporant al llarg del dia els que som als despatxos, als tallers i, especialment, els visitants, que fem que les figures no estiguin soles.

Quins són els horaris d'atenció al públic?

M. J.: Tret del dilluns, que és la jornada de descans setmanal, estem oberts cada dia als visitants a partir de les 10 del matí fins a les 19 hores, excepte els diumenges i festius, que tanquem a les 20 hores. Ara bé, el primer dia de la setmana, en horari d'oficines, per a qualsevol gestió administrativa o tècnica, també estem operatius.

J.: Ara, sigui el dia que sigui, els visitants, en entrar a l'edifici trobaran un punt d'informació a la recepció, on, de manera rotatòria, a part dels vigilants, hi ha les persones d'atenció al públic.

Hi ha altres rols professionals?

M. J.: A més de l'atenció directa dels recepcionistes, els informadors de sales i els coordinadors, cal explicar que aquests darrers també resolen tasques de personal de reserves d'activitats i de regidoria d'espais.



J.: De fet, són dues funcions més que molt sovint passen desapercibudes. Els regidors d'espais s'encarreguen de condicionar els indrets del Museu quan s'hi han de fer actes puntuals, com per exemple muntar un equip de so per a una conferència, i els tècnics de reserves, prèviament, hauran programat i difós l'acte.

Vosaltres en gestioneu l'administració, d'aquests edificis?

M. J.: Sí, formem un col·lectiu humà en què Pep Fornés fa les funcions de direcció dels dos museus i la resta de treballadors tenim assignades diferents tasques repartides en tres departaments: administració, programes i col·leccions.

(J.) Aquestes tres àrees obeeixen a aspectes importants del Museu. D'una banda hi ha el treball amb les col·leccions, en què es vetlla per la conservació

Sabies que...

durant els primers vint anys de l'Etnològic gairebé es va organitzar una expedició internacional a l'any, abastant els cinc continents?



preventiva dels objectes. Si, per exemple, dins d'aquest procés de conservació s'observa que hi ha un objecte que està deteriorat, es fa restaurar.

M. J.: S'hi ha d'afegir, també, la documentació. El Museu té un fons patrimonial molt nombrós, i això fa que sigui necessari tenir registrats tots els objectes i el lloc on es troben. Per tant, hi ha un inventari, de manera que puguem localitzar cada objecte en qualsevol moment.

J.: Amb relació al departament de programes, aquest és el que possiblement té una projecció externa més visible, ja que s'encarrega d'activar propostes com ara exposicions temporals, programes educatius, activitats, etc., i de fomentar-ne la difusió.

M. J.: Respecte al departament d'administració (que és, per cert, on nosaltres treballem), ens encarreguem d'aspectes jurídics, com ara la tramitació dels convenis de col·laboració, préstecs amb comodat, donacions i tot allò referent a l'execució pressupostària, així com aspectes del funcionament ordinari del Museu relacionats amb la seguretat, la neteja, el control d'espais i el manteniment de l'edifici.

Quin és el pressupost anual del Museu?

J.: La xifra se situa actualment al voltant dels 2,5 milions d'euros. Cal recordar, però, que aquest pressupost inclou el Museu Etnològic i el de Cultures del Món. És un pressupost unificat, ja que treballem amb la lògica econòmica que els dos espais museístics són un únic museu des del punt de vista pressupostari. La direcció, però, marca la manera com s'ha d'ordenar la despesa en funció de les prioritats de cada lloc.



Com ho feu per aplicar la Llei de contractes de l'Administració?

J.: Cal explicar que els pressupostos públics s'ordenen per capítols. Nosaltres gestionem el capítol II, que són els béns i serveis. És a dir, tot allò que té a veure amb la compra d'objectes o de serveis. A part hi ha el capítol I, que fa referència al personal que treballa a la casa. Respecte a aquest apartat, temps enrere, érem més gent de plantilla al Museu, però en cosa de pocs anys s'han anat jubilant uns quants companys.

Quants professionals sou a l'Etnològic?

M. J.: Actualment al Museu som un equip humà format per dotze persones de plantilla més el personal dels serveis externalitzats, que contribueixen a fer rigorós el treball del centre.

Quin és el nombre de visitants anuals?

J.: En aquests moments les dades de què disposem encara són prematures per a poder fer-ne un balanç, ja que només fa uns mesos que hem reobert l'Etnològic. Les darreres xifres sòlides són de l'any abans de la remodelació. Ara bé, les dades provisionals que anem recollint ens fan ser optimistes de cara el futur, i estem il·lusionats per augmentar-les en cada nou exercici. És el gran repte de totes les persones que treballem al Museu.

Sabies que...

la restauració dels béns culturals ha generat i genera grans polèmiques?

A grans trets, hi ha dues tendències. Primer hi ha la restauració conservacionista, que respecta escrupolosament l'original i que es limita a aturar la degradació d'un bé cultural, per tal de protegir la seva informació històrica. L'altra tendència és la restauració que recrea o reproduïx les parts mancants amb la finalitat d'obtenir una lectura completa –i reinterpretada– de l'obra. Històricament hi ha dos genuïns representants d'aquestes teories oposades; un és l'arquitecte i restaurador francès Eugène Viollet le Duc (1814-1879), impulsor de la restauració d'estil, que refà i reinterpreta les parts desaparegudes. En oposició amb aquesta teoria es troba l'escriptor i crític d'art anglès John Ruskin (1819-1900), ferm defensor de respectar l'autenticitat de l'original. Amb el pas dels anys ha prevalgut plenament la teoria conservacionista.



Marisa Azón Masoliver

*Cap de Col·leccions i Recerca del Museu
Etnològic de Barcelona (2001-2015)*

La conservació del
patrimoni museístic:
una tasca imprescindible



Els objectes que es presenten en una exposició despleguen davant dels ulls del visitant tantes facetes, i totes tan interessants, que sovint queda amagada una feina invisible, però importantíssima, sense la qual el patrimoni no es podria admirar amb tota la seva dimensió. Estem parlant de la conservació dels béns culturals. Aquesta disciplina engloba un seguit d'estratègies que podem agrupar en tres camps d'actuació:

- La conservació preventiva
- La conservació curativa
- La restauració

La conservació preventiva inclou un conjunt d'accions destinades a protegir el fons museístic per tal d'assegurar-ne un bon manteniment, ja sigui a les reserves, durant un transport o en període d'exposició. És una tasca complexa en la qual s'han de comprometre tots els departaments del Museu, i en què es vetlla bàsicament per tenir controlats un conjunt de factors, des del més global fins al més particular:

- Vetllar pel bon estat i l'estanquitat de l'edifici on es custodien les col·leccions, per tal d'evitar les oscil·lacions del clima, les filtracions d'aigua i la contaminació ambiental.
- Mantenir la neteja i l'ordre, imprescindibles per a un bon control de magatzems i d'espais expositius.
- Regular les condicions ambientals internes, com ara la humitat i la temperatura, per fer-ne efectiva l'estabilitat.
- Controlar la il·luminació, causa directa de la decoloració de la superfície de molts objectes.
- Verificar si les característiques tècniques dels elements (armaris, vitrines, capses, suports) on s'emmagatzemen o s'exposen els objectes són compatibles amb la seva conservació.
- Supervisar el transport, la manipulació i els sistemes de presentació dels objectes en préstecs i exposicions.

La conservació curativa es limita a intervencions en objectes en procés de deteriorament. Aturar un atac biològic, ja siguin fongs o corcs, d'un objecte de fusta o paper, eliminar la corrosió activa d'un objecte metàl·lic, corregir i evitar la deformació d'un material fràgil, com ara fibres vegetals, paper i teixit, o retirar la pols dipositada damunt d'una superfície, són exemples de conservació curativa.

La restauració, en el cas dels museus, només es du a terme per tal d'afavorir la llegibilitat del bé cultural o evitar la pèrdua o la disgregació de fragments. Un exemple pot ser la reintegració d'una ceràmica fragmentada, o l'eliminació d'un vernís enfosquit en una pintura.

Quan es tracta de patrimoni etnològic, com és el nostre cas, la complexitat de les tasques de conservació es multiplica, atesa la gran diversitat de materials que

Sabies que...

les altes temperatures combinades amb una humitat alta afavoreixen la degradació dels materials orgànics?

Una temperatura elevada en si mateixa no és especialment nociva per a la conservació dels materials. Però, si a aquesta temperatura s'hi afegix una humitat elevada, tenim la situació perfecta perquè bacteris, fongs i corcs es reproduïxin amb gran celeritat.



Sala d'exposicions del Museo de Industrias y Artes Populares, 1942.

el componen, a la qual cosa hem d'afegir la fragilitat d'alguns objectes efímers, fets per a usar-los i llençar-los tan bon punt s'han fet malbé.

La lluita contra el deteriorament de les col·leccions és una feina invisible i callada que duen a terme els professionals de la conservació i la restauració. Sovint són equips multidisciplinaris configurats per restauradors, biòlegs, químics, antropòlegs o historiadors, units en una tasca tan complexa com apassionant.

En el moment de l'exposició del patrimoni etnològic, hi intervenen també els dissenyadors i els comissaris de la mostra. És el moment en què exposició i preservació han de ser compatibles i és necessari consensuar i seleccionar materials i sistemes d'il·luminació que ens permetin la presentació dels objectes sense comprometre'n la conservació.

Restauracions destacades

Capa de pastor

Fabricada amb teixit de llana anomenat *blanquet*, a Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça).

Datació: cap al 1880.

L'estat de conservació era regular, amb deterioraments que consistien en un atac biològic per insectes lepidòpters (arnes) en diferents zones, així com una acumulació de brutícia superficial, deformacions, taques diverses i desgast de l'enfeltrament del teixit a causa de l'ús.

La restauració, efectuada pel taller Xirau, ha consistit en una neteja superficial mecànica, mitjançant aspirador; la neteja humida s'ha limitat a un lliscament de drap humit, atès que una neteja per immersió hauria afavorit l'encartonament del teixit. En el procés de neteja s'han corregit alhora les deformacions, mitjançant pesos i humitat. Posteriorment s'han reintegrat i consolidat les zones de teixit més fràgils i amb pèrdua de matèria, mitjançant l'aplicació i la fixació d'un teixit similar (tafetà compost de llana i poliamida).



Saps per què...

els conservadors dels museus porten sempre guants quan toquen un objecte?

Els objectes dels museus són molt sensibles al greix natural i a la humitat de les mans, i també a la brutícia dels dits. Es recomana dur sempre guants, de cotó o de vinil, quan es manipula una peça, per tal d'evitar ditades i taques que malmetrien la superfície de l'objecte.



El martiri de la beata sor Àgueda Ametller

La pintura representa el martiri de sor Àgueda Ametller, abadessa del convent de Santa Clara de Ciutadella (Menorca), a mans dels turcs, que saquejaren la ciutat el 1558.

En plena Guerra Civil, l'Ajuntament de Ciutadella va decidir enviar a l'Ajuntament de Barcelona un important conjunt de béns culturals, ja que va considerar que corrien perill de destrucció. Aquesta pintura, com moltes altres, va ser dipositada al Museo de Industrias y Artes Populares, que depenia de l'Institut Municipal d'Història, dirigit per Agustí Duran i Sanpere, responsable del salvament de gran part de patrimoni documental i artístic en temps de guerra.

La restauració, feta pel taller de restauració TdArt, ha consistit principalment en la consolidació del suport i de la capa pictòrica i en l'eliminació de les repintades als ulls dels personatges turcs. La pintura, en una època passada, havia patit una agressió en què, mitjançant un objecte punxant, s'havien destruït els ulls dels turcs. Posteriorment es va repintar aquesta zona, amb la finalitat de refer els ulls. En l'actual restauració s'ha decidit eliminar aquesta repintada per tal de deixar palesa la trajectòria historicoreligiosa de l'obra.



Josep Oriol Pasqual

*Cap de Programes Públics del
Museu Etnològic de Cultures del Món
de Barcelona*

El museu del futur



El futur ja és aquí. La revolució tecnològica ha generat una nova ideologia sobre el progrés, és a dir, ha esmicolat el nucli dur del nostre pensament construït des del segle XVIII a partir del racionalisme i els principis de la Il·lustració. El nou imaginari oscil·la entre la inquietud i l'encantament davant la revolució tecnològica, que ha capgirat les conviccions comunament acceptades sobre la realitat, la cultura i la identitat. Aquests pilars, damunt dels quals descansa el discurs dels museus etnològics, es dissolen ara com terrossos de sucre en el fluid d'innovacions, que han deixat de ser matèria reservada de les especulacions filosòfiques. La bioenginyeria, la robòtica, la nanotecnologia, l'epigenètica..., són camps del saber que avancen per allargar la nostra vida i fer-la més plàcida i plena, però alhora generen interrogants sobre la condició humana i la seva dimensió social. Com serem i viurem els éssers humans en el futur? Aquesta és una pregunta recurrent per als nostres envellits museus etnològics, a la qual, a hores d'ara, no són capaços de respondre. Efectivament, la majoria d'aquests museus són el resultat d'una etapa històrica en què van confluïr el moviment folklòric del romanticisme i la curiositat del colonialisme per les formes de vida no occidentals; és a dir, la fascinació per les altres cultures va portar a l'acumulació d'objectes etnogràfics que mostraven l'exotisme de pobles llunyans i desconeguts, considerats primitius, o dels nostres ancestres, que provenien d'un món rural desaparegut amb la industrialització. L'intens debat a la dècada dels setanta i vuitanta sobre la funció d'aquest tipus de museu, qüestionats els objectius de les col·leccions al mateix temps que les pràctiques i els mètodes de treball de la institució, va obrir camí a una nova concepció del patrimoni, molt més oberta i integradora, i a la necessitat d'abastar la societat industrial, en trànsit de desaparèixer a causa de l'embat de la tecnologia digital. Ara bé, avui en dia, en ple segle XXI, tot i l'esforç renovador, els museus etnològics semblen ignorar el canvi de rumb que exigeix l'esdeveniment d'una nova societat i no estan donant resposta als nous reptes que planteja la revolució tecnològica en què estem immersos. No poden seguir centrats només en les visions del passat, sinó que han de ser capaços de reflexionar, a través d'elles, sobre el present i el futur i, a més a més, atrevir-se a fer-ho de manera diferent. Però quina és la força que els empeny en aquesta direcció?

El canvi de paradigma s'ha produït en haver-se desdibuixat els límits entre conceptes antagònics, com ara cultura-natura, realitat-virtualitat, societat-individu, que sustentaven el sentit i la finalitat dels museus etnològics. Per començar, la natura ha perdut el rol primigeni i essencial; allò que és orgànic és substituït per la matèria artificial, fins al punt de modificar la mateixa naturalesa humana. La novetat no és la manipulació genètica, l'alteració dels processos químics per influir en estats d'ànim o la implantació de teixits sintètics en els òrgans per controlar el funcionament del cos, sinó la manera d'entendre el procés que condueix a l'artificialitat. Els dispositius esmentats no són simples màquines externes, independents de nosaltres, sinó que formen part de la nostra essència. Fins fa poc

Sabies que...

Josep Mestres i Cabanes, considerat l'últim gran escenògraf clàssic del Gran Teatre del Liceu, va dissenyar i elaborar per al Museu unes escenografies-diorama, on es representava la feina dels pastors, que encara es conserven, juntament amb les maquetes?



haviem cregut temorosament que els robots ens acabarien substituint; els imaginàvem servint cafès, acoblant peces en una cadena de muntatge o, fins i tot, dissenyant edificis o guarint persones malaltes. Però la creativitat, els sentiments, en definitiva, l'art, ens semblaven domini exclusiu dels imperfectes i emocionals humans. Però què passa quan incorporem la màquina en nosaltres mateixos? Disseny robòtic en forma de prototips hominoides, cíborgs, és a dir, humans amb implants mecanicoelectrònics, éssers biònics amb parts constitutives de biologia sintètica... Acceptar l'artificialitat vol dir definir-nos com a objectes biotecnològics; renunciar a la singularitat que la naturalesa ens atorgava per la combinació aleatòria d'elements genètics i la imprevisibilitat de la nostra conducta.

Un altre aspecte radicalment nou és la potenciació de la realitat mitjançant la interacció amb ordinadors, és a dir, la interfície humà-màquina entesa com a extensió del cervell que altera la percepció permet explorar altres formes d'autorepresentació i fa possible la vivència de la ubiqüitat. El món de Matrix ha deixat de ser ciència-ficció. Els relats fantàstics o onírics amb relacions manipulades de l'espai-temps són possibles amb la tecnologia disponible avui en dia: Si pensem en la quantitat de gent pendent d'una pantalla que podem observar al nostre voltant ens adonarem que ja formen part de la realitat virtual. Però què passarà quan aquesta replicada ens envolti 360 graus i reemplaci completament la veritable realitat? En aquest moment disposem de tecnologia perquè la reunió amb amics situats en qualsevol part del món deixi de fer-se a través de textos escrits o d'imatges bidimensionals. Aviat ens trobarem amb ells virtualment, amb els nostres propis avatars, en diferents llocs alhora, o farem coses que no ens permetien les nostres limitacions físiques, com volar o capbussar-nos en les profunditats de la terra, i sentir-ho com si ho estiguéssim vivint. Només és qüestió de temps que sigui factible la construcció de noves identitats en la realitat virtual.

La combinació d'ambdues característiques, artificialitat i virtualitat, estan afectant la percepció de nosaltres mateixos i de la nostra relació amb els altres. Fills del segle XXI, envoltats i penetrats per les màquines, connectats en xarxa a través d'elles i sotmesos als seus automatismes digitals, estem immersos en un ambient que nodreix l'individualisme i erosiona les relacions socials. La cultura, en aquestes circumstàncies, esdevé un dels àmbits de la reproducció de la vida humana que ha de ser entomat col·lectivament per trencar amb la tendència alienadora que imposa la creixent artificialitat i l'abassegadora virtualitat.

Ara bé, a la llum d'aquest diagnòstic, com ha de ser el museu del futur? Avui per avui podem afirmar que al Museu Etnològic de Barcelona bufen vents de renovació. Hi ha consens al voltant de la idea que cal reinventar-nos, que cal atendre les noves prioritats sobre els continguts, el paper de la col·lecció, el format de les exposicions, el model de les activitats; en definitiva, sobre la nostra missió i, fins i tot, sobre el mateix concepte de museu. En altres paraules, som conscients que hem de superar el binomi col·lecció-exhibició per esdevenir un museu que

Sabies que...

el Museu Etnològic només mostra el 10 % de les peces emmagatzemades a les seves reserves?

reflexiona sobre els canvis, les fractures i els conflictes de la societat actual i amb la pretensió de proposar alternatives per a un nou apoderament de la cultura.

Al segle XXI els museus etnològics tenen el repte de superar les museografies basades en la presència física i les activitats en directe. Per posar un símil, amb la televisió hem passat d'un escenari caracteritzat per dos canals en blanc i negre que emetien a partir del migdia a les emissions en color i la multiplicitat de canals disponibles a tota hora, per anar a petar a una nova generació de l'audiovisual basat en la interactivitat i la producció a la carta. De la mateixa manera han saltat pels aires les limitacions del Museu com a conseqüència dels avenços tecnològics, i, al mateix temps, ens aboquem a la possibilitat de dissenyar una nova generació d'activitats. Sens dubte, l'exploració de la realitat continuarà sent un dels principals recursos d'un museu etnològic de Barcelona que s'ha penjat l'etiqueta de social i que aspira a interrogar-la per construir un relat interpretatiu dels canvis i els conflictes que pateix. Ara bé, per fer això cal superar el patró antiquat del Museu que fa de mediador entre un saber especialitzat i el públic, per passar a un model representatiu de la reflexió col·lectiva sobre la societat del futur. Transformar el Museu perquè la producció de coneixement estigui en sintonia amb les necessitats socials i pugui incidir en la gestió democràtica dels recursos culturals. Per exemple, mitjançant projectes cooperatius de participació en el disseny de les activitats, en el consum de serveis de proximitat, en el diàleg i la interrelació amb altres comunitats i les estratègies transformadores de la societat.

Com es tradueix aquesta aspiració en un programa d'activitats? L'exposició *Les cares de Barcelona* inaugurarà una nova etapa en l'articulació de nous formats que van més enllà de la conservació i estudi dels vestigis de la societat tradicional autòctona i de la transmissió de coneixement d'altres cultures. *Les cares de Barcelona* és una exposició *streaming*, una mena de lectura contínua de la realitat que ens envolta i un mitjà generador de propostes de desenvolupament sociocomunitari a partir de la reflexió sobre els costums, els valors i les contradiccions de la nostra quotidianitat. L'eina fonamental de la nova etapa que encetem com a museu del futur.

A green horizontal bar containing the name Albert Caballero in white text.

Albert Caballero

Divulgador

L'Etnològic
i les xarxes socials



Una de les cartes de presentació en societat dels equipaments culturals que en aquests primers compassos del segle XXI s'ha consolidat és la seva presència a les xarxes socials. L'Etnològic no ha estat una excepció i, a través de diverses comunitats existents, apropa al món continguts amb la voluntat de fer més transparent i accessible el Museu a tothom. Actualment les eines on té visualitat són les següents:

- Youtube (youtube.com/user/MEBBCN/)
- Facebook (facebook.com/mebcat)
- Twitter (twitter.com/museuetnologic)
- Periscope (Periscope.tv/museuetnologic)

I és que les possibilitats que ofereixen les xarxes socials resulten importants i més perquè l'Etnològic és un museu per a ser explicat. Cada objecte de les seves sales és una porta al coneixement, a petites i grans històries que serveixen per a entendre com som i com érem. Cada visitant, cada especialista i cada treballador del centre pot enriquir aquestes explicacions, i relacionar-les amb diferents experiències viscudes, llegides i sentides, elaborant col·lectivament un dens teixit de significats que ens du a reflexionar sobre la condició humana i la nostra vida en societat.

Una de les funcions del lloc web del Museu és recollir aquests relats, estirar dels fils que ens ofereixen les exposicions, les activitats i fins i tot l'actualitat. El blog de l'Etnològic és un espai destinat a oferir reflexions pausades i amb perspectiva, que ens permeten explicar allò que ens passa per alt en el dia a dia. Un bon exemple d'això és el text que es va publicar per estrenar el blog, i que s'atura a respondre una pregunta elemental que no té una resposta senzilla:

Què vol dir etnològic?

L'any 2001, l'Ajuntament de Barcelona va presentar un estudi en què diagnosticava el grau de coneixement i la percepció que tenia la ciutadania sobre els museus de la ciutat. La recerca havia consistit en 1.200 entrevistes telefòniques i revelava dades interessants i sorprenents sobre la visió que les barcelonines i els barcelonins tenien sobre els centres patrimonials de la ciutat.

Però potser les dades més interessants no són les quantitatives, sinó que es troben en els comentaris que els investigadors fan sobre les diferents respostes que havien rebut. Respecte a la pregunta «Em podria dir si coneix o ha sentit a parlar del Museu Etnològic?», comenten que sovint havien de repetir-la, ja que els entrevistats no entenien el nom del Museu. En un annex titulat «Anècdotes curioses», s'explica que una persona havia respost que un dels museus que coneixia era el Museu *Antològic*.

Sabies que...

l'objecte més pesant del Museu és un molí per a gra, de tipus romà, de pedra sorrenca, procedent del convent de la congregació de Nostra Senyora de l'Esperança de Barcelona (1750-1923), i el menys pesant és una neula de paper retallat procedent de Mallorca com les que, en grans enfilalls, adornen els altars de moltes esglésies de l'illa en l'època de l'Advent?



Per experiència, sabem que altres noms que s'atribueixen al Museu són *enològic* —l'estudi de la producció del vi— o fins i tot *entomològic* —l'estudi dels insectes.

Es tracta de suggeriments ben interessants, que podríem arribar a tenir en compte, però potser és més assenyat intentar explicar què vol dir *etnologia*.

Si ho prenem des d'un punt de vista etimològic —aquesta és una altra denominació que podríem considerar, però que es refereix a l'origen de les paraules— l'etnologia és la ciència que estudia els pobles, les ètnies o les races. Afortunadament, la paraula *ètnia* s'ha anat deslligant del component racista, i per tant desvincula la definició de poble dels trets físics que adopten els éssers humans a diferents indrets del món. Malgrat això, el concepte 'ètnia' pot ser ambigu i fins i tot polèmic, així que podem limitar-nos a dir que l'etnologia és la ciència que estudia els grups humans.

Al nostre lloc web, a l'apartat «Qui som?», s'explica que «El Museu Etnològic de Barcelona és un museu d'antropologia». Vol dir això que a més de l'etnologia també ens interessem per l'antropologia? *Antropologia* vol dir 'estudi de l'ésser humà', però cal aclarir que té dues branques diferenciades: la biològica i la social.

L'antropologia social, o cultural, estudia les relacions socials entre els éssers humans i els trets culturals que generen aquestes relacions. Relacions socials? No és el mateix, doncs, que «estudiar els grups humans»? Diem, aleshores, que l'etnologia i l'antropologia social són el mateix?

Sí. *Etnologia* i *antropologia social* són sinònims. Podríem intentar argumentar que el terme *etnologia* és més específic i permet aclarir que no es tracta d'un museu d'antropologia física, però la veritat és que arreu del món hi ha molts museus que s'anomenen *antropològics* o d'*antropologia*. Sense anar més lluny, l'equivalent estatal de l'Etnològic és el Museo Nacional de Antropología, a Madrid. El seu objecte d'estudi és tan idèntic que les dues institucions van fer campanyes conjuntes als anys seixanta.

Per entendre per què hi ha dues denominacions per a una mateixa disciplina, ens hem de remuntar als orígens d'aquesta ciència. Al llarg del segle XIX, inspirats per la Il·lustració i amb l'empenta del positivisme, tota una sèrie de coneixements que fins llavors s'havien englobat en l'ensenyament de filosofia i lletres es van anar especialitzant i van anar adquirint un tarannà més científic.

De les noves ciències que van sorgir, n'hi havia diverses que estudiaven les relacions socials entre éssers humans, i totes elles van acabar constituint-se per separat, amb les seves peculiaritats i els seus mètodes específics.

El món estava patint grans transformacions, a causa de la industrialització i el descobriment i la colonització dels continents per part de les nacions europees. En aquest context, va néixer una disciplina que estudiava les societats modernes amb uns mètodes científics i una orientació molt quantitativa: la sociologia.

D'altra banda, a la vella Europa sorgia la idea de 'nació', i els diferents projec-

tes polítics cercaven en la seva història aquells trets que definissin la seva singularitat. Dins del corrent del romanticisme, que rebutjava tot allò que tenia a veure amb la modernitat, sorgia l'interès per aquells costums que s'estaven perdent per la proletarització de les classes populars i la migració del camp a la ciutat. La disciplina que sistematitzà l'estudi de les tradicions populars s'anomenà *folklore*.

Però aquestes nacions europees, especialment França i Gran Bretanya, també estaven desenvolupant uns imperis colonials a l'Àfrica, Àsia i Oceania, on vivien altres pobles que no estaven industrialitzats, i per tant no eren objecte de la sociologia, ni despertaven l'interès dels folkloristes. L'estudi d'aquests pobles seria el terreny per a l'antropologia i l'etnologia.

Ja ha passat més d'un segle des que es van fixar totes aquestes disciplines, i el context a escala global ha canviat molt. La denominació de pobles primitius ha caigut en desús, i en els nous estats que han aparegut al llarg del segle XX s'utilitzen tècniques sociològiques per a investigar les seves poblacions. De la mateixa manera, els mètodes emprats pels antropòlegs s'han demostrat ben vàlids per a estudiar les societats occidentals, tant al camp com a la ciutat.

Llavors, què impedeix que la sociologia i l'antropologia esdevinguin una sola ciència? Sobretot, tot i que comparteixen el mateix objecte d'estudi, cadascuna es caracteritza pels seus mètodes: mentre que la sociologia tendeix a basar-se en dades quantitatives, estadístiques i numèriques, l'antropologia segueix basant-se en una tècnica que li és específica: l'etnografia.

Què diferencia l'etnologia de l'etnografia?

Al director del Museu li agrada explicar la comparació següent: Quan ens trenquem un os, ens fan una radiografia per poder diagnosticar l'abast de la nostra lesió, però el departament que visitem a l'hospital no s'anomena departament de radiografies, sinó departament de radiologia. La radiografia és una tècnica que està al servei de la radiologia, que és la branca de la medicina que diagnostica a través de la imatge obtinguda amb raigs X.

De la mateixa manera, l'etnografia és la tècnica descriptiva que utilitza l'etnologia per a elaborar les seves teories. És una tècnica que consisteix a observar, preguntar, dialogar i després descriure aquesta realitat que es vol comprendre. A diferència de la sociologia, aquesta tècnica és bàsicament qualitativa.

Aquesta diferència en les tècniques emprades per les dues disciplines podria explicar per què, quan parlàvem d'un estudi estadístic, ens hem fixat abans en les anècdotes que en les xifres resultants.

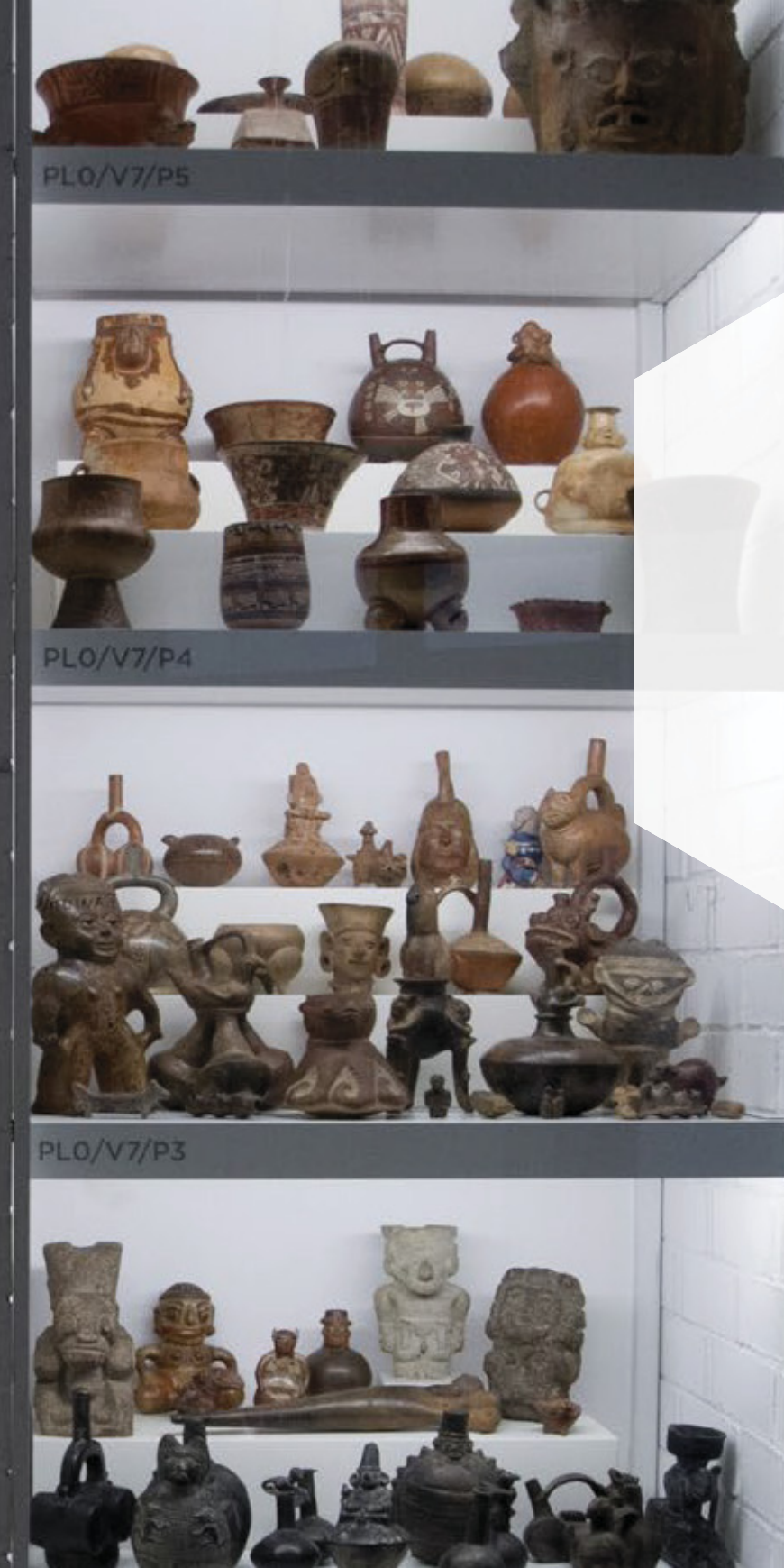
Al blog de l'Etnològic es poden llegir altres entrades i articles que es publiquen setmanalment, al lloc web <ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic>.

Saps què vol dir...

ambient anaeròbic?

Vol dir «ambient sense oxigen», en el qual es conserven molt bé els materials orgànics. És el cas de vaixells enterrats en els fons marins, llacs o pantans, la fusta dels quals ha resistit durant segles sense deteriorar-se. Els fongs i els corcs necessiten oxigen per a viure!

En ambients amb poc oxigen també es conserven molt bé els metalls. És el cas de l'altiplà de Bolívia. Com més altura, menys oxigen hi ha, i això fa que la corrosió dels metalls sigui molt més lenta.



Josefina Roma

Presidenta de l'Associació d'Amics del MEB

L'Associació d'Amics
del Museu Etnològic



Molts museus, entre els més importants del món i entre els més humils i locals, tenen un grup de seguidors entusiasmats per col·laborar i sentir-se a prop dels objectes, les col·leccions i les configuracions culturals que representen.

En aquestes associacions hi trobem involucrades, d'una banda, persones que volen mantenir una continuïtat entre els objectes, la política d'exposicions i la seva pròpia història, lligada d'alguna manera al món del museu, ja sigui perquè molts dels objectes reflecteixen la seva pròpia experiència vital, perquè han fet donació d'algun objecte que reconeixen digne de museïtzar-se, i per moltes altres raons.

El Museu Etnològic de Barcelona no n'és cap excepció, però la història que hi ha al darrere d'aquest grup incondicional d'amics del Museu no és lineal com la de tants d'altres, sinó que la seva presència s'ha fet visible en temps de perill i ha seguit els avatars del mateix Museu en la seva relació amb les institucions municipals.

Si repassem una mica la història del Museu, ens adonarem de com de complicada ha estat la situació dels amics que li han donat suport.

Efectivament, l'entusiasme per bastir un museu etnològic a Barcelona ve de molt lluny. Des del Centre Excursionista de Catalunya fins al seu precedent, l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, fundada el 1876, i la derivada de l'escissió, l'Associació d'Excursions Catalana, tots ells mostraven en els seus estatuts la necessitat de recollir materials artístics, arqueològics, documentals i etnogràfics, i instaven els socis a fer aportacions anuals d'aquest caire. Organitzaven visites dels socis a col·leccions privades, sobretot d'obres d'art, però també dels altres àmbits esmentats, amb una característica especial quan es tractava d'objectes etnogràfics: així com cada peça d'arqueologia o paleontologia i, no cal dir-ho, cada obra d'art tenia valor per si mateixa, individualment, els objectes etnogràfics només mereixien l'atenció d'una visita si formaven una col·lecció completa, com, per exemple, de ceràmica popular de molts indrets, de moltes categories, etc.

L'afecció de museïtzar del Centre Excursionista de Catalunya va comportar que es fes, el 1901, una proposta de crear museus locals a tots els municipis perquè tinguessin cura del seu patrimoni. Els primers excursionistes no és que fossin amants romàntics de les runes, sinó que es trobaven amb runes pertot, causades per les diferents guerres del segle XIX, i les desamortitzacions i l'abandonament conseqüent de molts monestirs i convents. La proposta de fer museus locals era una manera d'aplegar el patrimoni local, de qualsevol àmbit, inclòs l'etnogràfic, per a la seva conservació en el municipi, i sobretot per a l'ensenyament dels infants de l'escola. D'aquesta manera, s'instava els ajuntaments a cedir un local on es poguessin conservar, estudiar i mostrar. S'encomanaven les col·leccions als intel·lectuals que hi poguessin residir, o, si no n'hi havia, a un propietari prou potent com per a suposar-li una certa sensibilitat pel patrimoni. També s'oferia l'ajut dels socis excursionistes, per fer l'inventari i les fitxes dels objectes i per orientar els

Sabies que...

el Museo de Industrias y Artes Populares, origen de l'actual Museu Etnològic, al Poble Espanyol, tenia una secció de la qual era conservador Joan Amades i Gelats, anomenada Secció del Grabado Popular, que avui forma part del Museu del Disseny de Barcelona amb el nom de Gabinet de les Arts Gràfiques?

conservadors improvisats. Les visites periòdiques dels alumnes de l'escola local esdevindrien així part de la seva formació i contribuirien a fomentar l'estima de les generacions joves pel patrimoni local i ensems pel patrimoni general.

No sé si aquesta proposta va tenir gaire èxit, però en canvi sí que molts socis van aportar les seves col·leccions a la seu del Centre Excursionista. Socis de la talla d'Apel·les Mestres o de Rossend Serra i Pagès.

Cal remarcar que Rossend Serra i Pagès, etnògraf i folklorista, va projectar una institució per a les seves alumnes i exalumnes de l'Escola d'Institutius i altres carreres per a la dona. En deia Casa Nostra, i volia ser una biblioteca, un lloc d'aprenentatge de la literatura oral, de les cançons i danses i de la seva transmissió als fills d'aquelles alumnes, però també un petit museu etnogràfic, al qual ell aportaria les seves pròpies col·leccions.

Rossend Serra i Pagès també va fer una proposta a l'Ajuntament de Barcelona de la creació d'un museu d'etnografia de Catalunya, amb motiu de la preparació de l'Exposició de 1929, però a l'Ajuntament el van derivar cap a altres instàncies, i, a més, ell va morir el 1929, i tot va quedar en això, en un projecte.

D'altra banda, des de la Universitat de Barcelona, Tomàs Carreras i Artau va delegar en el seu deixeble i ajudant, Josep Maria Batista i Roca, la feina de visitar tots els principals museus europeus d'etnografia, com a continuació dels seus estudis d'antropologia a la Universitat d'Oxford. Batista i Roca es va entusiasmar amb els museus etnogràfics a l'aire lliure i explicava al seu mestre el que podria significar fer-ne un així a Barcelona.

No és fins després de la Guerra Civil que Tomàs Carreras i Artau, des de l'Ajuntament, va poder crear el Museu Etnològic, ubicat en un antic pavelló de l'Exposició Universal de 1929, i el Museu d'Arts i Indústries Populares, al si del Poble Espanyol, una construcció molt ambiciosa bastida també per l'Exposició Universal. La il·lusió de fer un museu a l'aire lliure semblava que podria fer-se realitat, però, com en les rondalles en què un matrimoni desitja fortament un fill i els és concedit màgicament, però d'una mida diminuta, una cosa semblant va passar amb el Museu d'Arts i Indústries, com una reproducció d'una casa del Pallars Jussà, amb tot l'amor i recerca de Ramon Violant i Simorra, que es va reproduir dins d'una casa del Burgo de Osma. Així, el museu a l'aire lliure que tant va seduir els antropòlegs i etnògrafs va quedar reduït a un espai interior rellogat dins d'un altre conjunt, que sí que podia haver estat un museu a l'aire lliure però que es va quedar en un conjunt de comerços.

El Museu Etnològic i el d'Arts i Indústries han seguit una història d'unions i separacions, segons les directrius municipals. Teòricament no podrien estar dividits, i en algunes etapes van constituir la secció hispànica i la secció exòtica del Museu Etnològic.

Allí vaig assistir a les classes d'etnologia dirigides pel director i professor August Panyella. Allí vaig seguir les lliçons particulars que el professor Panyella em

va donar quan va conèixer la meua vocació per l'antropologia, i va ser al Museu d'Arts i Indústries que vaig aconseguir una beca de col·laboració.

Després, en esdevenir professora d'antropologia de la UB, cada any portava els meus alumnes a visitar el Museu d'Arts i Indústries, i, més tard, les diverses exposicions temporals del Museu Etnològic. Cada any era una sorpresa trobar-me units tots dos museus o tornats a separar. El professor August Panyella va poder veure la remodelació del Museu Etnològic, a començament dels anys setanta, amb un edifici de mòduls hexagonals i un fris de l'escultor Eudald Serra, que, juntament amb Albert Folch i el mateix August Panyella, havia fet moltes expedicions a la recerca d'objectes per a les seves col·leccions i també per al Museu. En canvi, el Museu d'Arts i Indústries va anar minvant les seves possibilitats, reclòs dins del Poble Espanyol, veient com es deteriorava la seva instal·lació i fins esfuriat de dins de la casa del Burgo de Osma, on es va instal·lar un restaurant. Amb els meus alumnes vam veure com s'anava restringint l'espai, i les possibilitats de mostrar-se a la ciutat, fins que finalment es va tancar al públic, encara que la directora, Dolors Llopart, sempre el va tenir obert per als meus alumnes.

És en aquell moment que, impel·lits per la manca de mitjans per a mostrar el Museu, els amics de l'etnografia museística es van reunir entorn de les col·leccions per formar una associació d'amics, anomenada *Industriari*, i, en un altre intent, *Associació d'Amics del MAITP* (Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populares), des del mateix Museu, que oferia cursos de patrimoni, itineraris patrimonials, visites a museus i exposicions, informació sobre patrimoni etnològic i els museus d'aquesta especialitat, així com tallers per a reflexionar sobre l'art tradicional i l'art contemporani. Del món universitari, jo havia seguit fidel al Museu en tots els seus avatars i per això també vaig formar part dels amics.

De forma ben diferent a altres associacions d'amics d'un museu, en el cas del Museu Etnològic, separat en les dues seccions o unit en un sol àmbit, l'Associació d'Amics s'ha fet present per fer front a un perill de desaparició, d'incertesa, d'adversitat. Per això no és estrany que, després del tancament del Museu d'Arts i Indústries o secció hispànica del Museu Etnològic, amb el trasllat de gairebé tots els seus fons al magatzem, cada cop més, es veiés el Museu Etnològic en perill. Amb un pressupost molt minvat i una necessitat de renovació urgent, els amics, ara fent costat al seu director, Josep Fornés, es van tornar a fer visibles creant una associació d'amics l'any 2009. El desembre d'aquell any, ens vam reunir al Museu per emprendre una nova etapa com a amics, amb la voluntat de complementar les activitats del Museu amb projectes. Ens vam dotar d'estatuts aprovats oficialment, i ens vam distribuir activitats que cada grup implicat portaria a terme seguint les vocacions particulars, unides a les diferents seccions del Museu. Així, s'establiren grups de fotografia, cinema, excursions, dedicats a diferents regions del món, presents al Museu, en les seves relacions i línies de treball. No es volia duplicar les tasques del Museu sinó complementar-lo, amb propostes cada nou

Sabies que...

el joc que ara coneixem com a pilota valenciana també era molt popular a Barcelona, i fins i tot donava nom a un carrer al barri de la Ribera?



curs, després de conèixer els plans del Museu en cada període. L'Associació no era merament receptora dels beneficis de l'amistat amb el Museu sinó que es plantejava com una entitat que interactuava amb ell, promocionant la cooperació internacional, amb viatges educatius, donant espai al voluntariat social. També es donava entrada als grups que, procedents d'altres països, volguessin difondre la seva cultura a Barcelona, fent-se presents en la ciutat i aportant solucions a la interacció cultural necessària.

Els amics del Museu Etnològic es van anar reunint, fent projectes i portant-los a terme en el curs de la remodelació del Museu i de les seves dificultats, fins que el panorama administratiu es va anar aclarint i es va veure com seria la nova organització, primer només de la part hispànica, ja que l'Ajuntament havia decidit crear un altre espai, al carrer Montcada, per a les col·leccions d'arreu del món, enriquides amb donacions tan importants com les de la Col·lecció Folch, i altres de prou rellevants. Més tard, totes dues seccions s'han tornat a reunir una altra vegada, sota la mateixa organització, i la necessitat urgent dels amics s'ha anat fonent en la boirina del temps. Els dies heroics ja són història.



Alejandro Banderas

Antropòleg

El Museu Etnològic de Barcelona. Del museu d'usos a l'ús dels museus



1. El MEB, un museu d'usos

Els museus científics han estat concebuts amb la finalitat de divulgar les ciències a què són consagrats gràcies a l'exposició de materials propis d'aquestes ciències. Un museu etnològic com el MEB no s'escapava d'aquesta lògica i tractava, com altres museus, «d'oferir al públic una visió global de la cultura de diferents pobles i així mateix establir les semblances o diferències culturals que els uneixen o separen per posar de manifest la riquesa i la diversitat de les cultures existents al llarg del món».¹ Era un museu d'usos i costums socioculturals en el qual les cultures eren representades i narrades a través d'objectes que es consideraven especialment rellevants d'aquestes cultures.

En aquest tipus de museus, totes les fórmules expositives passaven per l'embut de la ciència. Era el científic el que tractava de transmetre de la manera més neutra possible l'humà. Simplement es mostraven els usos i els costums socioculturals perquè el visitant compregués més bé l'antropologia, la societat en què viu o ha viscut i la resta de societats que desconeix o el coneixement de les quals no els venia donat amb el suport del discurs etnològic. Aquesta era la realitat de l'exposició estable del museu, dividida per cultures o regions.

El problema de quedar-se en aquest discurs científic rau en el fet que la desitjada objectivitat científica no és tal. I ja no parlo simplement de paradigmes, de veritats que amb el temps deixen de ser-ho, sinó de com de polític és no voler donar un discurs polític o dels missatges equivocats que puguin emetre's pel fet de no haver estat pensats més que en termes científics (per exemple, l'essentialització del concepte de cultura com quelcom rígid, impermeable al pas del temps, sense dissidències...).

És a dir que, per molta objectivitat que es pretengui treballar, un museu d'usos sempre presenta un aspecte polític innegable que cal tenir en compte i orientar cap als resultats que es considerin oportuns, no ja en nom de la ciència sinó en nom de les conviccions per les quals la institució es regeixi. Perquè si no s'usa el museu per a transmetre els missatges que es vol, es corre el risc de transmetre involuntàriament missatges que van en contra dels principis mateixos que sustenten els valors amb els quals els professionals del museu volen treballar. Parlar del Museu Etnològic de Barcelona actual és parlar d'una experiència única en l'engegada d'aquests valors per deixar de ser simplement un museu d'usos.

2. El MEB, un ús dels museus

«Hem d'escriure sobre tot això». Aquesta era una de les frases que més vaig sentir al llarg del meu pas pel Museu Etnològic de Barcelona. Els temps de gestió, de producció d'esdeveniments, d'exposicions, les trobades constants amb diferents

Sabies que...

el Museu té carraus, carraques o matraques, que també s'anomenaven *esplantajueus* o *matajueus*, que els nens i els adults catòlics feien sonar per Setmana Santa, i que els nens i els adults jueus també fan sonar els carraus, les carraques o les matraques a la festa del Purim per silenciar i conjurar el nom del general persa Haman durant la lectura del *Llibre d'Ester*?

grups socials i institucions de Barcelona i voltants, etc., no deixaven el temps adequat per al registre de tot allò que estava passant.

Aquí no calia llegir Maure² ni Mayrand³ detalladament per a entendre que, amb el nom de «nova museologia» o no, s'estaven reconceptualitzant tots els pilars de la museologia tradicional. Sense oblidar-se de la recerca, la conservació i la catalogació patrimonial, s'estava passant de pensar en termes d'«objectes» i «públics» al de «patrimoni material i immaterial d'una comunitat» i, per tant, a la seva relació amb els «habitants» d'aquesta mateixa comunitat. El Museu Etnològic de Barcelona havia deixat de ser plantejat com un museu d'usos, en què la col·lecció i l'activitat museològica fos l'objectiu en si mateix, per ser un museu en el qual totes dues qüestions eren només eines més d'un ampli repertori per a aconseguir transmetre, emocionar, generar identitat i interconnectar les diferents persones, cultures, generacions, barris i regions de la ciutat de Barcelona i la resta del país.

Dit d'una altra manera, el debat i la pràctica giraven entorn de com usar un museu dels usos per transformar-lo en un museu de la gent. Transformar un museu d'objectes en un museu de significats.

Des de Saint-Simon (i fins i tot ja a *La República* de Plató) hi ha un intent constant de la ciència per ocupar en la política el paper central que tenia —i té— la religió com a principi i fi de qualsevol acció política. Com si la veritat científica fos sempre una veritat (només cal recordar les conseqüències d'admetre com a veritat la classificació dels humans en funció de criteris racials) i com si una societat hagués de sotmetre's a les veritats en lloc dels desitjos, els anhels i les voluntats dels qui la conformen.

És per aquesta raó que Éric Fassin va escriure un article anomenat «Ús de la ciència i ciència dels usos».⁴ La seva finalitat era la d'articular el que ell suposa que ha de ser l'objecte de l'antropologia com a disciplina que tracta justament dels usos socials. Per a ell, el científic social no ha de fonamentar la política sinó estudiar-la. No es tracta ni molt menys d'aïllar la ciència en una torre d'ivori, sinó de preservar la seva autonomia i, al mateix temps, preservar la política d'emprendre mesures entorn d'una veritat que el dia de demà es pot demostrar que no era tal.

Però Fassin també argumenta, recorrent a Lévi-Strauss, que «les eleccions de la societat no corresponen a l'erudit en qualitat d'erudit, sinó —ell mateix ho és— al ciutadà.»⁵ Els ciutadans que gestionen el museu han de tenir un posicionament més enllà del científic, i un museu de la gent en què es promogui que la gent se senti emocionada, involucrada i identificada amb un col·lectiu i amb un patrimoni que és seu (i que és justament el que construeix el col·lectiu) ha de prendre un posicionament polític. Perquè no hi ha res més polític que la identitat, que la pertinença a un col·lectiu, a una història, i molt més quan es tracta d'històries subalternes. Aquest era el pensament que guiava i guia totes les accions del museu.

Aquí no hi havia peces majestuoses ni obres d'art de grans autors, sinó objectes quotidians de gent corrent. Aquest tipus d'objectes que donen sentit a les

nostres vides i que no només corren el perill de caure en l'oblit pel pas objectiu del temps sinó també pel pas subjectiu de certes polítiques que no agraden de determinades identitats nacionals, ètniques i socials.

Arribar cada dia al museu suposava una dosi constant de definició de missió, visió i valors, que, fins i tot abans d'estar posats per escrit, eren debatuts i demostrats amb cada exposició, amb cada ús de les instal·lacions, amb cada activitat. I que revelaven justament que aquestes definicions eren la base essencial del museu. No es tractava d'una col·lecció d'objectes sinó d'una col·lecció d'intencions.

Avui dia, fins la seva arquitectura s'ha vist transformada per adaptar-se a aquesta forma d'entendre el museu. Les seva exposició més estable deixa enrere els discursos cronològics, delimitats per cultures, regions, temàtiques comunes... Ara l'objectiu és evocar debats, preguntes, emocions, conceptes amb els quals es puguin començar altres debats. Ara el patrimoni es pot sentir, tocar, olorar, escoltar..., en definitiva, usar.

I així és com es treballava perquè no s'oblidés la cultura dels nostres avis (com la música de l'acordió diatònic, en què tant ha treballat Artur Blasco), perquè grups sencers fonamentals per a entendre la ciutat de Barcelona no quedin invisibilitzats (com els gitanos de Gràcia, que han col·laborat per crear una exposició sobre la seva cultura i han participat en tots els actes amb la seva presència, la seva opinió i la seva música), perquè col·lectius migrants que formen una bona part de la població de Barcelona tinguin un espai en el qual es puguin expressar (com els colombians i el magnífic Carnaval de Barranquilla que organitzen tots els anys a la ciutat), etc.

La memòria, la festa i la cultura popular en el seu conjunt tenen un poder immens a l'hora d'afavorir la cohesió social i són necessàries per a entendre la identitat dels pobles.

L'experiència d'aquest museu és digna de ser escrita, però no només en termes acadèmics (museològics i antropològics) sinó buscant recordar i evocar tota aquesta emoció que ha provocat en els qui hem tingut el plaer de participar en tot aquest procés. Sense aquesta perspectiva, qualsevol explicació del que és el Museu Etnològic de Barcelona estaria incompleta.

Notes

1. Definició que fa de si mateix el Museo Nacional de Antropología, extreta de la seva pàgina web: <<http://mnantropologia.mcu.es/informacion.html>>.

2. MAURE, M. (1996): «La nouvelle muséologie, qu'est ce que c'est?», a SCHÄRER, M. (ed.). *Museum and Community II*. Icofom Study Series, núm. 25.

3. MAYRAND, P. (1984): *Nouvelle muséologie: Aspects formels et spécifiques*. Col·loqui i declaració del Quebec, octubre de 1984.

4. FASSIN, E. (2000): «Usages de la science et science des usages. À propos des familles homoparentales». *L'homme, revue française d'anthropologie*, número especial, 154-155: *Question de parenté*.

5. LÉVI-STRAUSS, citat a Fassin, E. (2000).

Sabies que...

la contaminació de les grans ciutats és una font de deterioració del patrimoni?

Els combustibles fòssils (petroli, gasoil, carbó) utilitzats en vehicles, calefaccions i indústries de les grans àrees urbanes produeixen partícules en forma de pols i emeten vapors de sofre, causants de moltes degradacions. Els més afectats són els metalls i els materials d'origen animal com el cuir, la llana, la seda o les plomes. Aquests gasos contaminants també interactuen amb la pluja i produeixen la pluja àcida, molt agressiva per a la pedra, el marbre i el metall de què estan fets els monuments a l'aire lliure.



A tall de cloenda

Tant de bo la visita a l'Etnològic i les lectures d'aquest patracol despertin interès, emocions, coneixements... a la gent, que és la destinatària veritable del museu. I, ben mirat, per part del col·lectiu que hi hem abocat un grapat d'energies positives, què hi ha de millor que desitjar que vagin en aquesta orientació, eh? De fet, les hores destinades al projecte són unes quantes i les veus, amb visions plurals, com ha pretès recopilar el document, també. Ara bé, sempre queden coses per a explicar, millorar, fer... Són les limitacions humanes, però esperonen a continuar creixent amb respecte a les cultures i en homenatge a les persones que ens han precedit en aquesta tasca. Serveixi, doncs, el volum com a testimoni d'una època i unes formes de viure l'etnologia i a la vegada esdevingui una eina d'utilitat. A reveure!

Traducciones / Translations

Los objetos de la memoria

Compartir el mundo de forma cooperativa puede parecer un ejercicio teórico, un ideal, una utopía. Construir un nuevo concepto de museo ya es una idea más concreta, tangible, posible. Los objetos no tienen memoria si se consideran cosas, pero están llenos de significados cuando los emplea la gente. Las personas pensamos los objetos cuando los hacemos y los disfrutamos cuando los utilizamos, pero sobre todo amamos los objetos cuando los añoramos. El patrimonio es la herencia cultural de los ancestros, los más viejos y los más recientes, es el testimonio material e intangible de la cultura de muchos pueblos. El rastro imaginado que la gente deja en cada objeto, por humilde que sea, conforma la cultura humana. El recuerdo de cada canción, de cada historia contada en la intimidad o en medio de una fiesta, el sabor de cada comida, el consejo de cada proverbio, también nos hacen humanos. El museo hace 75 años que es un espacio de confianza donde se mantienen conversaciones sinceras sobre la cultura, donde se comparten ideas complejas y donde se entrecruzan sentimientos.

Josep Fornés

Director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona

A modo de apertura

¿Hay una edad para visitar el Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona? ¿Y para leer este libro? Afortunadamente, la respuesta es que no, que hay muchas. Qué bien, ¿verdad? Por eso, aprovechando la oportunidad, tanto el Museo como este volumen van expresamente dirigidos a niños y adultos a la vez. Porque, pensándolo bien, ¿cuál puede ser la máxima aspiración de un lugar donde se exponen y se guardan objetos con finalidades culturales? ¿O la de esta publicación? ¡Que llegue a cuantas más personas mejor! Por todo ello, mesuradamente, las páginas de este legajo comparten propuestas con varios niveles de lectura, puesto que, precisamente, la esencia del Etnològic también va por ahí, y con esta ilusión invitamos a todos a comprender, querer, reflexionar... sobre la gente, que es la verdadera protagonista del Museo.

¿Qué más se puede pedir? Esperamos que tengáis muy buenas lecturas y, sobre todo, curiosidad infinita para acercaros también un millar de veces al edificio de la montaña de Montjuïc de Barcelona, donde, tras un período de remodelación, el Etnològic ha abierto de nuevo sus puertas con contenidos y espacios museísticos actualizados con el fin de buscar la doble emoción del conocimiento científico y estético, donde los objetos son el punto de partida para llegar a los significados, y más cuando la sociedad es plural, cambiante, y la cultura está muy viva. Casi nada, ¿verdad? Pues este es el reto del equipo que ha trabajado en ello y que, a través de los apartados que a continuación encontraréis en este volumen, os anima a descubrir el Museo. ¿Entramos?

Josep Fornés

Director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona

Conversación con Josep Fornés, director

Durante la redacción del libro ha sido habitual mantener reuniones de trabajo con el director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona, con la voluntad, entre otras cosas, de recoger en esta entrevista lo que ha significado la reapertura del Museo. Las siguientes preguntas y respuestas son el resultado de la fusión de varios encuentros en los que Pep contagia la ilusión por descubrir el renovado espacio.

¿Cómo se reabre el Etnològic?

A partir de la redacción de un proyecto que logró generar entusiasmo. El equipo de personas que en él trabajamos llegó a llenar unas 400 páginas con toda una serie de contenidos que destilamos en tres conceptos: *misión, visión y valores*.

Con respecto a la *misión*, es preciso explicar que el Etnològic de Barcelona es un museo de antropología que busca la doble emoción del conocimiento científico y estético al mismo tiempo, donde los objetos son el punto de partida para llegar a significados. De hecho, son la excusa para realizar un viaje al conocimiento de la cultura humana a través de la formulación de propuestas, conceptos, etc. Por eso, el Etnològic no cierra puertas, sino que abre ventanas y lo hacemos desde casa, desde lo más próximo, desde las cosas que nos resultan cotidianas.

En relación con la *visión*, cabe señalar que la antropología es la ciencia de la gente. La etnología reflexiona sobre la gente para compartir el conocimiento con la gente, que debe ser la protago-

nista del Museo y hacerlo suyo. Y, con respecto a los valores, podemos argumentar que la cultura está viva. El hecho cultural no solo reside en las piezas, puesto que tienen una dimensión inmaterial que resulta imprescindible para comprenderlas. Por otra parte, la ciudad es plural y cambiante. Nuestra sociedad está construida a partir de memorias y procedencias diversas, y cambia constantemente con aportaciones foráneas o mutaciones propias.

De hecho, las memorias colectivas son una construcción compleja de la gente y configuran un imaginario compartido que se percibe de forma diferente según quién lo imagine. Hacer memoria requiere la distancia necesaria que permite la reflexión crítica de quien la hace. Los hechos que se suelen incluir en la memoria son, en consecuencia, el resultado de una selección intencionada, una intención ideológica, a menudo también política o tal vez religiosa.

¿Qué destacarías del Museo?

Que es un espacio de confianza donde se pueden mantener conversaciones y reflexiones complejas, inciertas... Porque, de hecho, un museo de antropología es un espacio útil para facilitar el pensamiento y el debate científico, social o cultural. Un lugar donde se pueden encontrar respuestas científicas diferentes y que, como actitud, vela por generar complicidades con otras instituciones o entidades de cualquier lugar. Es por ello que nos entusiasma vertebrar actividades también más allá de las paredes del Museo; por ejemplo, organizando toda clase de exposiciones temáticas itinerantes.

¿Qué puedes decirnos con respecto al edificio?

El Museu Etnològic de Barcelona (MEB) es un museo municipal que centra la atención principal en el ámbito catalán y en las culturas de las comunidades presentes en la ciudad. La sede está situada en el Passeig de Santa Madrona, 16-22, y el edificio se

construyó en el año 1973 por el grupo de arquitectos municipales formado por Antoni Lozoya, Bonaventura Bassegoda Nonell, Jaume Puigdemgoles y Jesús López. Desde el punto de vista arquitectónico, destacan del edificio los módulos hexagonales de su configuración, que son como un gran panel de abejas. En cuanto a las columnas, están agrupadas en hexágonos, y con la remodelación actual llevada a cabo por el arquitecto Toni Gironès en las salas, con sutileza, se perciben detalles constructivos como, por ejemplo, las baldosas del suelo, que son triangulares. Por eso, el diseño gráfico que hemos preparado y el logotipo giran alrededor de los triángulos y los hexágonos, a la vez que se concede importancia a los materiales que se exponen, como la tierra, el agua, el barro, las cestas, la madera...

Por otra parte, estamos al lado del Palau Nacional de Montjuïc (donde se encuentra el Museu Nacional d’Art de Catalunya), y también cerca de la Fundación Miró, del Museu Arqueològic, del Cartogràfic, del Palacete Albéniz, de la Font del Gat... No es una mala ubicación. Pero nosotros estamos detrás. Cabe observar que el escenario de Montjuïc (y hablo en términos teatrales) mira hacia la plaza de España. Hay un gran escenario, presidido por el Palau Nacional, con la Font Màgica, las columnas de Puig y Cadafalch y la gran escalinata que desemboca en la avenida de María Cristina. Eso es así desde el año 1929. Nosotros nos encontramos en la parte de atrás del gran teatro, el «sota Montjuïc» (bajo Montjuïc).

¿Cuánto tiempo ha estado en obras el Museo?

Desde otoño de 2011 a otoño de 2015, pero en ese periodo hemos realizado en paralelo un gran número de actividades. El Museo ha seguido activo durante todo ese tiempo y ha ampliado su red de colaboraciones tanto a escala local como por todos los territorios de ámbito catalán: Cataluña, la Comu-

nidad Valenciana, la Franja de Aragón, la Cataluña del Norte y las islas Baleares. También ha tenido presencia internacional con exposiciones en México, Colombia, Rumanía, Italia e Inglaterra.

¿Cuáles son los orígenes del Museo?

Los antecedentes del Etnològic se remontan a la década de los años veinte, a partir de la iniciativa de un grupo de intelectuales y académicos aficionados a la etnología y al folklore que sintieron la necesidad de crear un centro de explicación e interpretación de la realidad cultural, social y económica de las sociedades tradicionales.

El Museo Etnológico y Colonial inició su historia en el año 1949 en un pabellón que había tenido diferentes usos (la sede de la Colla de l’Arròs, una sociedad recreativa obrera) y que construyeron a principios del siglo xx los diseñadores que proyectaban los jardines de Laribal de Montjuïc para la Exposición de 1929. En el mismo lugar se inauguró en 1973 el edificio que acabamos de remodelar. Al principio, el Museo acogió varias colecciones reunidas por personajes ilustres de Cataluña durante la segunda mitad del siglo xix, así como objetos procedentes del Pabellón Misional de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

En 1942, el Museo de Industrias y Artes Populares, antecesor del MEB, tenía su sede en el recinto del Pueblo Español de Montjuïc. Al principio reunió los objetos de la sección etnográfica del Museo Arqueológico. Además, a partir de 1940 y a lo largo de una década y media, hasta 1955, el conservador del Museo, el etnógrafo Ramon Violant i Simorra, realizó, en nombre del Ajuntament de Barcelona, varias campañas de adquisición de objetos del Pirineo y de la Cataluña central.

Más tarde, en 1962, se unificaron los dos museos, y la dirección inició campañas de recolección de objetos por varias regiones de España, hasta que en 1982 una parte del MEB se dividió y se transformó en el Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares por

¿Sabías que...

los murales que hay en el friso de la fachada son obra del artista

Eudald Serra Güell (Barcelona, 1911 – 2002), pionero de la vanguardia escultórica catalana de postguerra y que, como etnólogo, colaboró en el MEB?

¿Sabías que...

el famoso arquitecto Frank Lloyd Wright afirmó que el hexágono —base de la estructura del edificio del Etnològic— es la forma más flexible para el movimiento humano?

¿Sabías que...

los arquitectos del edificio actual del Museu Etnològic incluyeron en el diseño del edificio una parte dedicada a la vivienda del director, que actualmente ya no tiene este uso?

¿Sabías que...

el primer objeto de la primera colección inventariada del Museo Etnológico y Colonial es una botella con veneno líquido de la tribu *yumbo* del río Bobonaza del Ecuador, que ya hace muchos años que se evaporó?

un lado, que en 1999 se reunificaría con el Museo Etnológico, y el Museo de las Artes Gráficas por el otro, que finalmente sería absorbido por el actual Museu del Disseny.

¿Qué nos encontraremos al entrar al Museo?

Un vestíbulo de recepción que da la bienvenida a los visitantes, más grande y más acogedor que el que había anteriormente y en el que descubriremos objetos que nos harán decir: «¡Qué bonito es esto!» También hay un vídeo con un hilo musical, subtitulado en varios idiomas, que irá cambiando con frases y conceptos claros y breves donde se explica qué es este Museo, qué quiere enseñarte, qué pretende...

Hay una zona de atención, de descanso, de artículos promocionales, de servicios... Todo bien señalizado para facilitar la comodidad de acceso y la salida del edificio, y con la intención de provocar emociones.

A partir de ahí, ¿hacia dónde tenemos que ir?

Dependerá de las curiosidades del público. Hay cuatro plantas más, en las que los visitantes podrán priorizar libremente el orden del descubrimiento en función de sus necesidades o intereses. En la rotulación de la planta 1 (que corresponde a la *Recepción*) descubriremos que en la planta 0 está la *Reserva visitable*; en la planta 2, las *Exposiciones estables*; en la planta 3, la *Sala de actos*; y en la planta 4, las *Exposiciones temporales*. Los visitantes podrán decidir ir hacia la derecha o hacia izquierda, arriba o abajo; no hay un itinerario, no es un museo dirigista, cada uno se organiza su itinerario.

Así pues, subamos las escaleras... ¿Qué encontramos en la planta 2?

El concepto global en las *Exposiciones estables* es *Sentir el patrimonio* y, para ello, en primer lugar hemos prestado una atención especial a hacer más visible la arquitectura de la sala para dar un toque diáfano al espacio. La sala es como un bosque de

columnas donde no hay vitrinas o, a lo sumo, hay dos grandes peceras, que son los patios interiores del edificio, que hemos reconducido. En la primera pecera se exponen tres grandes *ninots* o muñecos de falla procedentes de la Comunidad Valenciana que representan personalidades entrañables del Museo: el etnógrafo Ramon Violant i Simorra, el folklorista Joan Amades i Gelats y una última figura dedicada a un *siurell* (figura de cerámica tradicional) mallorquín. En la segunda de las grandes peceras encontraremos dos copias de los gigantes de la Ciudad de Barcelona, obra del escultor Domingo Umbert. En todo momento, el espectador estará viendo una vitrina que deja entrever la otra parte de la gran sala; incluso hay una ventana desde donde se ve Barcelona. Por tanto, no hay nada que impida la visibilidad hacia arriba y hacia los lados, y sabes en todo momento dónde estás situado.

¿Entramos en materia? Guíanos...

De acuerdo. Situados en la planta, a la derecha tenemos un gran muro delante del cual encontramos una plataforma, como un mostrador donde se dispone una multitud de objetos de dimensiones diversas, como por ejemplo un carrito de venta de refrescos, y de todos los tiempos. No somos un museo de historia, somos un museo de etnoantropología. Por tanto, los visitantes no encontrarán un discurso diacrónico, cronológico... Hay un discurso temático, conceptual. El objeto seduce por un concepto.

Cita un ejemplo.

En el Muro hay un armario vitrina en cuyo interior está el estandarte de una antigua sociedad coral, una Euterpe de Clavé, que ya no existe y que se denominaba Sociedad Coral La Jardinera, de Esparreguera. El diario *La Vanguardia* documenta en el año 1902 que actuaron en beneficio de los damnificados por la explosión de una caldera de vapor de la fábrica Jover i Companyia en el Pont de Vilomara. Eso nos lleva a explicar del objeto al

concepto; no mostramos cosas, mostramos significados.

En la etnografía clásica hemos tendido mucho a hablar de oficios. Nosotros no hablamos de oficios, mostramos objetos, algunos incluso de grandes dimensiones, que nos evocan conceptos desde diferentes perspectivas y con lecturas abiertas. Nuestro presente es plural, pero nuestro pasado también fue plural.

¿Qué más podemos descubrir?

¡Uf, muchísimas cosas! Por ejemplo, que al final del Muro, en esta última zona, el uso cambia radicalmente, puesto que a partir de ahí se convierte en un espacio táctil. Es decir, el hecho de *Sentir el patrimonio* ya es *Sentir el objeto*. Por tanto, aquí hay objetos patrimoniales y etnográficos considerados materiales didácticos, lo que significa que no están inventariados como piezas de museo, porque si no habríamos topado con todas las normativas de los museos. ¿Qué hemos hecho? Hemos adquirido en el rastro, en anticuarios o de particulares en general objetos como los que encontramos aquí para que el público los pueda tocar. Imaginemos que te ponen una venda en los ojos y no ves, o que eres ciego, y que quieres sentir cómo es esa pieza y quieres olerla, quieres oír cómo suena la cerámica cuando le das un golpecito con la mano y acercas la oreja. Hay unos cincuenta. La experiencia nos demuestra que, si das confianza, la gente lo agradece y corresponde con respeto. Es decir, transgredimos la museografía clásica, intentamos la máxima accesibilidad en todos los niveles.

¿Por qué agrupáis objetos de procedencias diversas?

En primer lugar, no hemos querido crear escenografías. En todo caso, hemos asociado objetos que conforman bodegones, que provocan una doble emoción científica y estética. Este tipo de agrupación se percibe de forma destacada en cada uno de los seis ámbitos que hay repartidos por la sala,

aparte del Muro, y que son: *La barca del pescador*, *La prensa de uva*, *La cabina de pastor*, *El telar*, *El fuelle* y *El armario de boticario*. Somos el museo de la gente de cualquier condición. No solo de los ricos.

Hablas de emoción científica y estética. ¿Qué quieres decir?

La investigación científica que efectuamos en el Museo tiene como motivo y resultado la documentación de las colecciones, las exposiciones, los audiovisuales, los artículos, las conferencias y la cooperación internacional. El trabajo de campo se basa en tres aspectos: la sociedad, a la que sirve como centro patrimonial público del Ajuntament de Barcelona, sus importantes colecciones de materiales etnológicos y arqueológicos de los cinco continentes, y las potencialidades del equipo de expertos profesionales del Museo, entre los que encontramos antropólogos, etnólogos, historiadores del arte, restauradores, gestores, comunicadores y educadores, así como también varios colaboradores externos.

Interesante. ¿Seguimos hacia arriba?

¡Hecho! En la planta 3 esta la *Sala de actos*, que hemos remodelado de arriba abajo y que hemos adaptado para convertirla en un espacio multifuncional que pueda acoger conferencias, charlas, conciertos... Es un espacio polivalente con muchas posibilidades. Por ejemplo, en ella han actuado la Troba Kung-Fú, los gitanos del Rajastán, etc., y seguiremos ofreciendo propuestas diversas.

Antes has dicho que la planta 4 está reservada a las temporales. ¿Qué descubriremos en ella?

Un museo en el siglo xxi tiene una función social clarísima, cultural y llena de intangibles. No tenemos que tratar los objetos como se hacía en el siglo xix, como si fueran tesoros. Existe un valor ético en las acciones que presenta un museo y, por tanto, el código ético nos obliga a ser un museo que tenga en cuenta a los protagonistas de la ac-

ción: la gente. ¿Qué gente? La gente ecuatoriana, la gente gitana..., la gente de la que hablamos y su cultura. Por lo tanto, no hacerlo sería poco ético. Un museo social, que incorpora esta sensibilidad, es un museo digno de existir en el siglo xxi y en una ciudad como Barcelona. No hacerlo es indigno y no tiene sentido mantener un museo que no lo haga. Obviamente, eso da pie a pensar qué exposiciones futuras tenemos que plantearnos porque, de entrada, no las tenemos que hacer solos. Las tenemos que hacer en compañía y con la participación activa de las comunidades (a mí me gusta decir «la gente»). La gente originaria de Guinea Ecuatorial, de China, del Magreb, de América Latina o de donde sea.

¿Qué más tenéis en cuenta a la hora de hacer exposiciones temporales?

La realidad social es cambiante y dinámica, y el Museo tiene en cuenta esa realidad social. No habrá ninguna exposición que podamos denominar «permanente». Sería casi un oxímoron; un museo que toma el pulso de la realidad actual no puede tener una exposición permanente, porque cambiaría constantemente. Por tanto, podemos hablar de exposiciones «estables» o de exposiciones temáticas, temporales. La simple presentación de objetos por su belleza o rareza no entraría dentro de estos parámetros. Alguna vez podríamos hacer alguna exposición temporal que exhibiera objetos extraordinarios. Sería como tomarse un buen postre. Pero si toda la vida estuviéramos haciendo exposiciones de objetos maravillosos, bonitos, sería como si para desayunar, para almorzar y para cenar, primer plato, segundo plato y postres, solo comiéramos pasteles. Por tanto, no tiene sentido, acabaría por perjudicarnos. ¿Qué sentido tendría un museo que únicamente exhibiera cosas bonitas y nada más? El tema es que nuestra línea de exposiciones temporales futuras tendrá que ver con exposiciones temáticas

con contenido, que no partan solo del objeto únicamente, sino del interés social que pueda despertar una exposición. A partir de aquí, hay que plantearse qué exposiciones queríamos hacer e ir quemando etapas. Por ejemplo a partir de 2006 se abrió la exposición *Gitanos, la cultura dels Rom a Catalunya*. Eso fue porque nunca se había hecho una exposición sobre la cultura gitana en un museo en Cataluña. Por tanto, suponía compensar un agravio muy serio, suponía tener en consideración al pueblo gitano. Desde entonces somos el museo de los gitanos catalanes. ¿Por qué? Porque los hemos respetado y los hemos tenido en cuenta, ya que somos un museo social.

¿Qué otras exposiciones os planteáis?

De momento son proyectos, pero también podríamos hablar de la cultura judía en Cataluña y podríamos hacerlo conjuntamente con otros museos. ¿Por qué no? Abordarla con una aproximación etnohistòrica y ver cuál es la actualidad de ese pueblo, con todos los conflictos que se generan. ¿Nos importa hablar sobre mujeres? ¡Por supuesto! ¿Nos importa hablar sobre personas LGBT? ¡Por supuesto! ¿Nos importa hablar sobre la teoría *queer*? ¡Claro que sí! Nos importa hablar sobre revisar de algún modo el hecho de que nunca se les haya dedicado una exposición. Paralelamente se pueden hacer muchas cosas. Se puede hablar de Ramon Violant i Simorra, de Joan Amades. Se puede ser crítico sobre lo mal que lo pasaron en la época franquista que les tocó vivir, ¿no? Pero seremos críticos, ¿eh? Descubriremos a otro Amades, a otro Violant, a otro August Panyella y a una Zeferina Amil muchas veces oculta. Es esa la idea: explicar los protagonistas, los personajes, el trabajo que hicieron... Hay mucho trabajo para investigar y explicar poco a poco. Pero lo que no podemos hacer es exposiciones, simplemente, sobre papel recortado chino, sobre floreros; tenemos otro trabajo, porque en este país se necesita hablar de cultura, no hablar solo de decoración.

¿Sabías que...

en el museo hay varias piedras de rayo, que, según la creencia popular, eran las puntas de los relámpagos que al caer quedaban enterradas hasta 7 canas bajo tierra (la cana barcelonesa equivalía a ocho palmos) y que poco a poco iban saliendo, cuando en realidad no son más que hachas neolíticas; y que, según la tradición de múltiples culturas de todo el mundo, protegen de los rayos a quien las lleva en el bolsillo?

¿Sabías que...

el Museo tiene unos pendientes hechos con élitros de escarabajo de color verde y plumas de pájaro amarillas y rojas, realizados por los *arapico*, una de las tribus consideradas de la etnia *shuar* (jíbaros) del Ecuador?

Cometas de Ecuador.

¿Sabías que...

hacer volar cometas es una costumbre muy arraigada no solo en Cataluña, sino también en el Nepal, y que el Museo tiene una colección de cometas tradicionales de este país hechas a mano con papel *lokta*, a partir de la corteza de dos tipos de arbustos que reciben este nombre, y que allí consideran que hacerlos volar es una forma de comunicarse con Dios para que no envíe más lluvia?

¿Se ha programado algún orden?

De hecho ya hemos empezado con *El sagrat, el profà i la festa* (Lo sagrado, lo profano y la fiesta), donde Josefi-na Roma ha hablado con rigor sobre los mundos festivos. Mitos de origen, fiestas votivas, de romería, cíclicas..., reflexionando sobre las viejas fiestas y las nuevas tradiciones, o bien sobre las nuevas fiestas y las viejas tradiciones. También, al otro lado de la planta, comisariada por el mismo Museo, hemos tenido la exposición temporal *Terra de canterers* (*Tierra de cantaderos*), donde de un modo conceptual hemos jugamos en torno al agua: la búsqueda, el transporte, etc.

Por otra parte, en el Museu de Cultures del Món hemos hablado sobre lkunde (el parque donde vivía Copito de Nieve) en una exposición donde se analizaba la explotación de Guinea Ecuatorial de manera autocrítica, desde dentro, explicando cómo el Museo tuvo que ver en ello. ¿Puede considerarse eso algo que pueda hacer daño? No debería ser así. Los grandes museos europeos que han sido museos de capital colonial, metropolitana, lo han hecho. Hay que ser autocríticos y hablar sobre el tema sin tabús y sin miedos. Tenemos que hacernos mayores como sociedad, como ciudad y como país. Y el museo tiene que responder a ese reto, por lo que debe ser valiente y presentar el hecho colonial desde una perspectiva crítica.

Hemos empezado con Guinea Ecuatorial, pero bien podríamos continuar con las Filipinas y hablar del doctor Rizal, que fue detenido en Barcelona, encarcelado en el Castillo de Montjuïc y después fusilado en Manila. ¿Podemos hablar de la Escuela Moderna? ¿Podemos hablar, por ejemplo, de América Latina? ¿De las colonias americanas? ¿De la relación de los catalanes con Cuba? Y es que podemos hablar de muchas cosas y podemos hacerlo científicamente, con corrección y respeto hacia todos, también hacia los explotados. Esa es la tendencia, hacer exposiciones útiles, que no

haga nadie más, valientes... No hemos elegido un camino de rosas.

También se puede hablar de América Latina, se puede hacer hablar a los americanos sobre qué piensan al respecto, de los que los descubrieron; del hecho de que los españoles les trajeran la religión y la agricultura. Ellos todavía se ríen: «Dicen que nos trajeron..., que nos enseñaron la agricultura y la religión y que nos descubrieron...». ¡Claro! Es leerlo de otra manera, porque todavía existe una cultura demasiado oficial, poco crítica con los libros de texto del franquismo, que nos enseñaban una historia y una manera de entender las cosas muy retorcidas. Parece que decir la verdad, amablemente, sea una obscenidad, y no lo es; la obscenidad es mentir. Ya va siendo hora de que se empiece a romper el silencio para hablar con respeto y rigor, pero diciendo verdades, ¿no? ¿A quién queremos engañar? Por tanto, un museo de antropología tiene que hablar de esas cosas. A veces tiene que ser impactante, no solo debe enseñar cosas bonitas; a veces tiene que hablar de cosas que no son bonitas para intentar que alguien reaccione también y cree cosas bonitas, ¿no? Puede haber mucha belleza al hablar de la cruda realidad. La belleza a veces no es únicamente estética. Y la estética no solo es la belleza. La estética también se tiene que leer por dentro y tiene que dar que pensar, no solo dejarnos boquiabiertos.

Son retos nuevos, ¿no?

El museo del tercer milenio debe tener una gran capacidad de adaptación a los cambios sociales y económicos que se producen en las sociedades actuales, por lo que requiere una actitud abierta y escuchar de forma permanente a la sociedad a la que sirve, y debe mantener vivo el espíritu crítico a la hora de programar sus ofertas al público. La capacidad de atraer a nuevos públicos es un reto constante que es necesario revisar día a día. Acercar el patrimonio a la gente quiere decir ser sensible a todos y cada uno de los re-

gistros de comunicación de los receptores; quiere decir atender las nuevas necesidades de los nuevos visitantes y saber formular hipótesis de públicos futuros.

El museo de hoy debe facilitar herramientas para poder pensar el pasado y repensar el presente, para devolver a la sociedad sus caudales culturales, y también debe ser capaz de emocionar al público. Es por este motivo que es tan importante trabajar con un patrimonio intangible.

De hecho, la conferencia del ICOM (Internacional Council of Museums) de noviembre de 2010 centra la atención en el concepto del papel de los museos en la armonía social. Los museos también pueden contribuir a la creación de un nuevo imaginario para la cohesión social. Su función social se ha ido modificando, como lo ha hecho la misma cultura en la sociedad contemporánea.

Ya que mencionas el patrimonio, ¿qué se custodia en el fondo de reserva?

Para descubrir una parte de él hay que ir a la planta 0, donde está la *Reserva visitable*, donde se exponen exvotos de tablilla policromada y, entre otros tesoros, figuras de pesebre de los grandes maestros catalanes. De hecho, en el espacio solo hay el 10% del total. En esa planta también está el fondo de la biblioteca y unos paneles de homenaje a los fundadores del Museo, Joan Amades, Ramon Violant, Zeferina Amil, August Panyella, etc.

No obstante, los fondos de reserva propiamente dichos los custodiamos en dos espacios que no son de acceso al público, uno de los cuales se encuentra en la misma planta y el otro, fuera de la ciudad de Barcelona. Y es que tenemos catalogados más de 70.000 objetos. ¡Se dice pronto!

¿Existe algún público mayoritario de visite el Etnològic?

En general, el público potencial de los museos suele ser gente joven, una parte importante de la población que se está formando. Pero la tipología

del público de un museo será cada vez más diversa, tan diversa como la sociedad donde desarrolla su acción. La construcción de las nuevas identidades avanza en paralelo a las nuevas formas de vida social, y eso comporta una sociedad cada vez más plural con culturas que cohabitan pero que no siempre conviven.

Para que personas de culturas diferentes puedan convivir libremente y puedan superar sus conflictos, el primer paso que deben hacer es conocerse. El conocimiento mutuo es importante para la convivencia y suele comportar, si bien no siempre, ver al otro tal como es, borrando estereotipos y estigmas, es decir, deshaciendo prejuicios. Encontrar las similitudes entre unos y otros, reconocer la diferencia como un valor añadido de pluralidad, son ideas importantes que muy a menudo parecen una utopía y que no se aplican demasiado en las ofertas culturales más allá de la música o la gastronomía.

¿Y cómo tenéis pensado hacerlo?

El Etnològic de Barcelona quiere ser capaz de emocionar a los visitantes antiguos y nuevos haciéndoles sentirse partícipes de lo que contemplan y evocándoles identificaciones pasadas y presentes, y sobre todo quiere sugerir preguntas que les ayuden a reflexionar sobre las nuevas identificaciones del futuro. La concepción contemporánea del museo implica cada vez más la reversión en la ciudadanía de los conocimientos potenciales que puede aportar la difusión del patrimonio. Eso significa aprovechar las potencialidades objetivas del patrimonio cultural, la dimensión social y colectiva, su capacidad seductora y educadora, el carácter científico, el potencial económico y estratégico, el valor simbólico y la identificación que deben promover y difundir las colecciones. El museo tiene que mezclar tradición e innovación, tiene que ser dinámico, tiene que adaptarse a la sociedad cambiante, tiene que atraer a nuevos públicos, tiene que acercar más el patrimonio

a los ciudadanos, tiene que dejar de ser un contenedor de cultura y conocimientos para convertirse en un equipamiento dinámico y cercano a la ciudadanía. Tiene que ser un proyecto integrador, creativo, intercultural y cosmopolita que haga pensar, que no sea solo para admirar.

¿Sabías que...

Doctor arquitecturo. Estudi d’Arquitectura Toni Gironès

Concepto y materialización del proyecto arquitectónico

Condicionantes y características del emplazamiento y el entorno físico

Montjuïc, una colina testimonial en el sentido geológico, se ha convertido en un espacio integrado en la Barcelona actual. El origen de esta transformación se encuentra en la Exposición Internacional de 1929, que ofreció la primera gran oportunidad de incorporar Montjuïc a la trama urbana de la ciudad, entendiendo la montaña como un gran impacto urbano capaz de acoger las principales instalaciones y equipamientos culturales. En aquel momento se iniciaron las obras de algunos de los jardines más notables, como fueron los jardines de Laribal, incluidos en el interior del recinto de la Exposición Internacional de 1929, que diseñaron Jean Claude Nicolas Forestier y Nicolau Maria Rubió Tudurí. En este contexto, el Museu Etnològic ocupa una posición privilegiada como balconada natural sobre la ciudad de Barcelona y al lado de los jardines de Laribal.

Datos del edificio preexistente

Todo el edificio está modulado a partir de la unidad hexagonal. Encontramos precedentes en obras anteriores como la Casa Hanna (1935-1937), de Frank Lloyd Wright, o el pabellón de España de la Exposición de Bruselas (1958), de Corrales-Molezún, donde el hexágono era el módulo a partir del cual se organizaba el espacio. El mismo Wright afirmaba: «El hexágono como módulo es otro experimento, puesto que estoy convencido de que una trama hexago-

¿Sabías que...

el Museo tiene más de 1.100 puntas de flecha, todas diferentes y hechas de piedra de sílex, de los indios tehuelches, también llamados *patagones*, de América del Sur?

Museo Etnològic de Barcelona.

¿Sabías que...

el edificio del Etnològic fue el primero que se diseñó expresamente en el siglo xx en Barcelona para que fuera un museo?

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

Museo Etnològic de Barcelona.

¿*Sabías que...*

en los terrenos que ocupa el actual Museu Etnològic de Barcelona estuvo el pabellón Balaguer, construido en 1917 por el arquitecto Puig i Cadafalch y denominado así en honor a Víctor Balaguer, escritor, periodista, político y una de las principales figuras de la *Renaixença*, sede de la sociedad político-gastronómica la Colla de l'Arròs?

nal tiene más fertilidad y flexibilidad que el cuadrado por lo que respecta al movimiento humano».

En este sentido, la propuesta intenta recuperar la planta libre que el edificio plantea con una retícula de pilares de hormigón, ordenados según la geometría del hexágono, junto con tres patios interiores, también de planta hexagonal, que articulan el espacio y el programa expositivo.

Es un edificio que, a primera vista, parece que siga una geometría estricta; pese a todo, elementos tales como la topografía, el soleamiento y la orientación condicionan la adaptación del Museo a su entorno.

Se accede a él en plena curva del Passeig de Santa Madrona, y el Museo se estructura a partir de medios niveles dispuestos entre el cuerpo principal —trama hexagonal— y el volumen trapezoidal, donde se ubican el vestíbulo principal y la sala de actos. Esto hace que se reconozcan cinco plantas organizadas de la siguiente manera:

- El público entra al edificio por la planta baja (que en la rotulación del edificio corresponde a la planta 1) a través de una escalera que salva el desnivel existente entre el exterior y el interior del edificio. Una vez dentro, en el vestíbulo encontramos la recepción, guardarropiá y unos lavabos públicos.
- Si bajamos media planta, la planta sótano funciona como sala de reserva del Museo. Está dividida en dos partes: una visitable y otra de uso exclusivo para el personal del Museo. También encontramos el muelle de carga, algunos despachos, lavabos, vestuarios y toda una serie de almacenes y salas de instalaciones.
- Encima del sótano, y subiendo media planta desde el vestíbulo a través de una escalera central, encontramos la planta primera (planta 2) donde se encuentra la sala de exposiciones estables del Museo.
- En la planta, encima del vestíbulo, encontramos la sala de actos (planta 3).
- Encima de la sala de exposiciones está la sala de exposiciones temporales y oficinas en el extremo sureste

(planta 4) en el espacio que fue la antigua vivienda del director del Museo.

En los trabajos de actualización del edificio se añadió un ascensor montacargas para facilitar el traslado de las piezas al interior del museo (conecta el sótano, la primera y tercera planta), que al mismo tiempo permite el acceso a estas zonas a las personas con movilidad reducida.

Los tres patios interiores de planta hexagonal ayudan a organizar el interior del Museo al tiempo que aportan luz a las salas de exposición. Las condiciones de iluminación natural son muy diferentes en función de la orientación de cada una de las fachadas. En la fachada noreste tenemos grandes ventanales, mientras que en el sureste la fachada es totalmente ciega en las plantas primera y segunda, y solo se abre en la planta sótano gracias a siete patios ingleses de forma romboidal. Por la escalera situada entre los dos últimos patios centrales se accede a la cubierta. En esta planta, la última del edificio, es donde se manifiesta más la geometría basada en el hexágono debido a los diferentes niveles que existen entre cada uno de los módulos. Desde la cubierta se observan y se comprenden a la perfección las diferentes tramas que conforman la ciudad. Es una gran balconada desde donde se puede disfrutar tanto del entorno más próximo —Montjuïc y la ciudad de Barcelona— como del horizonte más lejano, materializado en la Cordillera Litoral.

Estudios previos

En 2011 se encargan los primeros estudios para orientar la rehabilitación del edificio con motivo de la incorporación del fondo de la Colección Folch al Museu Etnològic.

La propuesta parte de la lectura y la comprensión de los elementos preexistentes y de sus condicionantes físicos (situación, orientación, soleamiento, etc.) con un objetivo principal: reordenar y optimizar el edificio y sus programas, recuperando la esencia material y estructural del proyecto original y au-

mentando el diálogo entre el Museo, su entorno más cercano y la ciudad.

Se estudia la geometría de la retícula hexagonal con una ley que organiza todo el edificio. Los pilares de hormigón en forma de Y responden a la intersección de las aristas de los diferentes hexágonos.

Se mide y se cuantifica la Colección Folch para conocer su volumen, así como el archivo del Museu Etnològic, se analizan los diferentes programas y se llega a los siguientes aspectos susceptibles de mejora:

- Los tres patios centrales que articulan el espacio y el programa expositivo del Museo son piezas fundamentales.
- En la planta sótano se combinan usos y programas muy diferentes. El archivo se puede optimizar.
- Los espacios dedicados a oficinas están diseminados por todo el edificio. Las oficinas situadas en la antigua vivienda del director están infrautilizadas.
- Existen barreras arquitectónicas, algunas de las cuales no tienen justificación.
- No hay suficientes servicios públicos o están mal distribuidos en el conjunto del edificio.
- Las escaleras están sobredimensionadas.
- La cubierta del edificio es una gran balconada que ofrece una relación privilegiada con la ciudad de Barcelona, pero aun así esta condición no se aprovecha.
- No existe relación entre el Museo y los jardines de Laribal, pese a que el edificio tiene una salida a estos. Teniendo en cuenta estos condicionantes previos, el proyecto propone:
- Entendemos el sótano como el gran archivo del Museo y consideramos imprescindible optimizar y ordenar el espacio para lograr almacenar y clasificar la reserva de la Colección Folch y la del Museu Etnològic.
- Los tres patios centrales desempeñan un papel importantísimo con miras a mejorar el comportamiento térmico del edificio. Se plantea apro-

vecharlos como grandes elementos bioclimáticos.

- Es fundamental reorganizar las circulaciones y los diferentes programas del Museo de forma racional y ordenada.
- Creemos que la cubierta debe formar parte activa del programa del Museo, ya sea como sala de exposición exterior, ya sea como espacio polivalente donde se desarrollen otras clases de actividades.
- Pensamos que debe aumentarse la relación entre el interior y exterior del edificio aprovechando la situación privilegiada de que goza el Museo. Esta relación se podría potenciar tanto en la planta baja como en la planta de la cubierta.
- Desde el punto de vista ambiental, se intenta reducir al máximo el consumo de recursos energéticos, materiales y de agua con la aplicación de diferentes estrategias. En función del objetivo ambiental que se desee lograr, se valora la posible reordenación o sustitución de las instalaciones existentes por sistemas más eficientes.

Primera fase de intervención de adecuación del edificio (2011-2012)

En 2011 se desarrolla el proyecto de la primera fase de adecuación del edificio. Siguiendo las directrices fijadas en los estudios previos, la intervención se centra en dos aspectos: reforma total de la planta sótano para transformarla en una reserva visitable y adecuación de las plantas primera y tercera para las exposiciones para dejar los espacios acondicionados y adaptados.

La planta sótano se proyecta como nuevo espacio del Museo. En el centro, aprovechando toda la altura libre de la planta, un sistema de archivos compactos acogerá la sala de reserva del Etnològic y de la Colección Folch, de modo que se duplicará la capacidad actual del archivo ocupando la mitad del espacio. El perímetro gozará de iluminación natural y será un gran archivo visitable con una gran variedad de posibilidades museográficas.

Una larga estantería de obra pintada de blanco envuelve el archivo central como un gran escaparate que alimenta de contenido expositivo esta planta.

Las salas de exposiciones de las plantas primera y segunda se transforman en un contenedor neutro que recibirá las exposiciones y que realza la geometría original del edificio. Se rehacen los falsos techos respetando el despiece previo, así como la trama hexagonal. Por último, el proyecto propone eliminar los diferentes elementos añadidos que con el tiempo habían desvirtuado el espacio.

Vestíbulo de acceso (2015) y proyección de futuro (2015-2019)

En 2015, siguiendo con los criterios establecidos en la primera fase, se desarrolla el proyecto de mejora del vestíbulo para optimizar sus condiciones pensando en la reapertura del Museo. Se propone ampliar la capacidad del vestíbulo estableciendo el nuevo límite en el perímetro construido. La consolidación de los nuevos planos del suelo y del techo y su proyección hacia el exterior cambian la percepción escalar de la entrada del Museo y nos conecta con un nuevo horizonte que nos acerca a la ciudad de Barcelona.

La intervención mantiene la esencia de los elementos preexistentes y recupera la claridad estructural y material, al trabajar con un nuevo pavimento continuo que en un futuro se extenderá hacia el exterior y al mostrar los artesones de hormigón del techo tras la eliminación del cielo raso de aluminio.

El trabajo de proyección horizontal y la mejora de las comunicaciones verticales facilitarán las intervenciones futuras, que darán continuidad a todas las plantas, incluida la cubierta, así como la relación de la planta baja con sus espacios exteriores inmediatos.

Se trata de una reforma del Museu Etnològic de Barcelona que recupera y potencia las condiciones de origen, diluye los límites entre las partes y facilita la convivencia y el diálogo entre contenidos, programas y espacios en el tiempo.

Jesús Galdón

Diseñador de exposiciones

Algunas reflexiones sobre cómo surgió y se generó la nueva museografía

La poesía fue lo indiscutiblemente real y este viene a ser el núcleo de la sabiduría; lo más poético consiste en sospechar que todo es semilla. Carles Hac Mor

El interior del Museo Etnològic de Barcelona, sede de la Colección Folch, el archivo del Museu Etnològic y la sala de exposiciones temporales y oficinas.

El interior del Museo Etnològic de Barcelona, sede de la Colección Folch, el archivo del Museu Etnològic y la sala de exposiciones temporales y oficinas.

Se podría decir que muchos de los objetos que recoge la etnografía y la antropología son obras de arte con una función arraigada en la cultura de lo cotidiano. Podríamos decir, así, que la diferencia entre la obra de arte y el objeto etnográfico radica entre la milagrosa inservibilidad de la obra de arte y la delicada relación y función de lo cotidiano que tiene el objeto. Puede ser. ¿No os habéis fijado nunca, ante un objeto que ha perdido su funcionalidad en el tiempo, que constituye ahora una incógnita? ¿No os habéis preguntado para qué podía servir, quién lo utilizaba, dónde se produjo y quién lo hizo, qué representaba más allá de su funcionalidad, en qué lugar se utilizaba y qué relación tenía con su hipotético territorio, cuál era su origen, el origen de la cultura donde se creó, y así unas cuantas preguntas más hasta llegar finalmente a la conclusión de qué relación podría tener con uno mismo, al darse cuenta de que se está haciendo todas estas preguntas? Pues bien, esta incógnita es la semilla que germina en el mismo territorio donde están plantados la obra de arte y el objeto etnográfico. Es el espacio común del conocimiento, allí donde nada sirve sino para saber de uno mismo, de lo que nos rodea, del mundo mismo.

¿*Sabías que...*

en la plaza Catalana y en el recorrido que pasa por la plaza del Nen de la Rutlla, la plaza de Mossèn Jacint Verdaguer, la plaza de Tetuán, la plaza de Urquinaona, la plaza de Cataluña y la plaza de la Universitat se puede subir al autobús de la línea 55 (plaza Catalana – parque de Montjuïc) de TMB, que tiene parada enfrente mismo del Museu Etnològic de Barcelona?

¿*Sabías que...*

después de la Guerra Civil y hasta el año 1948, cuando se instaló el Museo Etnológico y Colonial, en el pabellón Balaguer de la Colla de l'Arròs tuvo la sede provisional la Escola del Mar, que había sido destruida por un bombardeo de la aviación italiana en el año 1938?

¿*Sabías que...*

en la fachada posterior del Museo, en los jardines de Laribal, había instaladas unas esculturas antropológicas del escultor Eudald Serra?

Tu casa está llena de objetos. Los objetos que vamos recogiendo cumplen básicamente dos funciones: de herramientas con determinados usos cotidianos y de contenedores de nuestra memoria. ¿Cuántas veces nos hemos encontrado con aquel objeto que, huérfano de su función, guardamos durante una década y no tiramos pese a que ocupa un espacio siempre necesario? Pues precisamente este objeto está en el espacio de nuestra memoria y, aunque al cabo de diez años lo habríamos olvidado, cuando volvemos a verlo revivimos cosas con él, como cuando nos miramos al espejo y nos damos cuenta de que somos otros. Hemos dado a este objeto el privilegio de formar parte de nosotros mismos...

¿O tal vez ha sido el objeto que nos ha dado el privilegio de identificarnos y reconocernos en él como en un espejo?

Cuando vamos a casa de otra persona, podemos ver reflejado como es: ordenada, desordenada, aséptica, amontonada, espartana, humilde, ostentosa, delicada, honesta, chillona, multicolor, sombría, etc. También nos daremos cuenta de que los objetos que en ella podamos ver nos hablan de esa persona, y serán de dos tipos principalmente: aquellos con los que nos identificamos y aquellos con los que no. En aquellos con los que nos identificamos encontramos puntos en común, mientras que aquellos que no, nos hablan de esta otra persona, y seguramente no nos podremos resistir a preguntarle qué es o para qué sirve: y es que los objetos nos hablan de nosotros y se establecen como puentes de conocimiento.

Un objeto es, además de un puente de conocimiento, una cápsula del tiempo que transporta en su interior la experiencia de otro sitio, de otro momento, de otra gente. A modo de ejemplo personal (y seguro que extensivo), en casa de la abuela, en un pequeño pueblo del interior de Valencia, había pocos objetos: apenas aquellos que se podía permitir y que tenían una función bien clara y básica. De todos ellos, tal vez el más fascinante a ojos de un niño pequeño era aquel molini-

llo de café, de mecánica sencilla y mágica, donde ponías los granos de café por una portezuela semiesférica en la parte superior, hacías girar la manecilla para accionar el mecanismo, y el café salía ya molido cuando abrías una cajita en la parte inferior.

Ese objeto fue mi herencia, forma parte de mí y de mi legado. Estoy seguro de que hay centenares de molinillos repartidos por las casas. También estoy seguro de que hay miles de experiencias como esta en miles de personas. De un modo u otro, estas experiencias conforman la cultura popular, y los objetos son su semilla.

¿Cómo hay que labrar un museo con la semilla de los más de 70.000 objetos que lo conforman?

En primer lugar, dejando claro que los objetos son la semilla de nuestro patrimonio, elementos emisores de la información y la conexión de nuestra cultura. Como decía, de un modo u otro, muchísimos de estos objetos, a sabiendas o no, forman parte de una cultura tanto colectiva como personal, y es preciso que este vínculo se libere de forma abierta: haciendo crecer el conocimiento.

En segundo lugar, partiendo de la base de que este Museo es como tu casa, como la casa de todos.

Como mencionaba, el Museo debe ser una extensión física de nuestra memoria, de aquella memoria que guardamos en nuestra casa y que el Museo nos permite mostrar, activar y enfatizar.

De manera metafórica, como ocurre en casa cuando hemos hecho una mudanza, aprovechamos para sacar todos los muebles de la casa y quedarnos con lo más básico para que los objetos fueran los verdaderos elementos constructivos de la arquitectura conceptual del nuevo planteamiento de museo, que debía ser transversal y transparente, horizontal y cercano.

En la museografía anterior se establecía un recorrido dividido en espacios cerrados, con una distribución un tanto críptica que ocultaba la arquitectura del edificio. A partir del precepto de abrir el Museo, se optó por dejar caer las di-

visiones y trabajar la distribución de los ámbitos en un espacio diáfano, abierto y amplio. La percepción que se quería dar era la de un museo transversal, transparente, sin barreras. Además, si la idea era enfatizar los objetos, de este modo podríamos acomodar piezas espectaculares como el telar, la cabaña de pastor o la prensa de uva, cuyas dimensiones dificultaban su ubicación. Otro aspecto fue la luminosidad. El edificio del Museu Etnològic es muy luminoso y está abierto al paisaje de la ciudad, que se puede ver desde sus ventanales. Abrir el espacio interior a esa luminosidad pone en valor una percepción de transparencia, de apertura y sencillez.

Luz, blancura, limpieza, austeridad y horizontalidad para ofrecer un planteamiento museográfico de cultura popular, de base.

En esta línea, se quiso dar a conocer la diversidad y el alcance de los objetos que se expondrían en el Museu Etnològic, y se aprovechó para mostrar elementos muy difíciles de acomodar en cualquier museo debido a sus dimensiones, como los gigantes de Barcelona, aprovechando los patios de luces del mismo Museo, reconvertidos en grandes vitrinas.

Otro aspecto que se tuvo en cuenta fue la mirada. Si hablamos de hacer un espacio abierto y horizontal, los objetos tienen que poder ser observados con esta misma idea. La mirada táctil acerca e imprime en la observación una experiencia sensorial más allá de la mirada, que amplía la relación y el conocimiento de lo que se ve.

Por eso se tuvo en cuenta que los objetos fueran accesibles visualmente, sin la frontera que supone el cristal, utilizando la vitrina únicamente en casos imprescindibles.

Como decía antes, hay que dejar que los objetos hablen por sí mismos y entre ellos. La huella de las manos de aquellos que los hicieron, para qué los hicieron, la forma que han tomado, su función y su tiempo, están tomados en la pátina de su superficie. La impresión visual que todo ello produce es el es-

crito que leemos en ellos, y la relación entre diferentes objetos es lo que genera una narración, como hojas de un gran libro mudo que se suceden ante nuestra mirada. Por ello, la selección y la presentación de los objetos ha sido tan importante, y se ha querido enfatizar con un planteamiento de mínima intervención escenográfica.

El museo descontextualiza irremediablemente el objeto, y en este caso se quiso aprovechar para presentar los objetos desnudos y se trabajó la asociación entre ellos para generar una nueva mirada, una nueva lectura. Resumiéndolo muy brevemente: por una parte, con una asociación en torno a ámbitos temáticos que genera complicidades entre los elementos expuestos claramente relacionados. En los ámbitos El telar, La prensa de uva o La cabaña de pastor, los objetos están relacionados en el contexto de los oficios. Por otra parte, con una asociación aparentemente libre, como el ámbito El muro, donde se despliega un gran friso de más de 300 objetos relacionados entre sí en ámbitos conceptuales, lo que genera un diálogo activo que reclama la atención del observador: ¿qué tienen que ver una escoba, un yugo, una silla de barbero y la pintura *La mujer virtuosa*?

Un museo, además de conservar, documentar, investigar y difundir el patrimonio, ¡tiene que hacer pensar!

Así, pese a las dificultades que entraña todo proceso (y el del Museu Etnològic fue un proceso largo y complicado), creo que lo conseguimos, todos los que lo dibujamos conjuntamente con un planteamiento honesto y atractivo y con el deseo de hacer un museo de todos...

Bien, como suele pasar, siempre queda en el tintero una idea querida: durante el proceso se desestimó una propuesta artística que ponía de manifiesto la relación entre el arte y la cultura popular. Pero, como dice Hac Mor, «lo más poético consiste en sospechar que todo es semilla», ¡y este Museo está repleto de ellas!

Llorenç Prats

Antropólogo

** Artículo publicado en la Revista d’Etnologia de Catalunya, núm. 39 (2014)*

Una reflexión previa. Patrimonio etnológico, presente y futuro

Este breve texto introductorio no es el lugar adecuado para entrar en disquisiciones teóricas sobre el concepto de patrimonio y el lugar que corresponde al patrimonio etnológico, ni tampoco para rebuscar precedentes y filiaciones históricas, sino para intentar entender qué sentido tiene y puede tener en un futuro lo que hemos recibido bajo el nombre de patrimonio etnológico, etnográfico, popular, demoantropológico..., fruto, ciertamente, de una historia disciplinaria y política, de una necesidad de legitimación académica de los referentes patrimoniales de todo tipo y de la formalización continua de discursos identitarios, no pocas veces vinculados a expectativas de desarrollo local. Todo esto ha generado la variada colección de activaciones (o intervenciones, o puestas en valor, da lo mismo), de referentes patrimoniales en este campo en museos, ecomuseos, economuseos, centros de interpretación, parques culturales... Y otras figuras que se han inventado o se inventaran. Esto no quiere decir que no deba hablarse del concepto de patrimonio en sí mismo. Al contrario, es necesario, y mucho. El concepto de patrimonio se utiliza con una polisemia abusiva, que a menudo deriva en confusión, incluso en ámbitos académicos, pero por eso debe abordarse por medio de un debate amplio, sereno y en profundidad, que, por otro lado, nadie parece tener mucho interés en

mantener: la polisemia ya va bien para que cada uno entienda el patrimonio como le convenga y pueda utilizar así el valor añadido que conlleva el concepto en cualquiera de sus actuaciones. A partir de esta constatación y de esta renuncia forzosa podemos aproximarnos al uso social del patrimonio actualmente y por extensión del patrimonio etnológico, y esbozar alguna idea con respecto su futuro. Todo ello a partir de una serie de premisas que creo que pueden ser generalmente compartidas. Las enuncio primero y las desarrollo después:

a) El patrimonio es una construcción social.

b) Los discursos expositivos, en cualquiera de sus formas, han ido tomando cada vez más preponderancia sobre los referentes patrimoniales, a los que relegan o de los que prescinden a menudo (salvando sobre todo las especificidades del patrimonio artístico).

c) El patrimonio está estrechamente vinculado a la construcción identitaria.

d) El patrimonio tiende a mantener una relación muy estrecha con las actividades turísticas y lúdicas en general, que se materializa más o menos según parámetros objetivables.

e) El poder político (y también el económico, pero por razones diversas) tiene un interés estratégico en el patrimonio a causa de las premisas anteriores.

Para sustentar que el patrimonio es una construcción social bastaría con recordar que este, tal como lo entendemos, no ha existido toda la vida ni en todas partes, sino que es un artefacto que aparece con la revolución industrial, las revoluciones burguesas y los nacionalismos, primero en Europa para después extenderse por el mundo a medida que estos fenómenos históricos se implantan de forma desigual y se extienden también al colonialismo contemporáneo. Pero, al margen de la razón histórica, desde el punto de vista conceptual, el patrimonio, tanto si lo entendemos como una herencia genérica de los ancestros como la manifestación en el mundo presente y coti-

¿*Sabías que...*

en el año 1929, durante la Exposición Internacional de Barcelona, había un funicular; del que todavía se conserva parte de la estructura de hormigón para las vías, que iba del actual Institut Cartogràfic de Catalunya hasta una explanada cerca del Museo?

¿*Sabías que...*

la ermita de Santa Madrona, copatrona —con Santa Eulalia— de la ciudad de Barcelona, está a tiro de piedra del Museu Etnològic de Barcelona?

¿*Sabías que...*

la curva donde se encuentra el edificio del Museo recibía el nombre de *la curva de la muerte*, a causa de los accidentes que se produjeron en las carreras motociclistas de las 24 Horas de Montjuïc y del Gran Premio de España de Fórmula 1?

¿*Sabías que...*

el Museo custodia diferentes fallas del Pirineo, procedentes de expediciones de los años 40, que forman parte de un elemento festivo que ahora es patrimonio cultural de la humanidad?

diano de la externalidad cultural, pasa en un momento u otro un proceso de selección intencionada. Si lo entendemos como una manifestación de la externalidad cultural (la realidad más allá de lo que es culturalmente domesticable: el tiempo más allá del tiempo, el espacio más allá del espacio, la condición humana más allá de la condición humana), el polo inicial de elementos patrimonializables y sacralizables ya viene definido por el mismo concepto, si bien pueden darse vacilaciones casuísticas en casos marginales. En este caso, la intervención se produce en el momento de activar el patrimonio para generar el discurso mediante una mecánica simple pero efectiva basada en la selección, la ordenación y la interpretación. Si entendemos el patrimonio como la herencia genérica de los ancestros, como el conjunto de las manifestaciones culturales a lo largo del tiempo y por todo el planeta, puesto que es inabarcable, la selección debe producirse en primer lugar sobre este conjunto, para determinar qué se considerará patrimonio, a partir de criterios e intereses cambiantes. Esto es lo que normalmente se denomina *puesta en valor*. Esta puesta en valor suele confundirse con la activación, porque habitualmente una va seguida de la otra. Es decir, cuando se pone en valor un patrimonio hasta entonces ignorado, como por ejemplo determinadas memorias, obviamente es para activarlas. De modo que, en realidad, el proceso es inverso: el interés por activar determinadas memorias (u otros elementos) conduce a ponerlas en valor como patrimonio. En todo caso, la activación siempre se efectuará en forma de discursos y seguirá la mecánica mencionada de selección, coordinación e interpretación, que, en definitiva, es la gramática del lenguaje expositivo en cualquiera de sus formas.

Como se desprende del punto anterior, los discursos son y han sido siempre los verdaderos demiurgos del patrimonio. El patrimonio se utiliza, en el contexto de un discurso, para soste-

ner determinadas ideas, determinadas tesis, más o menos rudimentarias o sofisticadas, incluso abiertas, interpretables, pero tesis al fin y al cabo. Al principio, en la época de la construcción romántica de las naciones, los discursos eran simples (pero muy rotundos): «nosotros somos los más grandes», «nosotros somos nosotros de toda la vida», o «nosotros somos así y quien no sea así no es de nosotros». Por todas partes hay políticos que todavía los echan de menos e intentan reproducirlos más o menos camufladamente. Estos discursos se plasmaban sobre todo en museos y monumentos, y más tarde en espacios naturales. En los años 60 y 70 del siglo xx (a menudo se toma como referencia la reunión de Santiago de Chile de 1972), la formulación clásica de los discursos patrimoniales entró definitivamente en crisis. Los estados nacionales se habían consolidado suficientemente, entre otras cosas debido a dos grandes guerras mundiales y a la configuración geopolítica y económica del mundo en tres grandes bloques: el mundo capitalista, el mundo socialista o comunista y un tercer mundo abigarrado, unido básicamente por la pobreza genérica y la marginalidad. Las naciones que habían quedado sin estado habían perdido el tren, y los intereses sociales (incluso económicos y políticos) iban por otro lado. Curiosamente, el desmembramiento del bloque soviético ha hecho renacer en muchos territorios la necesidad de discursos fundacionales para fundamentar simbólicamente su independencia, pero, aunque sea amplio y significativo, no deja de ser un caso acotado.

Lo que surgió de lo que alguien denominó revolución cultural de los museos y otras figuras de activación patrimonial fueron básicamente dos cosas: una aproximación a la realidad social y una adaptación a los intereses de la sociedad de consumo y del espectáculo, y muy específicamente a los intereses turísticos. Por un lado, las instituciones patrimoniales empezaron a hacer de la pluralidad de los discursos su práctica

habitual, y por el otro, entraron en el mercado para turistas y visitantes domésticos: renovaron su apariencia, diversificaron la oferta (porque lo pedía la sociedad, sí, pero con ello también lograban fidelizar al público), e hicieron de los artículos promocionales y la restauración unos complementos rentables que hasta ahora no han parado de crecer y diversificarse. También por primera vez, las exposiciones y similares empezaron a publicitarse como un espectáculo más. También fue a partir de esa época cuando empezaron a diversificarse las instituciones patrimoniales: los museos tomaron formas diversas, empezó a hablarse de eco-museos, economuseos, museos de sociedad, museos de civilización, etc.; aparecieron los centros de interpretación, las rutas, los parques culturales, etc.; las exposiciones dejaron de ser exclusivas de los museos y empezaron a ser frecuentes en todo tipo de centros culturales. Y, con todo ello, se dejó de mostrar el patrimonio para sostener un discurso de orgullo y cohesión nacional para pasar a utilizarlo, más o menos parcialmente, como la reliquia que legitima un discurso u otro, una gran diversidad de discursos.

La evolución de las formas y la diversidad de los discursos nos han conducido a un momento en el que se pueden producir discursos patrimoniales, exposiciones en un sentido amplio, sin patrimonio. El lenguaje expositivo se ha convertido en una nueva forma de comunicación cultural, un nuevo arte, que se puede aplicar al patrimonio en poca, gran o nula medida. Hemos asistido al nacimiento de un nuevo fenómeno, la expología, como la denomina Hainard, que cada vez tiene más presencia, independencia, naturalidad y aceptación en nuestra sociedad, incluso con su oficio, sus tendencias y sus creadores estrella, con el propio Hainard a la cabeza. Eso sí, el nuevo arte no renuncia a la legitimidad que confiere el concepto de patrimonio y, por eso, si no hay patrimonio reconocido, proclama que lo que hace es poner en valor patrimonios emergentes

o reivindicar el carácter patrimonial de elementos inéditos, presentes en sus actividades expositivas, incluso, en el extremo, de ellas mismas, puesto que, al fin y al cabo, según como se mire, patrimonio puede serlo todo.

Que el patrimonio esté estrechamente ligado a la construcción identitaria no es ninguna novedad. De hecho, nació para contribuir a fundar y fundamentar identidades. La novedad, en todo caso, es que esta asociación se haya ampliado a todos los niveles. Vivimos tiempos convulsos, también identitariamente. Fenómenos como la globalización, con su correspondiente réplica de reafirmación de las especificidades locales, los movimientos migratorios internos y externos, la segmentación de la sociedad en grupos autoreferenciados, en buena parte producto del mercado, el solapamiento de identidades locales, sublocales, comarcales, regional-nacionales, nacional-estatales, supranacionales o supraestatales, etc., fenómenos como el terrorismo internacional, la crisis, la marginación... han engendrado la necesidad de ratificarse, de reubicarse en todas partes, y el patrimonio, ni que sea intangible, o cuatro piedras, una manifestación festiva o un antiguo oficio, se ha convertido en un instrumento imprescindible en este proceso. Costaría encontrar, en un contexto cada vez más amplio, algún lugar donde no se reivindique o se lleve a cabo la activación de algún aspecto de su patrimonio, o donde no se interprete alguna colección que en su momento reunió algún erudito local, influido por el ejemplo de los grandes museos y excavaciones. El patrimonio (y también la expología) está contribuyendo a dibujar un mapa mucho más complejo y multidimensional de la realidad del presente según la viven sus propios protagonistas, un mapa necesariamente evolutivo.

La activación del patrimonio se percibe también muy a menudo como un recurso para el desarrollo o el sostenimiento económico local. Y eso depende sobre todo de la captación de

turistas, ya sean de estancia más o menos larga, ya sean visitantes de día (es decir, que vienen de cerca para pasar el día y vuelven a dormir en casa). De eso se ha hablado mucho y con muy poco rigor, porque hay muchos intereses implicados que lo enmascaran. La verdad es que la relación entre costes (de ejecución y mantenimiento) y beneficios (entradas, artículos promocionales, ganancias indirectas que percibe el lugar en forma de alojamiento, restauración, otras compras...) suele arrojar un resultado poco rentable para las activaciones patrimoniales. Normalmente las instituciones patrimoniales son rentables únicamente en tres casos: cuando se trata de activaciones de interés extraordinario, capaces por sí mismas de atraer público de donde sea y donde sea (de estas hay muy pocas); cuando la activación patrimonial está situada en una zona turística que ya tiene una clientela asegurada debido a otras atracciones (sol y playa o nieve, por ejemplo) y que puede aprovechar accidentalmente algún momento de su estancia para visitar la institución patrimonial; y, finalmente, cuando la institución patrimonial se encuentra en una conurbación suficientemente grande para tener un público potencial de proximidad asegurado. Con estas tres salvedades, es muy difícil que una institución patrimonial llegue a producir rendimientos positivos, e incluso en estos casos debe tenerse en cuenta el factor concurrencia-competencia. La concurrencia es buena, sobre todo en zonas rurales o periurbanas, es decir inviables, para aumentar su viabilidad. Pero en los casos potencialmente viables puede derivar en competencia, que reduzca la afluencia de visitantes en uno u otro lugar. Si un turista está en la playa y dedica dos o tres días a visitas culturales, ¿qué visitará de la posiblemente amplia oferta cultural que tiene en su entorno más o menos cercano? Si un turista pasa un fin de semana en alguna ciudad patrimonial, ¿qué elige de los muchos iconos y atracciones culturales que tendrá a su alcance?

Hay activaciones que, en esta situación, siempre tienen las de perder.

Hay elementos correctores para la viabilidad económica del patrimonio, como la ya sugerida concurrencia, o el factor escala: de una pequeña activación no se puede esperar gran cosa, pero si se minimizan su gasto y sus expectativas, es más fácil lograr que se mantenga. Que las activaciones patrimoniales, en términos generales, sean capaces de mantenerse con sus propios recursos no es un hecho negligible, porque, a fin de cuentas, el patrimonio vive del erario público y, por tanto, compite con objetivos discrecionales también de interés público (cultural, por ejemplo) y nunca deberíamos perder eso de vista. Tampoco deberíamos perder de vista el hecho de que es posible trabajar con el patrimonio a efectos identitarios, por ejemplo, sin que ello implique expectativas económicas y, por tanto, con activaciones de bajo coste, como por otro lado suele hacerse, a excepción de las grandes producciones comerciales o de prestigio, en otros ámbitos de la cultura. El patrimonio etnológico, debido a sus características, puede marcar caminos más o menos novedosos a seguir en este sentido.

Todo esto se complica con la intervención de los poderes públicos. Me refiero a los poderes públicos porque al poder económico le interesa mucho el patrimonio, pero para crear imagen de marca y un cierto buenismo al servicio de la sociedad; en definitiva, una estrategia de marketing que ha demostrado tener mucho éxito. El poder político, local, nacional o de la esfera que sea tiene la misión de liderar la sociedad, pero no la de sustituirla. Y aquí se genera un conflicto con el patrimonio, porque el patrimonio tiene dos características muy apetitosas a ojos de los poderes políticos: permite sustentar discursos ideológicos con una eficacia insuperable para cualquier otro medio habitual y permite dejar huella en la historia. La tentación de los gobiernos y los gobernantes de hacer sus museos, su planificación

¿*Sabías que...*

en las salas de Montjuïc se pueden encontrar objetos que representan diferentes eventos que son patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de los Países Catalanes y que están identificados con el logotipo de la UNESCO?

¿*Sabías que...*

es probable que el *siurell* (figura de terracota mallorquina) más grande del mundo sea el *ninot* o muñeco de falla que da la bienvenida a los visitantes de la exposición estable del Etnològic?

¿Sabías que...

¿Sabías que...

desde la última planta de las salas de exposición del Museo se puede contemplar una magnífica panorámica de Barcelona, que va de norte a este, desde la sierra de Collserola hasta la Fundación Miró, con el Montseny al fondo?

territorial del patrimonio, para plasmar, en piedra si puede ser, su propia visión del país viene de la antigüedad, pese a que entonces no pensasen en patrimonio, sino abiertamente en ostentación (ahora somos más sutiles). Y también la tentación de pasar a la historia gracias a los monumentos o a la monumentalidad, tanto en el antiguo Egipto como en la Francia moderna, tanto en Barcelona como en el rincón más perdido de Cataluña o de cualquier lugar: grandes faraones, grandes pirámides; pequeños faraones, pequeñas pirámides... Aunque, si la cosa no da para más, las pequeñas pirámides puedan acabar siendo un festival, una feria, una declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad..., cualquier cosa que se pueda legar a la posteridad. Y aquí se plantea un conflicto, que unas veces estalla y otras no, sobre la propiedad del patrimonio. ¿De quién es el patrimonio? Supongo que, obviando el respeto a la propiedad privada y aún bajo un riguroso control, todo el mundo estaría de acuerdo en el hecho de que el patrimonio es del pueblo, del conjunto de la sociedad. Es cierto que vivimos (los que tenemos la suerte de vivir en ellas) en democracias imperfectas donde el pueblo delega amplísimos poderes en los gobernantes, pero tal vez los unos nos hemos acostumbrado demasiado a ejercer el poder y los otros a no controlarlo. Los políticos mandan lo que mandan, lo que dentro del sistema capitalista en que vivimos no es ni mucho menos lo que a veces la gente piensa o lo que los mismos políticos nos quieren hacer creer, pero hay esferas, como determinados aspectos de la cultura, en que los políticos, los gobernantes, tienen un margen amplio de actuación (hay ámbitos de la cultura que también están absoluta o prácticamente controlados por el mercado). Uno de los ámbitos que los gobernantes todavía controlan mayoritariamente es el patrimonio. Y cuando los gobernantes tienen un margen amplio de actuación, deberían buscar no solo su propio rédito político per-

sonal o ideológico, sino el consenso de la sociedad. Esto es especialmente flagrante en el ámbito local, donde la proximidad y la escala exigen una participación social, un protagonismo, incluso en las mismas iniciativas de conservación o activación patrimonial, que raramente se producen o se respetan. Por desgracia, sigue siendo cierto que sin poder no hay patrimonio, en el sentido de que si el poder no hace o permite hacer un determinado proyecto, nunca prosperará, pero la reclamación ciudadana de protagonismo en este campo, cuando menos a escala local, también es cada vez más grande.

Todas estas tendencias que hemos visto hasta ahora se refieren también al presente y al futuro del patrimonio etnológico, porque el patrimonio etnológico comparte todas las características mencionadas. Repasaremos esto brevemente y veremos además las características específicas que puede presentar en algunos aspectos.

El patrimonio etnológico es, podríamos decir, un patrimonio de pobres y marginados, de las clases subalternas y los pueblos subalternos (primitivos, exóticos, originarios, otros, primeros, o comoquiera que se hayan querido denominar en cada momento), así como, por extensión, de los aspectos más subalternos, más escasamente nobles, más corrientes, de la vida común pública y privada. Un patrimonio, en cierto modo, de rechazo, un patrimonio que, todavía ahora, muchos consideraríamos indigno, por ejemplo, de entrar en un museo que no sea estrictamente de la disciplina.

Esto ha hecho que la construcción social del patrimonio a menudo lo ignorena. Cuando se le ha prestado atención ha sido bien para dejar testimonio de estadios superados de la evolución, de formas de vida que desaparecían arrastradas por la expansión imparable e indiscutida de la civilización, o bien, sobre todo y especialmente con respecto a las clases subalternas autóctonas, para presentarlo como depositario inconsciente

de las esencias patrias en los discursos patrimoniales de construcción de la identidad nacional. Esto ha sido y es así en todas partes donde ha sido necesario construir una patria; por eso el patrimonio etnológico todavía se considera en su vertiente rural, porque en el campo es donde se producía la confluencia entre el pasado y la naturaleza. Durante mucho tiempo, la pauta de lo que debía entenderse como patrimonio ecológico ha venido marcada por los folkloristas mucho más tiempo de lo que se quería admitir. Y los folkloristas recogían, recordémoslo, el saber, los conocimientos, del pueblo, que creían encontrar más genuinamente incontaminados en el campo. De hecho, la definición mas extendida de patrimonio etnológico, elaborada por Isaac Chiva y adoptada por la Mission du Patrimoine Ethnologique de Francia, y de ahí difundida a todas partes, insiste en esta idea de *Volksgeist*, de espíritu del pueblo:

«El patrimonio etnológico de un país comprende los modos específicos de existencia material y de organización social de los grupos que lo componen, sus conocimientos y sus representaciones del mundo, y de forma general, los elementos que fundamentan la identidad de cada grupo social y lo diferencian de los demás». (La Mission du Patrimoine Ethnologique (1993), Ministère de Culture et de la Francophonie, París.)

La noción, central, de unos elementos que fundamentan la identidad de cada grupo social y lo diferencian de los demás nos lleva a la idea de unas identidades estáticas y monolíticas. Nada más lejos de la realidad. Las identidades son cambiantes con el tiempo y estructuralmente complejas y permeables. Incluso si se quiere entender la identidad como un espacio estratégico de encuentro y afirmación, eso no elimina su carácter histórico, evolutivo, no fija unos referentes para siempre, y en este caso de ningún modo se puede confundir con la herencia cultural, mucho más amplia y diversa (pero también inabarcable). El

¿Sabías que...

¿Sabías que...

patrimonio etnológico, más que un reflejo sistemático de la sociedad, se utiliza habitualmente para la representación de discursos fundamentalmente identitarios, pero de identidades muy diversas, no necesariamente nacionales, ni tan solo de origen territorial. El patrimonio etnológico puede utilizarse para hablar de un pueblo, sí, pero también de la diversidad cultural, de la violencia, del género, de la alimentación, de la fe, del ocio... Las identidades y los discursos (identitarios o no), la expología, adquieren en este campo una importancia mucho más notoria que en los ámbitos clásicos del patrimonio, como el arte y la arqueología, porque el patrimonio etnológico, los objetos que lo componen, no tiene un valor en sí mismo, como sí pueden tenerlo los objetos artísticos o arqueológicos, y por tanto es mucho más amoldable. El patrimonio etnológico comprende incluso una buena parte de manifestaciones y de patrimonio intangible, hecho que todavía nos facilita más este carácter magmático a partir del cual se puede diseñar cualquier estructura. Se podría hablar ciertamente del valor estético de cierto patrimonio etnológico exótico. Es una tendencia que se manifiesta desde hace años, sobre todo en el mercado, pero que últimamente ha pasado a un primer plano, especialmente a partir de la decidida y muy discutible opción del museo del Quai Branly en este sentido. Pero si es así, en todo caso, tal vez ya no estemos hablando propiamente de patrimonio etnológico: se ha producido una transformación y se ha convertido en patrimonio artístico.

Este mismo carácter magmático del patrimonio etnológico, que hace que pueda utilizarse en una diversidad casi infinita de discursos sociales, hace también que exista en todas partes, en estado material o inmaterial, y, por tanto, es el patrimonio local por excelencia, tanto a efectos identitarios como políticos y económicos. Esto ha provocado que el patrimonio tecnológico no abandonara pero sí trascendiera paulatinamente el mundo rural:

los barrios, las ciudades, de todo tamaño y condición, también reclaman sus especificidades, su herencia tanto material como inmaterial; y así, no solo la memoria urbana, sino también los oficios, los lugares, las fiestas los hábitos, etc., han ido integrando, en la medida en que se han activado, el *pool* del patrimonio etnológico, que ahora ya no es pensable exclusivamente como una ingente colección de herramientas de campesino y vasijas similares. El patrimonio industrial (dejo a un lado el patrimonio artístico) es el más reticente a recorrer ese camino, reflejado seguramente en la grandiosidad de sus fábricas y sus máquinas, pero pienso sinceramente que es cuestión de tiempo (y de rendimientos) que se imponga el sentido común, que ambas miradas se fundan en un mismo crisol y que estas estructuras se reintegren completamente en la sociedad que les dio vida.

La diversificación del patrimonio etnológico facilita sus activaciones, del mismo modo que las activaciones facilitan su diversificación. Esto ofrece unas posibilidades inéditas, que antes he mencionado por encima, para crear sinergias. La capacidad de atracción de un determinado territorio, si es capaz de coordinar y sumar activaciones patrimoniales diversificadas, es considerable (más o menos en función de otros factores como la ubicación, por supuesto, pero cierta). En este sentido sí que se podrían abrir perspectivas, si ya no de desarrollo local, como mínimo de aprovechamiento económico local del patrimonio. Una lógica, sin embargo, que demasiado a menudo choca con los intereses del protagonismo político y con la misma rivalidad entre los pueblos de una misma región.

En definitiva, si se deja en suspenso el carácter sacralizado del objeto, del lugar o de la manifestación patrimonial y cualquier pretensión de acotar la herencia cultural de la humanidad, y se deja de lado también, obviamente, cualquier identificación del patrimonio etnológico con esencias inmanentes

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿*Sabías que...*

el polvo es un elemento muy agresivo para los objetos?

El polvo depositado sobre un objeto no solo es un elemento poco estético, sino que, además de ser abrasivo para las superficies delicadas y muy higroscópico, también es un sustrato excelente para que proliferen hongos y bacterias.

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿Sabías que...

¿*Sabías que...*

en el Musco hay algunos de los elementos que formaban parte de la antigua capilla de Santa Marta, patrona del gremio de hosteleros, taberneros y aventureros de Barcelona (hostaleros: los que proveían de cama y comida; taberneros: los que vendían vino; aventureros: los trajinantes de vino, conocidos como aventureros por el hecho de que era muy peligroso circular por los caminos en aquellos tiempos)?

Referencias bibliográficas

AGUILAR, E. (coord.) (1999): *Patrimonio. Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

ANICO, M.; PERALTA, E. (coord.) (2008): *Heritage and Identity. Engagement and Demission in the Contemporary World*. Londres y Nueva York. Routledge.

HERNÁNDEZ, E.; QUINTERO, V. (coord.) (2003): *Antropología y patrimonio. Investigación, documentación y difusión*. Granada. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998): *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley. University of California Press.

MAIRESSE, F. (2002): *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon. Presses Universitai-res de Lyon.

MONET, N.; ROIGÉ, X. (coord.) (2007): «El museus etnològics: nous desafiaments, noves perspectives». *Mnemòsine*, núm. 4.

PRATS, L. (1997): *Antropología y patrimonio*. Barcelona. Ariel.

—; INIESTA, M. (coord.) (1993): *El patrimonio etnológico*. Tenerife. Actas del VI Congreso de Antropología.

QUINTERO, V. (2009): *Los sentidos del patrimonio. Alianza y conflictos en la construcción del patrimonio etnológico andaluz*. Sevilla. Fundación Blas Infante.

RIMIÈRE, G.H., y otros (1993): *La museología*. Madrid. Akal.

SANTANA, A.; PRATS, L. (coord.) (2005): *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación. Actas del X Congreso de Antropología*. Sevilla. Fundación El Monte.

Elisabet Pertegas Robert

Antropóloga y gestora cultural

Divulgar la etnología

El debate entre la posición de reservar o de divulgar los conocimientos que hacen referencia a nuestra disciplina es presente desde hace muchos años. No es un tema menor, y ambas posiciones esgrimen motivos poderosos para militar en uno u otro bando. Naturalmente, tanto los partidarios de la reserva como los de la divulgación entienden estas posiciones con no pocos matices. Sería prudente, en este sentido, tener en cuenta que la reserva no implica una intencionalidad elitista de ocultación del conocimiento en el peor de los casos, ni la divulgación una acción frívola que no tiene en cuenta el peligro de la pérdida del rigor científico. Son dos formas de pensar la transmisión del conocimiento igualmente válidas y a buen seguro perfectamente complementarias.

Este debate también está presente en muchas otras disciplinas, que a veces se han enrocado en actitudes bastante corporativistas por miedo a ser colonizadas por elementos ajenos a su profesión.

Estaría bien que desde la antropología tuviésemos presentes estos antecedentes para no caer en la trampa de creernos los guardianes de las esencias culturales de la humanidad, pero también que tuviésemos en cuenta que nuestra posición privilegiada de observadores conlleva la obligación de devolver todo aquello que observamos a los observados y, dicho sea de paso, de un modo comprensible.

Desde dentro del museo no se puede, ni deliberadamente, obviar que la misión principal que deben cumplir los profesionales que en él trabajan implica devolver el conocimiento sobre el patrimonio que custodia el museo a los ciudadanos del lugar donde

se encuentra la institución, así como a todos aquellos que deseen visitarlo. Esto es una premisa básica y válida para cualquier museo, sea de la naturaleza que sea: recopilar, conservar y restaurar, si procede, y finalmente difundir a través de exposiciones, permanentes o temporales, tanto la visión del objeto como la explicación sobre su naturaleza, el contexto histórico o geográfico, el autor o el significado...

En un museo de arte contemporáneo podemos explicar muchas cosas; otras se nos escaparán, por supuesto.

Probablemente podremos contar la obra, identificar su autor, contextualizarla geográficamente y a menudo realizar una aproximación bastante buena a la intencionalidad artística del autor. Y toda esta información nos puede dar pistas sobre la importancia de la obra que tenemos delante, más allá del placer puramente estético que la obra nos pueda provocar individualmente. Pero en un museo de etnología, ¿cómo podremos explicar «con autoridad» el significado de una máquina de coser, un colgante con una mano de Fátima o tal vez unos bolos de madera recogidos por Violant i Simorra en el Pallars? ¿Nos importa algo (un poco, sí) la fecha de construcción del objeto? ¿Y el nombre del autor? ¿Es relevante que la pieza tenga un valor estético? ¿Según los criterios de qué estética?

Estas y muchas más son el tipo de preguntas que nos formulamos a menudo desde la antropología.

A través de la etnografía recogemos datos y documentamos muchos de los objetos que después mostramos en las exposiciones, porque para nosotros, a diferencia de otros museos, el objeto es casi anecdótico, en el sentido de que lo que nos interesa es el valor de uso del objeto y no el objeto en sí mismo. Eso no quiere decir que los museos etnológicos no tengan en sus colecciones objetos de gran valor histórico y estético; lo que es importante tener claro, sin embargo, es que estos son valores añadidos y no la razón por la cual forman parte del fondo del museo.

Buena prueba de todo ello es la extraordinaria colección del MEB, formada por más de 70.000 objetos, entre los que hay piezas de una gran belleza formal y piezas con un claro valor histórico.

¿Pero cómo explicamos eso a nuestros visitantes?

En los tiempos de la museografía pedagógica ultradirigida, las exposiciones de patrimonio etnográfico resultan una colección incómoda de mostrar justamente porque el tesoro que custodiamos entre nuestras paredes es el patrimonio de todos, de la gente «normal» de aquí y de allí, de ahora y antes, de ellos y de ellas, de grandes y pequeños, casi siempre de los pobres, de los desconocidos...

La elección de una pieza para mostrar en una exposición, normalmente acompañada de otras, forman parte de un discurso museográfico comisariado por un autor. En el caso de un museo etnológico, el comisario normalmente es un antropólogo, a veces un historiador.

Cuando se expone una pieza se dice que la ponemos en valor y naturalmente es así, porque exponer esa pieza y no otra en una vitrina o un espacio de un museo implica que ha pasado por la elección de un experto; ha sido elegida y eso le da un valor, cuando menos por el hecho de formar parte de una narrativa determinada. Probablemente ahora vivamos un tiempo de sobrevaloración narrativa, pero ese es otro tema... A nosotros normalmente nos toca explicar narrativas difíciles de digerir que hablan de desigualdades sociales, de roles asimétricos de género, de conceptos ambiguos como el de etnia...

Cuando hacemos una visita guiada, debe tenerse todo eso en cuenta: primero ponemos en valor un objeto probablemente considerado vulgar —o quizá exótico, porque es lejano en el espacio o en el tiempo, o en el mejor de los casos un objeto nostálgico (como el que tenía la abuela...)—, después lo insertamos en una narrativa determinada para compararlo, finalmente, con otra narrativa y acabamos concluyendo que el objeto en sí no tiene la menor importancia.

Todo ello parece bastante irracional, pero es un camino tortuoso que acaba funcionando, porque siempre hay un momento mágico en la visita en que alguna persona del público empieza a insertar su propio discurso en referencia al objeto en la narrativa primaria o en la narrativa comparativa, o incluso incorpora su propia narrativa, y en ese momento todo cobra sentido porque la antropóloga pasa a ocupar el lugar en el que se siente más cómoda, aquel desde el que observa y escucha para incorporar en su propio discurso divulgador las nuevas lecturas de un ciudadano o una ciudadana anónimos.

Divulgar la antropología es tan necesario como reservarla, como investigar, como enriquecerla desde la academia. Todas estas antropologías se retroalimentan. Divulgar la antropología entre los estudiantes de antropología es fantástico y necesario, pero también lo es lograr que salga de la «tribu» y asegurarnos de que llegue; da lo mismo si de ella llega una parte grande o pequeña, da lo mismo si creamos una vocación o si hacemos pasar una mañana de domingo un poco más reflexiva; tan solo se trata de que llegue un poco de la mirada crítica de la antropología, de aquella mirada que mira en términos colectivos, que mira a la sociedad más allá de la individualidad, más allá del discurso oficial de lo que se supone que somos, que mira, por qué no, de una manera rara...

Divulgar la antropología desde el MEB es una declaración de intenciones, unas intenciones de seguir custodiando un patrimonio popular que se ha convertido en la última barrera a la uniformidad globalizadora, y eso es un privilegio. Nadie dijo que fuera fácil hacerlo; es evidente que hay colecciones cuya divulgación es mucho más amable, pero también es cierto que la reapertura del MEB ha significado para la ciudad de Barcelona la recuperación in extremis de un referente en el modo de hacer un museo firmemente anclado a la ciudad, paradójicamente desde su diferencia con el resto de museos...

Adrià Pujol i Cruells

Antropólogo

El Muro del Museu Etnològic de Barcelona

Las comunidades humanas se relacionan con el territorio y entre sí de diferentes maneras según las coyunturas. Y en este cúmulo de relaciones, el objeto tiene una importancia capital. Una centralidad que puede adoptar la forma de indumentarias, objetos rituales, juguetes, vasijas, armas y obras de arte, herramientas, muebles y un abanico enorme de especificaciones. Objetos, en cualquier caso, que son el sentido y el motivo del Muro del Museu Etnològic de Barcelona que aquí presentamos.

A partir de una idea de su director, Josep Fornés, estipulamos que el Muro contuviese un repertorio de objetos relacionados con la gente que, al margen del momento histórico y de la procedencia, hubiese formado parte del territorio que hoy conocemos con el nombre de Países Catalanes.

Vistos en conjunto, estos objetos son una guía de lectura sobre una comunidad determinada. Y desde una óptica peculiar y comparativa. Porque nos alejamos de las historiografías lineales, que son aquellas que definen el grupo y su carácter a partir de una acumulación de hechos, acontecimientos que a menudo son inverosímiles. Por el contrario, una aproximación objetual permite una comprensión del grupo a partir de elementos tangibles. Además, elimina la manía historicista clásica, demasiado a menudo mistificadora. Y de paso cambia la perspectiva lineal por la de los círculos concéntricos, más propia de las aproximaciones antropológicas. Hemos existido y también existiremos, así es, a través de los objetos que nos acompañan

Dicho de otro modo, si bien la identi-

¿*Sabías que...*

en las colecciones del Museo hay un tipo de irrigador denominado Éguisier, patentado en el año 1842 en París por el doctor Maurice Éguisier, utilizado en lavativas, enfermedades de la matriz, inyecciones a la vejiga e incluso para aplicar soluciones medicinales a la boca o la faringe, en el cual, cuando se abría el grifo de salida, sonaba la música del *Boccace Vals* o *Le petit duc*?

¿Sabías que...

los niños de finales del siglo xix y principios del xx jugaban a officiar misas, con unos altarcillos de madera y demás complementos —crucifijos, candelabros, santos, custodias, jarras de altar, etc.—, que eran figuras de plomo, de las que el Museo posee una importante colección, del taller del grabador y fundidor Carlo Ortelli?

dad es una característica esculpida por el tiempo y los vaivenes históricos (de ayer a hoy, para entendernos), también es una adaptación constante al medio, ya sea a través de recurrencias, ya sea a rebufo de avances y retrocesos. Y es en este estado permanente de adaptación que los objetos adquieren personalidad, tanto a partir de su concepción como de su uso. El resultado es que la identidad de un pueblo es única e intransferible, pero en ningún caso es una fijación, o un comportamiento estanco, sino una posibilidad entre otras. El hecho catalán es, en este sentido, una forma de interactuar con el mundo y en el mundo.

El objeto, sea cual sea, se impregna del carácter de la comunidad. A modo de ejemplo, un candelabro puede ser un artefacto destinado a alumbrar, pero también puede ser una herramienta de diálogo con la esfera de lo sagrado y, además, puede serlo simultáneamente en manos de credos opuestos. Una matraca es, según el momento, un juguete o un instrumento musical, o incluso un elemento ritual durante los estrépitos de Semana Santa. Y un uniforme de miliciano no tiene el mismo significado (político, histórico, social) si lo lleva un hombre que si lo lleva una mujer.

Por todo ello, en el Muro encontraréis una historia objetual de los Países Catalanes, si bien mayoritariamente circunscrita a Cataluña. Podéis admirarlo como si fuera un *collage*, ya se sabe, esa técnica que relaciona varias cosas que a primera vista parecía que no tuvieran relación alguna. También podéis imaginároslo como la escenificación de una mudanza comunitaria, como si el grupo atravesase los siglos acarreado (y perdiendo por el camino) todos aquellos objetos que en un momento u otro han precisado. Y, finalmente, en él podéis constatar que nuestra comunidad tiene una idiosincrasia remendada, una personalidad hecha de parches y parcialidades que pocas veces se pueden captar todas juntas. Con todo, el Muro también se puede leer de maneras más elaboradas.

En un primer nivel encontraréis el conjunto en su totalidad. Es la toma de contacto, a modo de mirada a vuelo de pájaro, que por una parte ya nos indica la peculiaridad del grupo humano y que por la otra nos entrena en la percepción, por la forma en que hermana objetos que normalmente nunca van del brazo.

En un segundo nivel, entran en juego los códigos de relación. Esbozaremos unos cuantos de ellos a modo de ejemplo, teniendo en cuenta que establecen narrativas, que tejen hilos en todas direcciones, no siempre habituales:

El mundo simbólico. Las comunidades humanas siempre se han comunicado con el más allá y siempre han entablado un diálogo fructífero con el universo de lo ignoto, con el mundo de las ideas, con los misterios de la naturaleza y el paso del tiempo. A través de objetos de culto, juegos, bailes y fiestas, las personas administramos nuestra relación con lo simbólico, y a veces un utensilio cualquiera puede convertirse en motivo de autorreflexión comunitaria.

El mundo del trabajo. Con el fin de domesticar la materia, con miras a sacar provecho de la naturaleza y con la supervivencia del grupo por objeto, los humanos han desarrollado un abanico tecnológico considerable. Las herramientas y las técnicas son el reflejo de una especialización sensacional, pero también son el testigo cultural de una porción del mundo. La forja de unos llares, la conversión de un roble en un arcón de novia, la jofaina de una partera o la complejidad de un acordeón diatónico, todos ellos son utensilios y procedimientos que más bien deberían denominarse prodigios.

La vida cotidiana. En los espacios públicos, pero sobre todo dentro de las viviendas, una miríada de objetos de uso habitual puebla nuestra existencia. En las cocinas y los dormitorios, en las paredes, en los techos y en el suelo, por todas partes descubriremos utensilios de todo tipo, en todo caso una suerte de proyección de qué y

cómo somos. Ingenios de una enorme simplicidad junto a inventos intrincados, el conjunto remite a una presencia íntima y constante de los objetos que compartimos a lo largo de la vida en sociedad.

Los roles de género y de edad. Es un lugar común el hecho de que todas las comunidades humanas han separado a las personas en función de aspectos biológicos. Pero también es verdad que esta separación se ha llevado a cabo a través de elementos culturales, parcelaciones ideológicas. Y estas divisiones han tenido su traducción en objetos que, de algún modo, les otorgaban categoría. Tan solo hay que juntar un cepillo de carpintero, una plancha y un caballo de cartón y enseguida nuestro magín determina a quién pertenecían, ergo qué significan.

El ocio. Es bien sabido que el ocio y el negocio comparten matriz filológica. El uno vendría a ser la antítesis del otro. Y también se sabe que el ocio reglado es indisoluble de una comunidad bien trabada. El tiempo de fiesta es, tanto ayer como hoy, intrínseco a la vida en sociedad. Y pueden haber cambiado las formas y los objetos propios de estos momentos de paréntesis (desde escuchar leyendas junto al fuego a mirar la televisión, desde el baile de fiesta mayor a la salida a la discoteca, desde una peregrinación a la visita turística), pero las funciones siguen siendo las mismas.

Política, economía, derecho y sociedad. Toda comunidad pasa por estructuraciones ideales que nacen, viven y mueren. Grandes ordenaciones del grupo, en función de intereses, coyunturas y deseos. Y la difusión, el acatamiento o la impugnación de estas grandes matrices también se han materializado en objetos. Desde el pasquín político del siglo xx a los cuadros de buenas costumbres del siglo xvii. Desde el pasquín y el sermón del xvi al *podcast* del siglo xxi.

Costumbres y tradiciones. Finalmente, no se puede negar que cada pueblo, precisamente por el hecho de serlo, dispone de usos consuetudina-

rios propios. Pero no se trata de actualizar el ansia recopilatoria del folklorista, y sin embargo le debemos el hecho de que hoy en día esas costumbres hayan pervivido. En otras palabras, la patente de tradición no es una exclusiva ni es un código cerrado. La génesis de las tradiciones es rica, interesante, pero también lo son las lecturas que, a partir de una mirada circular y objetiva, nos harán darnos cuenta de que siempre somos lo que hacemos y utilizamos.

Y de este modo llegamos al meollo del Muro. Proponemos una mirada circular porque, en efecto, un objeto puede participar de todos los códigos anteriores y de otros que iremos elaborando. Pero puede darse el caso de que solo participe de una parte de los códigos, o de uno solo. Lo que se persigue, a fin de cuentas, es que el visitante del Museo perciba, relacione, abra el compás de la reflexión a la luz de los símiles, los maridajes y los itinerarios diferentes, siempre en el marco del Muro, a la manera de un *passe-partout* diferente. Queremos transmitir que nuestra comunidad existe desde hace siglos, pero, y sobre todo, queremos enviar el mensaje de que se trata de un proyecto en curso permanente.

Marisa Azón Masoliver

Jefa de colecciones e investigación del Museu Etnològic de Barcelona (2001-2015)

La barca

Una gran parte de los fondos de los museos etnológicos está formada por objetos utilizados ampliamente durante generaciones y que, con los avances tecnológicos, han sido arrinconados porque han quedado obsoletos.

Muchos de estos objetos son destruidos o abandonados porque se consideran cachivaches inservibles. Pese a todo, hay quien, por nostalgia o por voluntad de transmitir a las generaciones futuras unos conocimientos o unas actividades en desuso, lucha con uñas y dientes para salvaguardar un patrimonio sin el cual no es posible explicar nuestro pasado cercano. Son los que consideran los museos espacios de salvaguardia de la memoria. Románticos, nostálgicos o enamorados del pasado, llamadlos como os plazca, son los que hacen las donaciones a los museos.

Otros, con un sentido eminentemente práctico, idean un nuevo uso del objeto y le confieren una nueva utilidad estética: es el caso de las nasas de pesca utilizadas como lámparas, los trillos transformados en mesas de centro, unas herramientas del campo pulcramente presentadas en forma de panoplia para decorar un entrepaño, ya sea en un restaurante, ya sea en una segunda residencia.

La barca es un buen ejemplo de artefacto que, como muchos otros elementos de cultura material utilizados durante siglos para una función determinada, acaban sirviendo para un uso muy diferente.

El relato de cómo esta barca ingresó en el Museu Etnològic da una idea de los curiosos y sorprendentes vericuetos que recorren algunas piezas antes de formar parte de un fondo museístico. Así empezó todo:

La reciente remodelación del Museu Etnològic es fruto del encargo del equipo municipal de aquel momento. El encargo consistía en presentar una exposición que ilustrarse la actividad socioeconómica y cultural de Cataluña. Con esta finalidad, se seleccionaron piezas singulares, de gran potencia estética y volumétrica, en torno a las cuales se pudiesen presentar unas actividades o unos oficios significativos de Cataluña y de su zona de influencia.

Cuando se presentó el proyecto para su validación, el responsable de Cultura de turno echó de menos un ámbito marino. «Es necesario explicar una actividad relacionada con el mar, habida cuenta de que Cataluña es un país con un extenso litoral y una gran tradición marinera», argumentó. Ciertamente, el Museu Etnològic tiene, entre sus colecciones, un interesante patrimonio relacionado con el arte de la pesca, formado por redes, nasas, agujas de zurcir, cestas y capazos para el pescado, así como algunas piezas de indumentaria de pescador y cacharros de cocina. Pero ninguno de esos objetos tenía suficiente potencia para protagonizar un ámbito singular. La conclusión fue que el Museo necesitaba un objeto con una envergadura volumétrica y visual capaz de representar la esfera del mar. Una barca era el objeto adecuado.

El equipo del Museo se puso en marcha y, tras algunos tanteos con museos de temática marinera, con algunos coleccionistas e incluso por Internet, la barca deseada apareció por la vía menos esperada, que aclararemos con unos breves preliminares:

Una parte de los fondos objetuales del Museu Etnològic está situada en un almacén a las afueras del término municipal de Barcelona. En ese almacén están depositadas las colecciones que no se pueden acomodar en las reservas de las sede central. Los técnicos del museo hemos ido allí regularmente a lo largo de más de 15 años.

Justo cuando estábamos en plena tarea rastreadora para conseguir una

¿Sabes

qué es...

la contaminación indoor?

Indoor es un término inglés que significa «interior». Dentro de los museos puede aparecer una contaminación ocasionada por materiales no aptos para la conservación. Es el caso de los aglomerados de madera, que por su composición emiten vapores nocivos, sobre todo para los metales. Muchas maderas son responsables de degradaciones en objetos de metal. Por ejemplo, los objetos de plomo son muy sensibles a los vapores de la madera de roble y a los vapores de los aglomerados y no se pueden almacenar o exponer en elementos hechos con estos materiales.

¿*Sabías que...*

en Cataluña se elabora vino kosher, apto para los rituales judíos, y que la uva con la que se elabora este vino no se puede pisar y tiene que estar certificada por un rabino que no sea considerado impuro?

La barca de uva.

¿*Sabías que...*

si colocamos la bandera gay al revés no representa a los colectivos LGBT sino al movimiento por la paz?

barca, un día que habíamos ido a bajar al almacén externo, esperando a pie de carretera el autobús que nos tenía que devolver a Barcelona, apareció ante nuestros ojos, milagrosamente, una barca. Situada en una enorme explanada utilizada como aparcamiento, en un rincón, abandonada de todos, aquella barquita había estado esperándonos durante unos cuantos años. Habíamos pasado por delante de ella infinidad de veces y nadie se había percatado de su presencia.

La barca en cuestión había sido utilizada durante largo tiempo en un restaurante cercano para hacer espetones, es decir, parrilladas de sardinas, los domingos y festivos. La barca había pasado de ser un vehículo para pescar a servir de parrilla para las sardinas que un día había ayudado a pescar...

El resto de la historia es fácil de adivinar. El Museo se puso en contacto con los nuevos propietarios del restaurante, que, por cierto, no sabían qué hacer con la embarcación, y esta fue adquirida por el módico precio de 500 euros. Por desgracia, no nos pudieron dar información sobre la procedencia originaria de la embarcación ni de los primeros propietarios.

Esta es la rocambolesca historia de un *gussi* (o *bussi*) que, de pescar sardinas, pasó a hacerlas a la brasa, para finalmente acabar como pieza estrella en el ámbito de la pesca del Museu Etnològic de Barcelona.

El *gussi* o *bussi*, un laúd muy habitual en todo el litoral catalán y balear, se utilizaba en la pesca de pescado pequeño y marisco, calamar con potera o palangre. Por sus dimensiones, también se utiliza como embarcación de recreo.

Esta barca, originariamente de madera, se reparó posteriormente con fibra de vidrio.

Gustau Molas

Técnico del Departamento de Colecciones del Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)

La prensa de uva

El interés de Ramon Violant i Simorra por mostrar los oficios y buena parte de la actividad económica que durante siglos hicieron progresar a nuestro país le llevó a recolectar, de norte a sur y de este a oeste, todo aquello que le fue posible y que los medios y los presupuestos municipales le permitieron. Así, siguiendo el procedimiento habitual de planificación de la recogida de objetos desde el año 1940, en octubre de 1944 hizo una campaña que, empezando por el Pallars, le llevó a Rialp, Les Esglésies, Buirà, Sarroca de Bellera, Artesa de Segre, Cervera, Verdú, Tàrrega, Alfarràs, Lleida, Vimbodí —donde adquirió una buena cantidad de vasijas de vidrio fabricadas en el único horno de vidrio que por entonces quedaba en el pueblo— y la Selva del Camp. No fue la única vez que visitó esas poblaciones. En el año 1945 volvió, entre otros lugares, a Vimbodí, donde se centró en recolectar herramientas y utensilios relacionados con las labores agrícolas. Es entonces que tiene la oportunidad —que no deja escapar— de adquirir para el Museo una prensa para la uva, de sogá, también denominada de cuerdas, habituales como mínimo hasta el siglo xix y ya escasas por entonces, que documenta de la siguiente manera en sus cuadernos de campo: «Prensa de vino. Antigua. Era de los abuelos de Pau Alsamora, de 72 años. 175 ,-- (ciento setenta y cinco pesetas)».

Violant probablemente ya tenía claro que uno de los trabajos que publicaría en el futuro sería un extenso estudio sobre lo que él denominaba «la región de Reus y su comarca», que incluía las comarcas del Alt Camp, el Baix Camp, la Conca de Barberà y el Priorat. En este trabajo describe todo lo que ob-

servaba sobre aspectos tan diversos como la casa, el atuendo, las labores del hogar, la ganadería, la caza, la pesca, la agricultura, las industrias tradicionales, la vida social y religiosa, etc. De los cinco volúmenes que conforman el total de la obra, el primero se editó en el año 1955, poco antes de morir prematuramente. Los demás volúmenes se editaron en 1956, 1957 y los dos últimos en 1959.

Indudablemente, la cultura de la vid y el vino, con todo lo que engloba, era un aspecto central para la economía de esas comarcas desde épocas muy remotas, cuando fenicios y griegos implantaron la vid en Cataluña, donde, a excepción de los siglos más convulsos, en que a causa de las luchas continuas el terreno se quedó prácticamente sin cultivos, con la añadidura de la gran plaga de la filoxera, la vid se ha cultivado siempre. Después de estos episodios, finalmente, en monasterios como los de Poblet o Santes Creus, entre otros, los monjes volvieron a cultivar la vid en sus alrededores y a elaborar vino en sus bodegas.

Así pues, Violant quiso dejar constancia de ello en el Museo de Industrias y Artes Populares, en el Pueblo Español de Montjuïc (origen del actual Museu Etnològic de Barcelona). Pero no pudo saber más datos sobre la prensa de uva ni sobre sus propietarios que los que ya hemos reseñado antes. De este modo, pese a que el museo del Pueblo Español se había inaugurado tan solo tres años antes (junio de 1942), decidió incluir la prensa como elemento innovador e importante en el discurso expositivo de aquel momento. Pero hay una incógnita, una curiosidad en la museización de la prensa de uva, que nunca ha sido despejada. Todos los dibujos que conocemos de la prensa —no tenemos constancia de que se tomasen fotografías en el lugar de donde se obtuvo, en Vimbodí—, incluido el cartel descriptivo de las partes de la prensa que estaba en las salas de exposición, incluyen un pequeño barreño de madera que debía recoger el mosto resultante del prensado.

Barreño de prensa de uva.

Pero este pequeño barreño nunca fue adquirido ni inventariado como objeto de las colecciones del Museo. Por tanto, nunca se expuso un barreño con la prensa, pese a que todo llevaría a pensar lo contrario. Este hecho se evidencia en las fotografías de archivo de la misma sala de exposición del Museo, donde con toda claridad el pequeño barreño no está.

Más allá de la presencia de la prensa de uva en el Museo y los datos que Violant recopiló al respecto, no sabíamos nada más. Recientemente, en 2014, como consecuencia de una conferencia en el Museu del Vidre de Vimbodí, pudimos ampliar los datos a nuestro alcance: un familiar directo del antiguo propietario, Pau Alsamora Llord, que en el año 1945 vendió la prensa a Ramon Violant, nos informó de los nombres, apellidos, fechas de nacimiento y defunción, implicaciones en las guerras carlistas, enlaces matrimoniales e hijos de prácticamente toda su rama familiar Alsamora —apellido, por otra parte, bastante extendido en la zona—, y de la casa y la dirección donde, con toda probabilidad, había estado la prensa desde 1700, donde su antepasado Pau Alsamora Selma, nacido en 1812 y fallecido en 1846, tenía la única *oficina de aguardiente* de la zona —que exportaban desde los diferentes puertos comerciales—, actividad por entonces indicadora de un negocio próspero.

Carles Alcoy Sanchez

Restaurador de cestería y fibras vegetales.

Barreño de prensa de uva.

Gustau Molas

Técnico del Departamento de Colecciones del Museu Etnològic de Barcelona

La cabaña de pastor

Desde 1940, Joan Amades y Ramon Violant trabajan juntos para continuar la tarea de preservación y recolección del patrimonio etnográfico. No es hasta el año 1951 que Violant compra una «majada de pastor con una barraca», procedente del Molí de Feitús, en el municipio de Llanars, comarca del Ripollès. ¡Esta es nuestra barraca!

El hecho de que esta adquisición se realizara nueve años después de inaugurar el Museo condicionó que ambas piezas permanecieran en el almacén, sin ser exhibidas. El ámbito expositivo denominado *Cultura pastoral* estaba lleno a rebosar de objetos y materiales que Violant había ido recolectando principalmente por el Pallars, el Pirineo de Huesca y Navarra. Cinco años más tarde, en 1956, Violant i Simorra muere repentinamente, y en 1959 muere también Amades. Hasta finales de los años 70 y con un personal mínimo, no se retoman las tareas de revaloración de todo el patrimonio almacenado en la sede del Museo, en el Pueblo Español de Montjuïc, donde está la cabaña. Esta cabaña —barraca, la denomina Violant—, había sido motivo de interés desde finales del siglo xix, cuando el pintor Dionís Baixeras (Barcelona, 1862-1943) la recoge en dos de sus cuadros, hacia 1893. Ramon Violant también la cita, y Ramon Noé la dibuja en el libro *El Pirineo español*, editado en 1949. Otra representación de la cabaña es un esbozo, atribuible a Dionís Baixeras, ubicado en el Fondo Amades, pero desde una perspectiva dife-

rente. Y todavía más: fue reproducida en una caja de galletas de la marca Salanyolis, de Camprodon, hacia 1970. La barraca arrastra una serie de circunstancias sorprendentes. En primer lugar, Violant documenta la majada con un número de registro, es decir, lo que sería la cama del pastor. En sus cuadernos de campo dice: «Majada de pastor con una barraca procedente de... Molí de Feitús», y la adquiere, junto con otros objetos procedentes del mismo lugar, el 22 agosto de 1951. Quizá consideró la barraca subsidiaria de la majada, y es por eso que la menciona en segundo lugar. Todo el conjunto le costó 120 pesetas de la época.

La barraca llegó al Museo mutilada, diferente de como se había reseñado y dibujado en *El Pirineo español* y en los óleos de Dionís Baixeras. Los pilares delanteros se habían acortado, y todavía hoy desconocemos el momento en que se hizo y el motivo. Pero es la misma cabaña. No hay duda.

La barraca es una pieza extraordinaria. ¿Por qué?

- Es la pieza más reproducida del Museo, a lo largo de 130 años, en diferentes ámbitos. Es una pieza única.
- Es una pieza que, una vez adquirida en el año 1951, en 65 años nunca se había exhibido hasta ahora.
- Tiene una estructura de pieza portátil, muy cuidada, que permite explicar la pequeña trashumancia en los valles pirenaicos. Esto se ve facilitado por un sistema de montaje y transporte muy eficiente.
- Pese a su vida accidentada, toda la cabaña es original y solo se ha rehecho parcialmente la cubierta de centeno.
- Está hecha únicamente con tres tipos de piezas: seis latas, seis barras, cuatro pilares y un eje, todo sujeto por 14 cuñas. Está toda hecha con piezas de madera rebajada con azuela, sin ningún clavo ni tornillo.

Es por ello que esta barraca y la majada, que se concibieron e hicieron como piezas sintéticas, depuradas, limpias y prácticas, también se adelantaron un siglo a los grandes fabricantes de mobiliario modular, a menudo nórdicos. ¡Y, por tanto, son extraordinarias!

¿*Sabías que...*

El Museu Etnològic de Barcelona.

Barcelona es el primer museo de etnología de titularidad pública que se creó en Cataluña?

El Museu Etnològic de Barcelona.

¿*Sabías que...*

Lambert Escaler i Milà, reconocido escultor del Modernismo, fue el autor de las figuras que representaban escenas de la vida cotidiana en el Pirineo en las antiguas instalaciones del Museo en el Pueblo Español?

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

El Museu Etnològic de Barcelona.

¿*Sabías que...*

en el Musco se puede ver uno de los pocos tableros del juego del *auca*, o de las aleluyas, que se han conservado, y que este juego de apuestas catalán era muy popular en Barcelona hasta que se prohibió?

El juego

El juego

¿*Sabías que...*

la palabra catalana *rodolí* —pareado o poema de dos versos— procede del juego del *auca*, o de las aleluyas, en el que se extraía de un saco un papel enrollado —de aquí el nombre de *rodolí*— que indicaba la casilla ganadora y donde había un texto breve?

¿*Sabías que...*

Gustau Molas
Técnico del Departamento de Colecciones del Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)

El telar

De las industrias populares que se desarrollaron de forma habitual en Cataluña hasta mediados del siglo xx destaca, probablemente por su relevancia y su expansión, la de los tejedores. En ámbitos en los que la materia prima estaba al alcance sin muchos problemas —la lana, el lino o el esparto—, se evidencia la existencia de artesanos tejedores que sirven primero a las comunidades más cercanas pero que también utilizan el oficio como medio de subsistencia, vendiendo sus productos en ferias y mercados.

Ramon Violant i Simorra, en la obra *Art popular decoratiu a Catalunya*, de 1948, explica cómo trabajaban los tejedores en los telares manuales, tecnológicamente bastante rudimentarios, del Pallars: «Los tejedores ejercían el oficio casi siempre por tradición familiar y generalmente estaban establecidos en pueblos más o menos grandes, que tenían un núcleo extenso de aldeas o caseríos cuya vida dependía de aquella villa o pueblo. Había pueblos de estos donde se encontraban tres o cuatro casas de tejedores; a veces, todos los hombres de una misma casa sabían el oficio y, en este caso, había un telar para cada uno de ellos. Como dato curioso diremos que antaño, cuando el cáñamo se hilaba muy fino y seguido, trabajando desde las 5 de la mañana hasta el anochecer, un tejedor de estos solía hacer de 7 a 8 canas (una cana tiene 8 palmos) de paño de tejido liso sin dibujos, y cobraba 2 reales (0,50 pesetas) por cana (la Pobleta de Bellvei). En Ribera de Cardós, el último tejedor que ha habido, hace unos 45 años, cobraba también 2 reales por cana de paño de lana y de lino, 4 reales por faja y 1 duro (5 pesetas) por una magnífica colcha de novia».

Pero el trabajo del tejedor a mano implicaba una serie de tareas previas asociadas, a menudo ejercidas por mujeres, sin las cuales no habría sido posible acabar la pieza en el telar. En el caso de la lana, la primera tarea (esquilar) la ejercían los hombres, pero, a continuación, limpiar, cardar, hacer canutos y llenar las lanzaderas eran labores a cargo de las mujeres. Y nos aparecen varias herramientas para realizar todas estas tareas. Las tundidoras o tijeras de esquilar las ovejas, las cardas, para cardar la lana, que inicialmente eran de cardo común (*Dipsacus fullonum*), y después una especie de palas de madera con un mango que tenían clavada una pieza con puntas de alambre para peinar la lana, la rueca, el huso y la tortera para hilar la lana y convertirla en hilos, la rueda para hacer los canutos (cilindros de caña con ovillos de hilo) y también la lanzadera, de mano en estos casos, donde se incorporaba el canuto con el hilo, ya en el telar. ¡Pero es que para el lino o el cáñamo el proceso era inicialmente diferente y con otras herramientas, naturalmente!

Para obtener el hilo con el que se tejía el paño blanco, base para hacer sábanas, camisas, toallas, etc., era necesario, una vez cosechado, quitar la simiente, enriarlo, lavarlo (en las albercas que tenían en los caseríos), agramarlo (con una agramadora), espadarlo (con un pilón y una espadilla), peinarlo (con un rastrillo para lino o cáñamo), hilarlo y después blanquearlo en la colada y llevarlo al tejedor.

El telar exhibido en el Museu, con una pieza de cáñamo, fue adquirido en el año 1940 y formaba parte de la casa de Domènec Canut, que fue alcalde de la Pobleta de Bellveí de 1921 a 1945. Al mismo tiempo, y por el precio total de 900 pesetas de la época, Ramon Violant adquiere todo el conjunto de elementos necesarios para el proceso de tejer que había en la estancia del telar, como los cajones, la devanadera, el peine guía, la rueda para hacer canutos, unos lizos, lanzaderas manuales, canutos llenos, el hueso para alisar, etc. Según consta en

el capítulo sobre «Tejidos populares y labores femeninas» del magnífico libro *Art popular decoratiu a Catalunya*, de Violant, el telar data del siglo xviii (1711), en plena Guerra de Sucesión. En el año 1980, en una campaña para recoger nueva documentación, conservadoras del Museo visitan la casa de Domènec Canut, antiguo propietario del telar y de todos sus complementos, y ahí encuentran todavía, en las mismas estancias, restos de piezas tejidas y algunos lizos colgados en las paredes.

El telar de Domènec Canut, en el Museu

¿*Sabías que...*

Marisa Azón Masoliver
Jefa de colecciones e investigación del Museu Etnològic de Barcelona (2001-2015)

El fuelle

La mancha o fuelle, junto con la fragua, el yunque y el fuego, son los elementos básicos del oficio de herrero. El fuelle se utiliza para dar aire y avivar el fuego de la fragua, alimentada con carbón o leña. Cuando el calor calienta el metal hasta que este se vuelve incandescente, el herrero trabaja el hierro golpeándolo sobre el yunque con un martillo, con el fin de darle la forma y el grosor deseados. Después la pieza se enfría sumergiéndola en agua —se temple el metal— para darle consistencia. Este proceso de conformar el hierro también se denomina forja.

El hierro empleado para la forja tiene un contenido bajo en carbono, por lo cual se considera hierro de gran pureza. Se funde a una temperatura de 1.500 °C.

La forja existe desde hace miles de años y los objetos producidos con esta técnica están ampliamente representados en diferentes ámbitos: el agrícola, el doméstico, el arquitectónico, el religioso y el decorativo.

En los pueblos, hasta hace relativamente poco, el herrero era una figura fundamental que prestaba servicio a las necesidades de la comunidad, puesto que era el encargado de fabricar o reparar las herramientas o los utensilios específicos para las labores agrícolas: rejas, guadañas, hoces, picos, azadas, etc. Todo un instrumental imprescindible para labrar, segar, cavar, remover, sembrar, abonar y plantar. Son herramientas que han sufrido pocas variaciones formales a lo largo de los siglos. Cabe señalar que, hasta hace muy poco, todavía se labraba la tierra con el denominado arado romano.

El herrero del pueblo también era el encargado de herrar las caballerías, así como de fabricar utensilios domés-

ticos para cocinar al fuego del hogar (llares, trébedes, horquillas, palas) y para iluminar (almenares, candelabros) y elementos arquitectónicos (rejas para ventanas o puertas, llaves, picaportes).

La creciente tecnificación de las tareas agrícolas, con la sustitución de los animales de tiro por tractores y otros vehículos, y la aparición de nuevas tecnologías para la obtención de piezas de hierro han dejado este oficio artesanal reducido a la mínima expresión, con obradores de forja que se dedican exclusivamente a producir obras artísticas y encargos muy singulares relacionados con elementos arquitectónicos decorativos.

Este fuelle procede de una adquisición, realizada en el año 1975 por August Panyella, de un conjunto de herramientas y utensilios de una granja de Teruel, y es un buen ejemplo de los que utilizaban los herreros de pueblo. Junto con el fuelle se recogió una serie de herramientas y utensilios pertenecientes al obrador.

¿*Sabías que...*

Marisa Azón Masoliver
Jefa de colecciones e investigación del Museu Etnològic de Barcelona (2001-2015)

El armario de boticario

Este mueble, junto con una balanza y tres espátulas, fue adquirido por la Junta de Museos durante sus primeros años de actuación. Cabe destacar que esta institución, creada en 1902, fue decisiva en la creación de los museos catalanes, así como en la preservación, la adquisición y el inventario de los bienes culturales de nuestro país. El armario ingresó en el Museu Artístic i Arqueològic de Barcelona, actual entonces en el edificio del actual Parlamento de Cataluña y que fue el embrión de los futuros museos de Barcelona. Posteriormente, en las diferentes remodelaciones museísticas, el armario acabó en el Museo de Industrias y Artes Populares, inaugurado en 1942 y que se ubicó en el Pueblo Español de Montjuïc. En aquel momento, este museo dependía del Instituto Municipal de Historia, dirigido entonces por el historiador, archivero y arqueólogo Agustí Duran i Sanpere, que probablemente decidió depositar el armario en el museo del Pueblo Español debido a que era de una tipología popular y estaba relacionado con un oficio.

De este armario nos ha llegado poca información. Sabemos que proviene de la localidad aragonesa de Monzón y que estaba situado en el castillo de esta población.

El político e historiador Miquel González i Sugranyes habla de este mueble en su libro *Història dels antichs Gremis dels Arts y Oficis de la Ciutat de Barcelona. Vol. I. Agullers. Apotecaris. Argenters*, del que reproducimos este fragmento: «Dicho mueble debió de utilizarse como herbario, al contener sustancias y hierbas medicinales cuyas representaciones y nom-

¿*Sabes*

qué es...

una marca de uso?

Los materiales etnológicos sirven para explicar formas de vida, oficios o artesanías. Se consideran objetos-documento.

Se denomina marca de uso cualquier adición o reparación encontrada en un objeto que nos informa de su trayectoria.

Es el caso de reparaciones de herramientas realizadas por el propio artesano, cerámica reparada con grapas o incluso semillas,

polvo u otros rastros que puedan contener algunos recipientes, que deben conservarse porque nos indican qué uso se les dio.

¿*Sabes*

qué es...

una marca de uso?

Los materiales etnológicos sirven para explicar formas de vida, oficios o artesanías. Se consideran objetos-documento.

Se denomina marca de uso cualquier adición o reparación encontrada en un objeto que nos informa de su trayectoria.

Es el caso de reparaciones de herramientas realizadas por el propio artesano, cerámica reparada con grapas o incluso semillas,

polvo u otros rastros que puedan contener algunos recipientes, que deben conservarse porque nos indican qué uso se les dio.

¿*Sabes*

qué es...

una marca de uso?

Los materiales etnológicos sirven para explicar formas de vida, oficios o artesanías. Se consideran objetos-documento.

Se denomina marca de uso cualquier adición o reparación encontrada en un objeto que nos informa de su trayectoria.

Es el caso de reparaciones de herramientas realizadas por el propio artesano, cerámica reparada con grapas o incluso semillas,

polvo u otros rastros que puedan contener algunos recipientes, que deben conservarse porque nos indican qué uso se les dio.

¿*Sabes*

qué es...

una marca de uso?

Los materiales etnológicos sirven para explicar formas de vida, oficios o artesanías. Se consideran objetos-documento.

Se denomina marca de uso cualquier adición o reparación encontrada en un objeto que nos informa de su trayectoria.

Es el caso de reparaciones de herramientas realizadas por el propio artesano, cerámica reparada con grapas o incluso semillas,

polvo u otros rastros que puedan contener algunos recipientes, que deben conservarse porque nos indican qué uso se les dio.

¿Sabes qué quiere decir...

higroscopicidad.?

Es la capacidad que tienen los materiales orgánicos de absorber el agua que hay en forma de vapor en la atmósfera. Cuando esta humedad disminuye, se produce una desecación. La absorción/ desecación tiene un efecto de contracción y dilatación que provoca un cambio en las dimensiones de los objetos. Se produce cuando aparecen grietas en una talla de madera o cuando se desprenden las capas pictóricas de un retablo. Por eso es tan importante mantener los objetos en un ambiente en el que la humedad y la temperatura no fluctúen en exceso. La estabilidad ambiental nos asegura una buena conservación de las colecciones.

bres ostentan los 45 cajones o compartimentos en que se divide. Por su textura y estar pintado al temple, corresponde a un período muy avanzado del siglo xvii. En su plano superior están colocadas las balanzas, con el cajón de los pesos y los sustentáculos para las manos de matraz, de las que todavía existen tres».

En realidad son 40 cajones cuadrados y uno rectangular en la parte inferior. Este cuerpo de cajones queda cerrado por una puerta de doble hoja. La policromía del armario es de temple a la cola y se distinguen dos estilos pictóricos: el de la parte exterior de la puerta y el de la parte interior.

En el exterior de la puerta están representados dos esclavos negros, uno en cada hoja, ataviados con un faldellín de plumas y un tocado en la cabeza, una especie de turbante con plumas y grandes pendientes. Cada uno lleva un recipiente. Son dos imponentes guardianes que vigilan los tesoros exóticos y maravillosos que hay tras la puerta.

El interior presenta una iconografía totalmente diferente. Se despliega, en el reverso de la puerta y en el conjunto de los cajones, todo un delicado universo característico del siglo xviii, con personajes pertenecientes a una nobleza rural, ataviados a la moda de principios del xviii, protagonistas de escenas galantes y amorosas o en actitudes diversas: damiselas sacando agua de un pozo o pescando, un caballero en acción de caza, jinetes cabalgando, etc. También se representan diferentes animales, como un asno, una cebra o un camello. En cada cajón figura también el nombre del producto que contenía, ya fueran hierbas medicinales u otros principios activos específicos del mundo de la farmacia.

Cabe destacar que la muerte también está representada, habida cuenta de que es un símbolo importante en el mundo de las enfermedades y sus posibles remedios.

La madera de la parte posterior del armario está poco trabajada y pulida, por lo que se deduce que el mueble estaba empotrado en un muro.

La integración de la nueva exposición del Museu Etnològic requirió la restauración del armario y de la balanza. Esta última, una vez retirada la capa de pintura que la recubría, desveló una delicada policromía que, pese a presentar un estado deficiente, permite ver, además de las flores y las frutas que adornan la pieza, una efigie de la patrona de Monzón, Santa Bárbara, con sus atributos, la palma del martirio y la torre a los pies. Se trata de una nueva confirmación de la procedencia del armario.

Hay unos cuantos ejemplares de armarios de farmacias de esta tipología. Existe un armario de madera tallada y policromada con puerta de doble hoja, conservado en el Museo Diocesano de Solsona y procedente de la Farmacia Pallarès esta localidad. También hay un armario de cajones procedente de la abadía benedictina de Santa María la Real (Nájera), si bien de mayor envergadura (148 cajones), que se conserva en el Museo Cusí de Farmacia, de la Real Academia de Farmacia de Cataluña. Este último, también pensado para empotrar en la pared, es típico de las farmacias hospitalarias y monacales, muy habituales en el Camino de Santiago.

Monzón, como enclave importante del Camino catalán de Santiago y su castillo, que había sido ocupado por los Caballeros Hospitalarios, debía tener con toda seguridad un hospital de peregrinos. Una botica hospitalaria era perfectamente posible. Con todo, la iconografía del mueble, muy alejada de la religiosa, hace que exista una cierta reserva con respecto a este posible origen.

Jordi Orobítg Canal

Productor audiovisual

Los audiovisuales, un valor añadido

Cuando me plantearon hacer una parte de los audiovisuales del nuevo MEB, pasé por un momento de angustia vital. Durante mi trayectoria profesional he trabajado para diferentes museos y organizaciones realizando documentales y audiovisuales, pero en este caso me hacía una gran ilusión. El MEB es el lugar donde he aprendido muchos conceptos de antropología, donde me han hecho apasionarme por la disciplina etnográfica y el trabajo de campo. Por todos estos motivos, me planteé poner en práctica todo lo que había aprendido estos años. La primera dificultad que tenía el proyecto es que estábamos hablando de audiovisuales, no de documentales. El documental, aparte de tener una duración más larga, puede dar por sí solo una comprensión sobre un tema determinado, pero el audiovisual de museo no es así. En primer lugar, porque su duración es de 3 a 5 minutos como máximo; pensemos que generalmente se reproducen en tabletas, en lugares de paso donde el espectador los visiona de pie, con el cansancio y la falta de concentración que eso conlleva. En segundo lugar, estos audiovisuales también intentan dialogar con todos los objetos que tienen a su alrededor durante la exposición, puesto que de este modo se consigue que tengan un grado mucho más rico de comprensión. Esto comporta, por ejemplo, saber con antelación dónde estará colocado y qué piezas representativas rodearán este audiovisual, y también hace que el lenguaje cinematográfico cambie; es decir, tiene que ser más directo y explicativo. Muchas veces, en esta clase de audiovisuales se tiende a hacer entrevistas de un plano medio siempre fijo, solo con una explicación muy definitoria del objeto.

En este proyecto queríamos ir un poco más allá: queríamos que los artesanos de oficios tradicionales no solo hablasen de su trabajo, sino que explicasen cómo este les afectaba en su día a día, en sus vidas. El primer paso fue encontrar a las personas (los informantes, como se denominan técnicamente) que tenían que representa cada ámbito de trabajo. Fue difícil por las complicaciones de encontrar a gente que todavía se dedicara a este tipo de trabajos. Otro de los obstáculos es la cámara, ya que no es fácil poner una cámara delante de la gente y que empiecen a hablar de sus vidas, de sus recuerdos, de sus pensamientos, de sus sentimientos, porque esto implica unos riesgos que no todo el mundo está dispuesto a asumir. Esto es también un acto de confianza hacia la persona que te graba, y debo decir que todos ellos me brindaron esta confianza: hablamos mucho sobre el proyecto del Museo y sobre qué queríamos en estos audiovisuales.

A la hora de empezar el rodaje decidí que no fuese una única entrevista, sino que hubiese varios días de grabación. Eso comportó que, a medida que pasaban los días de grabación, la confianza entre nosotros fuera más fuerte, y también nuestra amistad. Puedo decir sin lugar a dudas que gracias a este proyecto tengo más amigos. Todos ellos tienen vidas singulares y representativas de un estilo de vida que se está perdiendo.

Los temas que surgieron durante la grabación fueron muchos, y las anécdotas del rodaje, infinitas. Con Martí Mir, el pastor, hicimos una trashumanía de tres días desde Basturs hasta Freixe, por la sierra de Boumort, haciendo caminar el rebaño de ovejas por acantilados y prados. Martí me explicaba que, en su juventud, después de intentar trabajar como camarero en locales de playa, decidió regresar al pueblo y hacerse pastor. Y que esta vida, si bien era muy dura, hacía muy feliz a su mujer, Maribel Puy, porque para ella era muy importante la relación que se acaba estableciendo con

las ovejas y los perros. Su hijo, Marc Mir, continuador del negocio familiar, me explicaba que veían con preocupación la reintroducción de especies salvajes en las montañas.

Víctor Cunillera, forjador, propietario de una forja en el barrio de Gracia que pertenecía a su familia desde hacía varias generaciones, veía con resignación y preocupación cómo un oficio tan querido por él iba desapareciendo de la vida cotidiana. Por eso, con la determinación de que no fuese así, se decidió a hacer demostraciones en vivo, a transmitir sus conocimientos durante las clases de forja que imparte y a crear un museo de la forja que está situado en su propia casa, en Gracia.

Juan Luis Foix, patrón de un pesquero de Benicarló, me explicó que estaba de baja laboral por una lesión en la espalda y que no podía cargar las redes, que la crisis había hecho que mucha gente de mar perdiese el empleo y que las tripulaciones se habían reducido de seis a cuatro hombres, lo que hacía que el sobreesfuerzo físico provocase más bajas, que muchos de ellos no se podían permitir. Me explicaba que procedía de una familia de pescadores y que cuando empezó con este trabajo se mareaba cada vez que iba en barco, y que su padre le decía que podía controlar su cuerpo y que a fuerza de control y paciencia lo conseguiría, y así fue.

Jaume Tomàs ha pasado toda una vida dedicada al campo, buscando nuevas formas de sacar mejor rendimiento a la tierra. Me explicaba cómo con otros agricultores de la zona fundaron la cooperativa, cómo fueron a Francia a aprender la producción en otras bodegas para poder aplicarla en su pueblo, Masroig. Así modernizaron la maquinaria y el proceso de trabajo, y eso hizo que su vino y su aceite cada vez fuesen de mejor calidad. Esta implicación dio como resultado que la gente no abandonase el campo, porque tenían una manera digna de darse la vida. Estaba muy orgulloso de que los vecinos siguiesen en el pueblo.

La realidad en Mallorca, en el pueblo

de Pòrtol, fue muy diferente. Pere Coll, el alfarero de Pòrtol, me contaba que había desaparecido la gran mayoría de las fábricas de cerámica, que el oficio era el mismo que hacía 100 años, pero que la utilidad de los objetos había ido cambiando desde un uso muy cotidiano hasta tener prácticamente un uso decorativo. Que la competencia de los productos chinos y la introducción del plástico eran las razones por las que habían desaparecido casi todas las fábricas de cerámica. Y cómo tuvo que reinventar el oficio, colaborando con artistas plásticos como Miquel Barceló y Josef Nadj, que han llevado sus obras por todo el mundo.

Todos estos hombres y mujeres saben que sus trabajos son duros, pero en ningún momento se plantean dedicarse a otro; aman su oficio y son muy conscientes, en algunos casos, de que son los últimos que se dedicarán a estos oficios tradicionales.

Finalmente, quisiera añadir que la realización de cada audiovisual fue el descubrimiento de realidades muy diferentes de la mía, pero que han hecho cambiar la visión de mi propia vida. Desearía que todo esto se transmitiera en los audiovisuales del nuevo Museu Etnològic de Barcelona.

¿Sabías que...

los materiales

orgánicos (madera,

fibras vegetales,

materia animal)

se conservan mejor

en ambientes

extremos.?

Las temperaturas extremadamente bajas crean un proceso de refrigeración natural que favorece la conservación durante siglos. Un ejemplo de esto son los restos de animales, por ejemplo de mamuts congelados encontrados en Siberia de más de 50.000 años.

Del mismo modo, en zonas muy secas, como en los desiertos de Egipto, el Perú o Bolivia, se han encontrado momias y fibras vegetales muy antiguas en un excelente estado de conservación.

Son dos ejemplos de microclimas en condiciones extremas en los que se conservan muy bien los materiales.

¿*Sabías que...*

existe una réplica de la cabaña de pastor que está en la exposición estable del Museo que se puede montar y desmontar y que sirve para explicar cómo vivían los pastores del Pirineo?

Roger Canals

Antropólogo

El audiovisual en la antropología

Perspectiva histórica y posibilidades futuras

La relación entre la antropología y el audiovisual —especialmente la fotografía y el cine— es una larga historia de acuerdos y desacuerdos. La primera oleada de antropólogos, desde finales del siglo xix hasta 1930 aproximadamente, acogió con entusiasmo las nuevas técnicas de reproducción mecánica de la realidad. Así, por ejemplo, la célebre expedición al estrecho de Torres de la Universidad de Cambridge (1898), dirigida por A. C. Haddon y B. Spencer, incluía, además de antropólogos, sociólogos y botánicos, un equipo de especialistas en fotografía y cine. En un contexto colonial dominado por el positivismo y el evolucionismo, se consideraba que la fotografía y el cine permitían la obtención de un documento verdadero e inmediato de la realidad exterior, de indudable validez científica. Padres de la antropología moderna como Franz Boas (1883-1911) o Bronislaw Malinowski (1884-1942) utilizaron asimismo la fotografía durante sus investigaciones en el Canadá y el Pacífico, respectivamente.

En esta línea, en el año 1926, Marcel Mauss (1872-1950), un nombre clave en la formación de la disciplina antropológica, subrayaba en su *Manuel d’Ethnographie* la necesidad de emplear técnicas audiovisuales a la hora de investigar científicamente la realidad social: «Es necesario fotografiar todos los objetos, preferentemente al natural [...]. El cine permitirá fotografiar la vida [...]. La grabación fonográfica, es decir, la película sonora, nos permite constatar la entrada del mundo moral en el mundo material puro.»¹

Marcel Mauss aporta en esta cita dos

observaciones relevantes y plenamente vigentes. Para empezar, el autor señala la aptitud del cine para captar «la vida», es decir, para dejar constancia de los procesos sociales, de las acciones de los hombres y las mujeres desarrollan durante su existencia cotidiana. Dicho de otro modo, en lugar de centrarse en lo abstracto y conceptual —como lo haría el texto escrito—, el cine hace posible capturar las acciones concretas y mundanas: la vida tal como se vive y se siente y no como se piensa o se explica. Pero Mauss precisa, en un segundo momento, que la introducción del cine sonoro engendra nuevas posibilidades en relación con el uso del cinematógrafo en la investigación etnográfica. Más concretamente, la grabación sonora permite capturar lo que dicen los hombres —y no solo lo que hacen los hombres—, y hacen posible así la obtención de un documento que deje constancia de cómo las sociedades humanas describen e interpretan el mundo exterior y las relaciones que unen a sus miembros. Así, la posibilidad de captar la palabra de los informantes permite dejar constancia de los valores, los juicios y los sentimientos de las diferentes culturas —es decir, de lo que Mauss denomina «el mundo moral».

Esta fascinación inicial de la antropología en relación con el cine y la fotografía tuvo efectos desde el punto de vista museístico. Así, los primeros museos antropología contenían incontables fotografías y grabaciones audiovisuales que acompañaban y complementaban los objetos expuestos y los textos escritos.

Sin embargo, esta afinidad inicial entre la antropología y el audiovisual se fue desvaneciendo, y durante un largo período —entre 1940 y 1990, aproximadamente— la imagen pasó a ocupar un rol secundario en el seno del proyecto antropológico. Bajo el dominio del estructuralismo o el funcionalismo, entre otras corrientes, la antropología se definió como una ciencia de carácter básicamente textual. Las fotografías o películas que

se incorporaban a los libros o a los proyectos expositivos tenían un rol complementario y subordinado a la palabra escrita. Se partía de la base de que el texto aportaba el conocimiento propiamente dicho y que la imagen, a lo sumo, lo ilustraba o lo ejemplificaba. Los cineastas-etnógrafos que emergieron durante esta etapa (Mead, Rouch, MacDougall, para citar solo algunos) mantuvieron una vinculación ambivalente y a veces conflictiva con las instituciones académicas oficiales.

No es hasta los años 1990 aproximadamente, cuando la antropología retoma el interés por la materialidad, la corporeidad y la dimensión afectiva y creativa de la cultura, que el cine y la fotografía vuelven a reivindicarse como dos elementos estructurales del proyecto antropológico. La eclosión de las nuevas tecnologías de la imagen —tanto en lo que respecta a la captación de la imagen (cámaras) como a su distribución y proyección— facilitó la producción de documentos visuales. Se hizo evidente que la imagen ya no constituía tan solo la especialidad de algunos antropólogos y antropólogas, sino que la antropología como disciplina científica no podía prescindir de la dimensión visual de la cultura y de las técnicas de investigación y publicación asociadas a la imagen. Los museos etnográficos, y el MEB no fue ninguna excepción, se hicieron eco de estos cambios y son muchos los que se replantearon la presencia de las fotografías, las películas y las ilustraciones en el interior de sus proyectos expositivos.

Y hoy, ¿cómo debemos entender la relación entre la antropología y el audiovisual? Es incontestable que actualmente la imagen constituye un elemento central de la antropología. No solo porque el mundo que estudiamos está lleno de imágenes, sino también porque las tecnologías de la imagen —desde las cámaras ligeras hasta los programas de edición o animación— nos ofrecen unas posibilidades inéditas para la exploración y el análisis de la realidad social. Sabemos que la

palabra no debe subordinarse al texto ni el texto a la palabra. Hay que buscar formas creativas de relación entre ambos, experimentando también con el sonido, la escenografía y otros registros sensitivos (olfato, tacto, sabor) con el fin de crear nuevas formas de discurso antropológico. Sería deseable que los museos etnográficos del mañana tomasen en consideración todo lo que la imagen posibilita, desde el material de archivo hasta la realidad aumentada, pasando por los documentales interactivos o los proyectos de cine y fotografía participativa. También sería necesario que los museos dispusieran de los recursos necesarios para poder producir y exhibir, con plena independencia, sus propias creaciones audiovisuales, y que en el interior de las instituciones museísticas se potenciasen los proyectos pedagógicos y formativos en torno a la imagen y la antropología. Solo así podremos contribuir a lograr el viejo sueño de Marcel Mauss: poner la antropología al servicio de un mundo más justo, más culto y más solidario —es decir, de la creación de un nuevo orden moral.

Jefe de exposiciones y difusión del Museu Etnològic de Barcelona (1998-2015)

Notas

1 Texto original: «Tous les objets doivent être photographiés, de préférence sans pose [...]. Le cinéma permettra de photographier la vie [...]. L’enregistrement phonographique, l’enregistrement sur films sonores, nous permettent de constater l’entrée du monde moral dans le monde matériel pur.» (La traducción es nuestra.)

Enric Miró i Cuberes

Jefe de exposiciones y difusión del Museu Etnològic de Barcelona (1998-2015)

16 años de actividades en el MEB (1999-2015)

Las actividades, elemento de comunicación con la sociedad

Las actividades, una forma de actuación científica en sociedad

Las actividades, una forma de leer, actualizar y revitalizar el patrimonio

Las actividades, uso social del patrimonio

Las actividades, síntesis del proyecto del Museo

Jefe de exposiciones y difusión del Museu Etnològic de Barcelona (1998-2015)

Las actividades, elemento de comunicación con la sociedad. Más allá de las palabras, los hechos tienen que expresar los objetivos, las teorías del Museo. En las actividades, el visitante experimenta directamente y, a partir de la vivencia, reflexiona, elabora, incorpora... Y hace de difusor de lo que ha visto, experimentado y probado. El mismo programa de actividades tiene que decir qué podrá vivir y compartir el visitante y cómo.

Las actividades, una forma de actuación científica. La planificación y la metodología en el desarrollo de las actividades es fruto de la acción científica del equipo del Museo. La evaluación del proceso comportará más material para la elaboración científica, aportará una retroacción. El visitante, a través de la participación en las actividades, conoce y comparte la tarea científica del equipo del Museo.

Las actividades, una forma de leer, actualizar y revitalizar el patrimonio. Las colecciones materiales y las colecciones del fondo de imágenes y del fondo audiovisual contrastan con la percepción contemporánea del visitante. En la preparación de las ex-

posiciones y de las correspondientes actividades se profundiza y se complementa la documentación existente. El patrimonio custodiado cobra nueva vida cuando interactúa con el visitante durante las actividades.

Las actividades, uso social del patrimonio. Los recopiladores de las colecciones del Museo tenían como primer objetivo salvaguardar el objeto de uso cotidiano para futuras generaciones con la intención de que fuese objeto de estudio y conocimiento. El patrimonio expuesto tiene que promover la emoción estética y la emoción científica. Las colecciones deben tener una función social, una utilidad concreta para el ciudadano contemporáneo, para su calidad de vida cotidiana, y superar el anticuado coleccionismo clasista.

Las actividades, síntesis del proyecto del Museo. El programa de actividades, el ciclo de actividades de cada temporada y el itinerario general a medio plazo tienen que difundir y responder a la línea de trabajo del equipo del Museo.

El inicio: 1999
La directora del Museo, Carme Fauria, tenía por objeto iniciar una nueva etapa en los servicios de Museo, una nueva comunicación y relación con la sociedad. Mi incorporación, y la consiguiente creación del equipo del Departamento de Exposiciones y Difusión, respondieron a este objetivo de comunicación. Se llevaron a cabo un análisis y un diagnóstico tanto internos del Museo como del entorno ciudadano que queríamos atender. Los diferentes departamentos teníamos que trabajar en equipo con la idea de la transmisión social.

El equipo
El Departamento requería crear el equipo de educadores y especialistas. La experiencia profesional de cada persona fue un elemento esencial a tener en cuenta para atender los diferentes objetivos etnográficos, antropológicos, didácticos y de comunicación interna y externa.

¿*Sabías que...*

en nuestras latitudes es difícil evitar el deterioro natural de la madera, las fibras vegetales y los materiales procedentes del mundo animal?

La combinación de unos niveles elevados de humedad y una temperatura que en el período estival puede alcanzar los 35 °C crea un ambiente que favorece el biodeterioro: carcoma, hongos y bacterias proliferan con gran celeridad y se alimentan de la materia orgánica de la que están hechos muchos de nuestros bienes culturales, lo que provoca su degradación. Esta es la principal causa por la que en nuestro país se conservan pocos materiales orgánicos de más de 1.000 años de antigüedad.

¿Sabes qué quiere decir...

xilófago.?

Del griego *xilo*, que significa madera, y *fagos*, que significa comer; con esta denominación definimos los insectos que comen madera, vulgarmente denominados *carcoma*.

Hay muchas clases de carcoma (anóbidos, *Hylotrupes*, cerambícidos). En general se trata de insectos, pequeños escarabajos, cuyas larvas excavan el interior de la madera y hacen galerías que provocan deterioros importantes en objetos de madera, retablos, bastidores de cuadros, marcos, muebles, bigas, etc.

La larva excava galerías y, cuando se transforma en insecto, agujerea la superficie del objeto y sale volando; posteriormente, regresa para poner huevos y se reproduce el ciclo.

El concepto ‘equipo’ se basó en la tarea explícitamente coordinada entre los miembros,¹ relación grupal que facilitaba el seguimiento, la evaluación y la capacidad de ajustar el servicio a cada grupo o a cada requisito específico.

La actitud metodológica de cada persona ha prevalecido a la hora de crear el equipo y orientar los contenidos de cada propuesta. Las experiencias propuestas en cada actividad tenían que ser el inicio de un proceso personal y compartido más que una finalidad en sí misma, transferible a la vida cotidiana del visitante. Era necesario poder atender la diversidad de los participantes y la diversidad de la oferta formativa y de actividades de participación: una antropología de proximidad.

Esta idea de equipo amplio, de complicidades internas y externas, también contaba con la integración de otras entidades de la ciudad y del país: la Universidad (UB y UAB);² la Escola de la Dona (Diputación);³ la Escola d’Expressió y Psicomotricitat (Ajuntament de Barcelona);⁴ centros cívicos y escuelas profesionales;⁵ el consulado del Japón,⁶ Colombia, el Ecuador, el Perú, Venezuela, el Senegal y Guinea-Bisáu; CSIC-Residencia de Investigadores; el Observatori Etnogràfic de la Generalitat de Catalunya; el Museu de l’Acordió de Arsèguel;⁷ el Consell de Ciutat Educadora de Barcelona; la Casa Asia; la Casa América-Cataluña; la CEDRICAT; la Casa dels Entremesos; la Fundación Alcàntara-Xarxa Cornisa (Marruecos); la Fundación Pere Closa, y la FAGIC.

El nuevo equipo creado a partir de 2000 se nutría de la acción etnológica llevada a cabo por los primeros responsables del Museo: Ramon Violant i Simorra, Joan Amades, August Panyella, Zeferina Amil, Ramon Noé y el Museo de Artes e Industrias Tradicionales Populares.

Las actividades

1. El programa general de actividades formaba parte del plan general de comunicación científica y sociocultural del Museo. El programa anual interre-

lacionaba las diferentes actividades de modo que el participante podía seguir un itinerario vivencial y formativo, tanto en aspectos personales como sociales y profesionales.

Las programaciones preveían establecer ciclos de tres años con la intención de poder profundizar en las temáticas y desde las diferentes vertientes, así como mantener la relación con las líneas de trabajo científico del Museo. La programación se renovaba parcialmente cada año y por completo en el ciclo de tres años.

2. El programa de actividades educativas se orientó a atender los diferentes niveles de educación formal (infantil, primaria, secundaria, ESO, FP, institutos y universidades, educación especial, atención a sectores en riesgo social, acción social-cárceles).

Igualmente se programaron servicios para las diferentes opciones de educación en períodos de ocio (actividades de verano, de navidades, centros cívicos y recreativos).

El programa atendía tanto a los alumnos como a los equipos docentes.

La oferta educativa del MEB participó desde el año 2000 en el PAE del IMEB (programa de actividades educativas del Institut Municipal d’Educació).

Las actividades formativas para educadores tuvo el reconocimiento del Departament d’Ensenyament de la Generalitat de Cataluña (Plan de formación permanente del profesorado 2000-2001 y 2001-2002).

3. El programa de actividades para el público general concentró su calendario en los fines de semana y los períodos vacacionales. Tenían como público objetivo el de tipo familiar, los grupos de edad y el especializado en ciencias sociales. Se llevaban a cabo experiencias que promovían la implicación, la reflexión y la aplicabilidad cotidiana integrando las vertientes divulgativas y siempre a partir del patrimonio expuesto.

4. Metodológicamente, las diferentes actividades se ideaban para que fueran una forma vivencial de aproximación y de comprensión de las co-

lecciones expuestas. Y tenían que ser evaluables. Las vivencias del visitante en relación con el patrimonio⁸ estaban vinculadas al entorno actual de la sociedad, por lo que tenían que ser de utilidad. El desarrollo de las actividades se planteó de un modo lúdico a la vez que riguroso, para que se favorecieran la implicación y la experimentación compartida y globalizadora.

Las diferentes temáticas de las actividades se desarrollaban desde diferentes disciplinas y desde los aspectos que conforman el sistema cultural: creencia, género, recursos naturales, códigos de expresión hablada, gestual, musical y plástica.

El 2010 se inició la línea de trabajo museográfico que denominamos *Sentir el patrimonio*,⁹ en la que el visitante podía «probar los objetos» con los cinco sentidos. También se trabajó con este *Sentir el patrimonio* en las actividades externas del Museo, en formación de educadores en universidades, institutos, escuelas y centros culturales. Los objetos tocables eran de colecciones particulares de miembros del Museo y de colaboradores; posteriormente, el Museo inició una colección propia de objetos etnográficos con estas finalidades didácticas. En la nueva museografía del MEB de 2015, esta iniciativa tiene un espacio estable en la primera planta.

5. La puesta en escena de las actividades se planificaba en diferentes formatos, en coherencia con las diferentes vertientes de los sistemas culturales: la palabra, con conferencias, coloquios, la narración oral, presentaciones de libros,¹⁰ trabajos y tesis;¹¹ la expresión y los códigos corporales, practicando shiatsu, conciencia corporal, danza, baile; la música, con conciertos y audiciones; la cultura alimentaria, las creencias y religiones, la expresión plástica. Unos formatos que habitualmente se presentaban y se desarrollaban integrados: concierto-cata-coloquio, conferencia-audición, presentación-concierto-cata, cuentos-músicas-cata, audio-vídeo-foro-cata... Pesebres vivientes... Los espacios donde se llevaban a cabo se decidían en

función del contenido: delante de determinada vitrina o ámbito expositivo, itinerante por la exposición, en la sala de actos, en los espacios exteriores.

La proyección del museo

Con la incorporación de Josep Fornés i Garcia al equipo del Museo se potenció la proyección del MEB en sociedad. Se intensificó la relación con las entidades sociales del barrio en Barcelona.¹² Con el incremento de las exposiciones divulgativas itinerantes, algunas de ellas creadas en colaboración con entidades ciudadanas,¹³ se posibilitó y favoreció la presencia y la implicación del Museo en muchos barrios y pueblos de Cataluña. Al mismo tiempo nació una importante actividad de las relaciones internacionales:¹⁴ con México¹⁵ (desde 2000), Marruecos¹⁶ (de 2005 a 2012), Colombia¹⁷ (desde 2006) y Siria (2006¹⁸ y 2008). El Museo fue el único museo del mundo invitado a participar en los actos organizados en la capital de la cultura islámica de 2006, la ciudad de Alepo, y en la capital de la cultura árabe de 2008, la ciudad de Damasco, y obtuvo el reconocimiento de las ciudades de Tartus y Latakia por la organización de exposiciones, muestras de cultura catalana y conferencias. La repercusión de las acciones del Museo en la República Árabe de Siria tuvieron un eco en los medios de comunicación internacionales en el mundo árabe a través de diferentes medios, en especial la televisión nacional de Siria y su canal internacional en lengua castellana.

Esta acción exterior del Museo ha tenido siempre el componente de promover la implicación de la entidad o sociedad receptoras. Las exposiciones del MEB incorporan las aportaciones locales con los materiales desarrollados por los grupos de investigación o de acción cultural. La presencia del Museo en barrios y pueblos de Cataluña se ha fidelizado con programaciones cíclicas anuales.

La relación del Museo con diferentes colectivos ciudadanos¹⁹ hizo que varios consulados y embajadas se interes-

asen por colaborar con él; eso hizo que se dinamizarse la acción internacional.

El MEB ha establecido convenios con entidades socioculturales como la Associació de Narradores y Narradors (ANIN) (2000) y Cordes del Món (2012), que han significado la colaboración en investigación y la difusión del patrimonio inmaterial, con contenidos que integran las colecciones del MEB y las producciones culturales propias de las entidades.

De 10.000 visitantes en 1999 pasamos a 34.000 en 2012 (año del cierre temporal por obras de mejora). Las exposiciones itinerantes incrementaron el número de visitantes en toda Cataluña a 250.000 durante los años 2012-2014.

Los servicios pedagógicos pasaron de atender principalmente a la educación infantil y primaria a tener un número más alto de usuarios de educación secundaria, y también aumentó significativamente la presencia de alumnos universitarios y de educación especial y social.

Notas

1 Reuniones trimestrales o semestrales, por especialidades, para crear contenidos y realizar autoevaluación y formación.

2 Recibiendo alumnos y participando el MEB en sus acciones formativas.

3 Llevando a cabo cursos y talleres en sus instalaciones dentro de sus programas.

4 Llevando a cabo cursos y talleres en sus instalaciones dentro de sus programas y recibiendo a sus alumnos.

5 Llevando a cabo cursos y talleres en sus instalaciones dentro de sus programas.

6 Asociación de Empresarios Japoneses en España, acción cultural de la embajada y del consulado.

7 Haciendo posible la donación para el MEB de varios acordeones e imágenes de época. También participaron en nuestra museografía y el programa de actividades.

8 Las exposiciones estaban formadas por las colecciones de patrimonio material, etnomusical y de patrimonio oral.

En el caso de las colecciones del ámbito pirenaico catalán, las músicas y las narraciones que el visitante podía escuchar durante la visita pertenecían concreta-

mente a la misma área geográfica y cultural de los objetos expuestos. Muchos de los objetos eran de finales del xix o principios del siglo xx, al igual que las personas que cantaban y narraban, y de los mismos pueblos y comarcas. Estos materiales audiovisuales eran el fruto del trabajo de campo de Artur Blasco y que su fundación cedió al MEB.

9 Idea original de Quim Arnal, colaborador del Museo desde 2002, experto en culturas del África Atlántica y patrimonio oral, y miembro del equipo creador de la exposición *Áfriques* (MEB y Museu Arqueològic de Catalunya, 2008). El equipo de *Sentir el patrimonio* estuvo formado por Gustau Molas, Josep Fornés y Enric Miró.

10 Primer *Diccionario Serbio-Catalán* (2005).

11 Antropología audiovisual, UB (de 2009 a 2011).

12 Con una serie de exposiciones producidas en colaboración con Barcelona Capital, del Institut de Cultura de Barcelona.

13 Con Barcelona Capital, del Institut de Cultura de Barcelona, con la Associació Cultural Joan Amades y con la Casa dels Entremesos.

14 Relaciones que comportan la itinerancia de nuestras exposiciones por estos países.

15 Con Chiapas, dentro del programa Barcelona Solidària del Ajuntament de Barcelona, en colaboración con el proyecto pedagógico intercultural local Escuela Pequeño Sol. Desde 2012, la exposición *Gent de festa* itinera por centros culturales y centros cívicos catalanes de todo México.

16 En colaboración con la entidad local La Bladi, de Oulad M’Taa (Marrakech).

17 Con asesoramiento al Museo del Atlántico y al Museo Romántico, conferencias en las universidades del Atlántico, Nariño y la Corporación Universitaria de la Costa Caribe, y entrevistas en televisiones, radios y medios de prensa escrita de ámbito nacional colombiano.

18 Creando y llevando a Siria la exposición *Alí Bey, un peregrino catalán por tierras del Islam*. Y, en 2008, realizando acciones, conferencias y exposiciones en tres ciudades: Damasco, Tartus y Latakia.

19 Federación de Asociaciones Ecuatorianas en Cataluña, Federación de Asociaciones Peruanas en Cataluña, Asociación Carnaval de Barranquilla en Barcelona, Casa Amaziga de Cataluña.

¿Sabías que...

los cabellos

humanos son una

de las materias

más sensibles a

la humedad del

ambiente?

Muchos de

nosotros hemos observado que, en días de lluvia o humedad elevada, se nos riza el pelo. Este fenómeno se debe a la capacidad que tienen de absorber el agua del ambiente o de desecarse cuando esta humedad ambiental disminuye.

Los antiguos termohigrómetros de tambor, utilizados largamente en los museos, aprovechan esta propiedad para medir la humedad del ambiente: contienen un haz de cabellos que se tensa y se destensa en función de la humedad ambiental.

¿Es el mismo sistema que utiliza el conocido fraile del tiempo, que con una varita nos señala si mañana hará sol o lloverá!

¿Sabes

por qué...

en los museos se exponen objetos en los que faltan fragmentos?

Los objetos que forman parte de un museo se consideran documentos históricos, y solo se interviene en ellos cuando existe un peligro de disgregación de los fragmentos o cuando el fragmento que falta dificulta la lectura o la visibilidad global. En la restauración museística, el hecho estético se considera secundario, porque existe el peligro de adulterar la autenticidad de la pieza.

La consigna general de las actuaciones de restauración en los museos es: «Máximo respeto por el original y mínima intervención».

Quim Arnal

Asesor pedagógico de actividades

Talleres, el ámbito pedagógico

Un museo etnológico que intenta reflexionar sobre nuestra sociedad, buscar las relaciones entre pasado, presente y lo que será el devenir de los pueblos, es un terreno abonado para la experiencia, la experimentación. Para hacer, inventar, descubrir y aprender. Se convierte en un campo de maniobras, un terreno de juego, un viaje de conocimiento a través del tiempo y del espacio. Taller del artesano, foro, laboratorio científico. Correa de transmisión entre conocimiento y ciudadanía, espacio de utilidad pública donde se puede conjugar con ciencia placer estético, experiencia, memoria, sociedad, cultura. También puede ser visto como un museo de museos, donde toda la cultura humana tiene cabida, tiene sentido y explica tanto el todo como lo particular.

En este artículo os hablaré de todo lo expresado más arriba desde la vertiente de las actividades interactivas y de participación, de los talleres pedagógicos, de las experiencias. De las maneras de aproximarnos creativamente al patrimonio y a la multiplicidad de la cultura. Con estas propuestas queremos facilitar los procesos mentales que nos ayudan a interrelacionar contenidos, a pensar transversalmente, a reflexionar «haciendo», para intentar comprender e interpretar la realidad en su inherente complejidad.

Los museos, entendemos, no son almacenes de piezas. Ni, en el mejor de los casos, lugares de objetos. Son más bien espacios físicos y conceptuales en el sentido genuino clásico del término: lugares dedicados a las musas (del latín *museum*); por tanto, lugares para la inspiración, donde podamos trabajarla, buscarla. En el Etnològic, cuando hablamos de talleres de ex-

periencia y pedagógicos, los objetos de exposición son a menudo la inspiración, el primer referente. La base, la urdimbre, de un tejido complejo de significación, en el que se entrecruzan fibras, colores, mordientes, para utilizar la terminología vinculada al mundo de la fabricación de indianas (una de nuestras últimas incorporaciones a la oferta del Museo es «Vine a fer l’indiano» o «Ven a hacer el indiano», actividad familiar y educativa). Los objetos se convierten así en representantes de niveles de significación más amplios, interrelacionados, y nos brindan una comprensión más amplia y abierta del conocimiento. El Museo, con los objetos que configuran su patrimonio tangible, es como un cristal de hielo, en la punta del iceberg, que contiene una recreación de la experiencia cultural humana. Algo muy pequeño y a la vez extraordinariamente elocuente y universal, que nos permite desarrollar una pedagogía activa, específica.

Los objetos del Museo, que tenemos que preservar y poner en valor más allá de las vitrinas, son depositarios de pequeñas y grandes historias, de tesoros escondidos que nos permiten construir significado, razonamiento científico. De la mano, eso sí, de la experiencia, de la memoria viva, de la vivencia compartida, de la literatura, del patrimonio oral, del testimonio.

Las piezas museísticas, permitidme ahora su personificación, conscientes de sus limitaciones (eso sí, siempre acompañadas de una heroica cartela explicativa), buscan emerger, buscan interpretarse. Y, gustosamente, nos ofrecen numerosas posibilidades y oportunidades. Un abanico enriquecedor de experiencias de valor que intentamos ir descubriendo, desvelando. Actividades que nos hacen pensar desde la particularidad cultural en el sentido global de la cultura.

Por eso las actividades educativas que estamos impulsando en el Museo están dotadas del sentido de la significación. Favorecen, pretendemos, la participación implicada, el aprendizaje activo, la reflexión. Los objetos, ampa-

rados por historias, anécdotas, cuentos, mitos, conocimientos, de la experiencia y de la memoria, sustentados sobre el saber científico, son fuente de inspiración, punto de partida.

Los talleres, las experiencias, nos hablan de objetos, materiales, de contextos históricos y sociales, de técnicas y de tecnología, de patrimonio oral y popular, de creencias, de cultura. Cada una de las propuestas de este ámbito pedagógico es parte de un puzzle de posibilidades que va dando fondo y forma al conjunto, unicidad, sentido global... También nos gustaría, con todas estas actividades, dar respuesta a qué somos, qué mostramos, qué damos a conocer y todos sus porqués implícitos.

Los talleres, las experiencias educativas, no son un complemento obligado, más o menos importante, del Museo. Tampoco los consideramos un objeto más, una pieza estática, algo que hay que hacer, que toca. Actividades, talleres y experiencias educativas son esencia y esenciales, parte indisoluble de un todo, una parte que da vida al conjunto, la gasolina del coche, las baterías del conejito que toca los platillos. Así lo entendemos y así intentamos que sean: catalizadoras de un museo vivo, participativo y participado, de conocimiento y reflexión. Estas propuestas aspiran a ir más allá del «ven a hacer» o «ven a aprender a hacer tal cosa», cerrado y atado, como quien sigue un directorio de Internet. Apostamos más bien por la fórmula de venir a experimentar, a conocer para comprender, a compartir, con un paraguas más global, en el que la complejidad y la contradicción, el cuestionamiento, son parte activa e imprescindible del aprendizaje.

También estamos convencidos de que la apuesta pedagógica que tenemos delante es muy atractiva en sí misma, con suficientes elementos estimulantes para tener una buena conectividad con el público, que debemos saber aprovechar. Las actividades propuestas persiguen las ganas de hacer, el disfrute, la vivencia global. Apues-

tan con decisión por este aprendizaje abierto, integrador y vivo, acentuadamente transversal.

Las actividades pedagógicas que apenas iniciamos este curso han sido pensadas y diseñadas muy a la medida del Museo. Algunas existían antes y las llevaban a cabo colaboradores habituales. Otras las hemos construido desde cero. Propuestas con mucho perfil, con denominación de origen, si se me permite el símil. Este planteamiento no siempre es fácil de desarrollar. Crear y producir es costoso en términos de tiempo, recursos, personas. Por otra parte, consideramos importante y estratégica, y vale la pena, esta apuesta por creaciones pedagógicas propias, identificadoras, con capacidad para enriquecer y complementar la ciudad del conocimiento que es Barcelona.

En este planteamiento es obvia la importancia de los colaboradores profesionales que intervienen. Entidades, empresas, personas, que, por sus conocimientos, capacidades, complicidades, nos permiten pensar, diseñar, producir y finalmente poner al alcance del público talleres, actividades y experiencias de lo más interesantes y diversos.

Este entendimiento creativo, con los profesionales que cooperan con el Museo, es paradigmático y viene de lejos. Favorecido a conciencia por la dirección y por la misma área de comunicación y pedagogía. Tal vez suena un poco ingenuo o *kumbayá* decir que nuestra institución ha sido «casa» de buenos profesionales externos, muchos y diversos, que han contribuido a hacer el Museo que hoy tenemos ante nosotros. Creo sinceramente que esta red profesional y humana es uno de los patrimonios intangibles del Museu Etnològic de Barcelona.

Actualmente, para afrontar los retos de esta nueva etapa, en lo que respecta a la oferta pedagógica, hemos apostado por un primer núcleo de profesionales, de gran trayectoria, conocimiento y experiencia dentro del Museo. En torno a estos colaboradores está la incorporación permanente

y obligada de otros expertos con propuestas diversas y miradas distintas.

Los talleres generales, los que dirigimos al público infantil o familiar, a los adultos o a un público abierto, son un lugar y un tiempo de encuentro, de experiencia y conocimiento, que se anima y se renueva al ritmo de propuestas culturales originales. En este sentido, el Museo se abre a los profesionales y a las propuestas que puedan enriquecer y complementar su oferta significativa.

En coherencia también con una sana ambición pedagógica, estas actividades pluridisciplinarias son nuestro útil para responder a los objetivos educativos de país y ciudad, que, desde un punto de vista lúdico y participativo, permite a los alumnos comprender mejor el mundo que les rodea y favorecer una dinámica activa del descubrimiento.

Nos gustaría, y procuraremos lograrlo, sobre todo en el ámbito de la infancia y la educación, ser un museo de «maravillas» que fomente la fascinación hacia los objetos, las historias, las experiencias y los conocimientos. También nos gustaría agudizar la curiosidad de nuestros usuarios, su deseo de aprendizaje, su curiosidad y sus impulsos de interés. Por eso fomentamos un espíritu de aventura, de juego, de descubrimiento y de experimentación, que nos impulse a razonar, a preguntar, a hacer.

Hay actividades que se convierten en paradigmáticas para nosotros. «Sentir el objeto» es una experiencia que «saca» los objetos de las vitrinas para dejar que se expresen abiertamente al alcance de un público activo. A su alrededor, un experto, un mediador, saca a la luz pequeñas y grandes historias que cargan de significación el descubrimiento. A la vez, los participantes pueden disfrutar del placer del descubrimiento sensorial. Los objetos, a menudo corrientes, populares, como un crucifijo de pueblo, un pañuelo de hatillo, un candelabro ritual judío, un botijo o una decoración de las fiestas de Gracia de Barcelona, atesoran en

su simplicidad cotidiana fragmentos elocuentes de la experiencia cultural compartida.

Hay otras actividades que nos definen que también hacen sentir el objeto. Propuestas originales, con un discurso transversal. Algunas son: «Del mocador de fer farcells, al plisé japonès, fent la volta a un món de tela» («Del pañuelo de hatillo al plissé japonés, dando la vuelta a un mundo de tela», taller-experiencia para adultos), «Vine a fer l’indiano» («Ven a hacer el indiano», taller-experiencia familiar), «La cabana de pastor» («La cabaña de pastor», taller-experiencia familiar), «Vine a decorar la nostra casa comuna» («Ven a decorar nuestra casa común», taller-experiencia para niños y jóvenes) y «Terrissaires antics» («Alfareros antiguos»).

Las actividades educativas se adaptan a las edades y a los currículos oficiales, así como a las características generales de cada grupo. Empezarán a ser una realidad en el curso 2016-2017. Actualmente son un abanico de propuestas tan amplio como diverso. Actividades confeccionadas con la ambición de facilitar este aprendizaje vivencial y significativo. Tal vez las actividades más definitorias sean « Súper-vivència» y «Experiències ancestrals» («Super-vivencia» y «Experiencias ancestrales», ambas dirigidas a la enseñanza secundaria obligatoria). Son dos propuestas nuevas, con denominación de origen, que vienen cargadas de emociones. Nos permitirán revivir, confrontarnos, de forma lúdica y enriquecedora, a los retos técnicos y tecnológicos que la humanidad ha experimentado a lo largo de los tiempos. En clave de juego cooperativo, los participantes recrean varias situaciones determinantes de la supervivencia del hombre. En estas propuestas utilizamos herramientas, guías y el patrimonio expositivo del Museo, que se convierte en «mana» para nuestros especiales «supervivientes». Actividades dinámicas y de habilidad que promueven el reto de pensar y la reflexión en torno a nuestra dimensión cultural a escala humana.

¿Sabías que...

los visitantes del museo pueden ser una fuente de contaminación?

A veces, en las exposiciones de gran éxito, con una gran afluencia de público, es preciso dosificar el número diario de visitantes. Las aglomeraciones de público son las responsables del aumento de la temperatura y la humedad del ambiente, y también del aumento de la concentración de CO₂ (dióxido de carbono), que es un contaminante que aumenta la acidez del ambiente; la acidez perjudica a su vez los materiales frágiles, como el papel o los tejidos.

Del mismo modo, el público visitante es responsable del aumento del polvo dentro del museo, un polvo producido por las células humanas, las partículas de ropa y las partículas de tierra que arrastramos con los zapatos de fuera hacia el interior.

¿*Sabías que...*

la pinacoteca del Etnològic está compuesta por pinturas que se recuperaron durante la Guerra Civil y que nadie reclamó nunca después del conflicto?

¿*Sabías que...*

las exposiciones itinerantes del Etnològic han estado en más de 30 comarcas de todos los Países Catalanes y han viajado a Inglaterra, Italia, México, Colombia y el Brasil?

Ernesto Briceño

Director de orquesta

Cordes del Món. Resonando juntos

En tierra fértil

En una conversación de tantas con el antropólogo Enric Miró entre las jóvenes paredes del Centre d’Estudis Musicals Maria Grever, brotó la semilla de este árbol cultural de patrimonio intangible. Los elementos estaban expuestos, claros y armónicos, pese a que todo pasó en medio de una tormenta política y posiblemente en el peor momento de gestión cultural de los últimos tiempos. Así, nacimos casi como un bebé en un campo de refugiados. Enric lo vio claro y supo transmitir rápidamente a la institución donde trabajaba, el Museu Etnològic de Barcelona,esta oportunitat de hacer las cosas bien, a la manera en que Enric, Josep Fornés, Ernesto Briceño y sus equipos pensaban y sentían.

Esta semilla hablaba de un hecho musical defendido y cultivado desde la antropología, la sociología y, sobre todo, desde el sustrato rico y sedimentado de una institución como el Museu Etnològic de Barcelona y el Taller de Músics, que fueron y son actualmente nuestros aliados.

Cordes del Món se basa en el patrimonio y en el hecho musical para promover relaciones con otras expresiones culturales y sitúa el proceso en la esfera del trabajo social. CdM propone un espacio de creación y práctica de repertorio orquestal y tradicional para cuerda, vinculado al patrimonio material, al patrimonio oral y musical, a las creencias, a la cultura del espacio y del cuerpo, al juego, al baile y la danza, al pensamiento filosófico y científico... de cada área cultural.

En la práctica, CdM desarrolla músicas de raíz tradicional de varias culturas de los cinco continentes y expresiones contemporáneas como el

jazz, en el crisol de la experimentación (Centre d’Ensenyament Musical Maria Grever), con el patrimonio denominado intangible, la aportación teórica desde la antropología y la museología (Museu Etnològic de Barcelona), la expresión artística (Mariaelena Roqué) y otras ciencias sociales.

¿**Qué ha pasado con personas?**

Durante nuestro proceso hemos contado con la colaboración de Artur Blasco, Aleix Tobias, Salvador Escrivà, Lucrecia, Kiko Veneno, Manel Joseph, Toni Xuclà, L. Subramanian y Paul Giger, entre otros.

¿**Qué ha pasado científicamente?**

Sinergias sistemáticas entre la etnología, la antropología y la musicoterapia: Museu de la Música, Diables de Parets, Gegants de Parets, Amigos de la UNESCO, Consorci de Normalització Lingüística, la Marató de TV3, Música y Psiquiatría Fundación ANAED. Hemos sumado capas para mejorar la visibilidad y la sonoridad social, artística y científica de ambas instituciones.

En el proceso de creación musical ha habido una interrelación consciente con las colecciones del MEB, donde se ha dado una nueva dimensión a los materiales musicales y etnológicos. Partes de la praxis también están relacionadas con la corporeidad social del baile, la danza y la antropología del cuerpo desarrollada en el MEB.

CdM crea los aspectos musicales y sus contextos socioculturales promoviendo actividades con conciertos, conferencias, cursos, talleres, espacios pedagógicos, de investigación y asesoramiento. También tienen cabida los coreógrafos, poetas, artistas plásticos, audiovisualistas y especialistas de diferentes disciplinas.

Caben destacar las participaciones de asociaciones culturales de acción social de Barcelona y del resto de Cataluña, el Musée Barbier-Mueller, el Museu d’Etnologia de Valencia, el Ajuntament de Parets del Vallès, la Universidad Central de Venezuela y la Universidad de Berklee College of

Music (EE.UU.), además de la AMACAT (Asociación de Musicoterapeutas y Arterapeutas de Cataluña).

Otra acción nacida a partir de la experiencia es el ciclo Sherpa Sonor, que acompaña al visitante del Museu Etnològic en su viaje por las instalaciones con un repertorio vinculado a las exposiciones.

Un camino sonoro y humano que seguiremos recorriendo...

Adrià Pujol i Cruells

Antropólogo

Las exposiciones temporales del MEB

El Museu d’Etnologia de Barcelona (MEB) inicia una nueva fase de exposiciones temporales a partir del año 2017. Exposiciones que respondan a los intereses y funciones del Museo: la antropología, el pensamiento contemporáneo y la participación ciudadana.

Fiel a su trayectoria, el MEB se adapta a los nuevos tiempos con la mirada puesta en la sociedad catalana contemporánea. Consciente de que un museo de antropología tiene que servir, en parte, para pensar críticamente su entorno inmediato, el MEB pone en marcha, a partir del año 2017, una serie de exposiciones temporales que complementan la muestra estable.

En este sentido, arranca con la temporada denominada *Les cares de Barcelona (Las caras de Barcelona)*. La exposición plantea una visita a la capital catalana y propone al visitante una experiencia singular: visitar la ciudad como si fuese la primera vez. Sin querer determinar cómo es Barcelona en todos sus aspectos, proyecta el interés en algunos puntos, a fin de que sea el visitante quien piense la ciudad de la manera que más le convenga.

Les cares de Barcelona no determina ni resume qué Barcelona es la más característica. Al contrario, plantea puntos de partida (la gente, los mensajes, las fiestas, las calles y los edificios, las culturas) a partir de los cuales el MEB pretende que se reflexione, que se dude y que, sobre todo, se tengan al alcance herramientas de análisis para el mundo que nos rodea. Herramientas propias de la antropología social y cultural.

Distribuida en ámbitos de atención, *Les cares de Barcelona* es una exposi-

ción en crecimiento, porque también se complementa con actividades dentro y fuera del MEB. El espacio público, la marca Barcelona, la ciudad icónica, las culturas del mundo presentes en la urbe, los barceloneses y las barcelonesas, el turismo y una larga lista de términos relacionados se dan la mano.

El MEB quiere ser un referente en la investigación antropológica en nuestro país y más allá. Aprovechando sus exposiciones temporales, convierte la fase de documentación en campañas de recolección y análisis de nuevos materiales, que, a su vez, servirán para engrosar su fondo, ya de por sí importantísimo.

Les cares de Barcelona servirá, al fin y al cabo, para consolidar el mundo de las exposiciones temporales de larga duración. Además, por un lado desarrolla el concepto de exposición streaming, es decir, un tipo de muestra que se inspira en la retransmisión en directo, viva, atenta a la realidad cambiante. El visitante encuentra un discurso en progreso, nada estático.

En segundo lugar, porque somos fieles a la misión de la antropología, el visitante encuentra un abanico de objetos de rabiosa actualidad. Más allá de los objetos con valor histórico, *Les cares de Barcelona* incorpora material susceptible de ser inventariado, ya sea por su importancia social, ya sea porque actualiza las colecciones folclóricas de nuestro país. Y, por último, *Les cares de Barcelona* pone en valor un tipo de exposición crítica, que hace pensar, que no presenta un discurso cerrado. Una muestra, en definitiva, que quiere servir de pauta, para orientar el futuro museístico (investigación, pensamiento, recolección) del Museu Etnològic de Barcelona.

Pere Marquilles, Anna López y Miquel Angel Higuera

Estudio de diseño gráfico y comunicación visual
Fons Gràfic

... hacer zapatos a medida

Durante el proceso de construcción del libro y, de modo similar a como ha sucedido con el director del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona, hemos mantenido varias reuniones de trabajo con el equipo de Fons Gràfic para maquetar «la pieza» (que es como denominan respetuosamente cada uno de los proyectos que hacen). Por todo ello, ahora aprovechamos la ocasión y hablamos, además, de «piezas» vinculadas al Museo en las que ha colaborado el estudio de diseño.

¿**Qué intervenciones gráficas y visuales habéis articulado con el Etnològic?**

Pere: Bueno, unas cuantas, pero concretando la respuesta, destacaría tres: la señalización de los espacios museísticos (señalética), el diseño y la producción de exposiciones y el diseño de la compaginación del libro El Museu Nòmada y, entre otros proyectos, el diseño de este volumen dedicado al remodelado Etnològic.

Explicadnos qué es la señalética...

P.: De hecho es una información visual que a primera vista suele pasar desapercibida, pero que de forma sutil nuestro inconsciente, al visitar el edificio, detecta. Son las placas indicativas que hay en todas las salas del Museo y que hacen referencia, por ejemplo, al uso del ascensor, la localización de las escaleras para subir y bajar... Pero la realidad ha sido que nos hemos tenido que adaptar a una imagen encargada previamente y, a partir de aquí, si nos fijamos bien cuando contemplamos las placas, les hemos hecho dar un guiño al logotipo del Museo, degradando los colores de azul a verde, buscando un nexo, una continuidad,

¿*Sabías que...*

el objeto más pequeño de las colecciones del Museo mide unos 8 milímetros de diámetro —un hueso de cereza que es un silbato— y el más grande es una jácena de Papúa Nueva Guinea de 6,55 metros de largo?

¿*Sabías que...*

en la *Reserva visitable* se puede ver una colección de exvotos que permiten contemplar escenas de la vida cotidiana de los últimos trescientos años?

¿*Sabías que...*

en la Reserva

visitable se

pueden ver figuras de pesebre americanas que representan indígenas haciendo tortillas, tocando las marimbas y donde los reyes van montados en llamas?

¿*Sabías que...*

uno de los gatos japoneses Maneki-Neko que se pueden ver en el Museo fue recopilado en los años 60, cuando todavía no se había extendido esta figura a nuestro país?

con el diseño, la tipografía y la creatividad sin alterar la función ética para la que están pensadas.

Ya que habláis de creatividad gráfica, vuestra aportación se hace más visible en las exposiciones, ¿verdad?

Miquel Àngel: Sí, y eso coincide prácticamente con la etapa de obras del Etnològic. El Museo ha estado cerrado y desde la dirección, con criterio, nos dijeron en voz alta: «Si el edificio está de reformas y la gente no puede venir, ¡haremos el museo afuera!» Y, a partir de aquí, empieza a hacer exposiciones transportables adaptadas al formato de *roll-up* (que es un sistema de paneles plegables), con el que no es necesario mover ninguna pieza, sino que la reproduces en fotografía y te cabe en el maletero del coche, de modo que se facilita que circulen por todas partes. Entonces, un museo en obras se convierte en un museo con un número de visitas increíble.

P: Cuatro años de puertas cerradas es mucho tiempo para un museo y, con una buena visión por parte de la dirección, han planificado una acertada campaña de exposiciones denominada *El Museu Nòmada*, que se ha propagado y ha hecho mucho ruido. Es toda una nueva filosofía, que hace posible que, con un coste casi minúsculo, entidades de todas partes se lleven durante unos días las exposiciones a casa y después las devuelvan al Museo.

M. À.: Prácticamente tampoco hay seguros; como mucho, se puede romper una barrita de un panel, cuya reparación asume el propio Museo, lo que estimula a su vez el acceso a la cultura museística de todos los pueblos y ciudades que lo soliciten por un coste mínimo.

A vosotros también os han estimulado las exposiciones, ¿verdad?

Anna: Por supuesto, cada vez que han venido al estudio los responsables de las exposiciones nómadas nos hemos dicho los tres: «¡Qué bien, otra exposición del Etnològic!» Porque, personalmente, son muy enriquecedoras y cada una es diferente, y propician a menudo el descubrimiento

de cosas sencillas pero que tienen su importancia y su historia. Además, el contacto humano que cada vez resulta de ello es muy gratificante, y en especial cuando ves que los paneles acabados llegan al corazón de otras personas.

¿Descubristeis esta sensación en las jornadas de Som Cultura Popular 2016?

P: Sí, así es. Precisamente allí, paseando entre los visitantes por las salas de exposiciones de las naves de la fábrica de creación Fabra i Coats de Barcelona, lo captamos en el ambiente. Además, la edición y la distribución en las jornadas del catálogo *El Museu Nòmada* fue un acierto, ya que así el esfuerzo de estos cuatro años no se lo ha llevado el viento. Estamos muy satisfechos de haber contribuido profesionalmente a la divulgación del Etnològic más allá de los límites estrictos de la sede del edificio de Montjuïc.

¿Qué criterios seguís cuando maquetáis una exposición?

A.: En primer lugar escuchamos a los clientes. A partir de ahí, procuramos que verbalicen al máximo lo que quieren y, sobre todo, les preguntamos qué es lo que les gustaría proyectar, ya que ellos son los verdaderos expertos en los temas. Por tanto, generamos una complicidad y empezamos a adaptar el discurso expositor en cada uno de los paneles.

M. À.: Y, ya puestos en el tema, cada pieza es diferente, puesto que cada exposición y cada comisario es un mundo. Dedicamos una parte importante del tiempo a realizar pruebas con la supervisión de los clientes. Acotamos la extensión de los textos, las dimensiones fotográficas, los encabezamientos... Otra cosa que hacemos siempre, independientemente de si trabajamos o no delante de la pantalla del ordenador, es imprimir y ver en qué cuerpo real queda el texto. Esto lo enseñamos siempre a los responsables de las exposiciones, a los que pedimos que se separen tres metros de los paneles para saber si los mensajes se leen bien.

¿Cuánto rato suele estar una persona ante de un panel?

P: Dependerá del tema. No es lo mismo una exposición donde prevalecen, por ejemplo, voluntariamente, las fotografías por encima del contenido del texto, que una en la que suceda lo contrario. La parte visual suele ser muy importante en este tipo de exposiciones, por lo que conviene que sea muy buena para que al espectador le atrape la imagen. Y, con respecto al nivel de lectura de los textos, es importante saber repartir el discurso empezando por el primer panel hasta llegar al último. De hecho, nosotros también hemos aprendido de todo esto, porque si miras la primera exposición itinerante del Etnològic en que participamos (a la que, por cierto, tenemos mucho cariño) al lado de la última, ves una evolución interesante, que seguro que también repercute positivamente en la buena atención de los lectores.

Hablemos del libro.

M. À.: De acuerdo. Aquí, una vez más, todo se supedita al encargo del cliente. Entonces, intentamos que el producto se adecue a sus necesidades, como las de este libro, que intencionadamente plantea varios niveles de lectura, puesto que el público que visita el Museo es muy plural. Por eso el encanto de esta «pieza» es contribuir a saber encontrar el equilibrio y despertar el interés tanto de un niño como de un joven o un anciano.

A.: Se han definido tres líneas de lectura: una ilustrativa, una fotográfica y una de texto. Las tres partes son igual de importantes y el reto está en saber captar la atención tanto de lectores noveles como de estudiosos en la materia y también en despertar curiosidades en personas tal vez poco habituadas al hábito de leer, pero que a través del libro y de la visita al Museo amplían conocimientos. La gracia será que cada lector encuentre su parte y que con el tiempo descubra otras.

¿Cómo lo ponéis en práctica?

P: Por un lado, con la grafía, tenemos que permitir que los lectores lean cómodamente. Adornar la letra es un

error, porque simplemente tiene que catalizar el contenido del mensaje. Los títulos sí que deben tener alguna característica más, pero en la misma dirección que las demás palabras. Con respecto a la fotografía, tiene que comunicar. Pero sin hacer filigranas ni despistar a nadie. Y, en relación con las ilustraciones, tienen que invitar a adentrarse a querer el Museo.

Sobre la longitud de los textos, las dimensiones de las imágenes..., ¿qué podéis contarnos?

A.: Lo importante es que lo que se diga sea interesante. No hay que forzar nada. Si, por ejemplo, debe explicarse toda la vida del Museo, los directores, las colecciones, los edificios..., la extensión del artículo en cuestión tiene que ser la que requiera. En el supuesto de que la longitud sea larga, intentaremos combinar el texto con imágenes por medio y hacer que, en equilibrio, se complementen mutuamente. Por todo ello, y tal como hacemos con las exposiciones, trabajar como maquetas y PDF en el ordenador va muy bien para diseñar, pero hasta que no imprimas pruebas en soporte de papel no acabas de percibir detalles como, por ejemplo, los colores definitivos de las imágenes... Nuestro oficio es ayudar a hacer zapatos a medida.

Lluís García Petit *Director general del Institut del Patrimoni Cultural Immaterial*

Miremos al mundo

Nadie sabe exactamente cuántas culturas hay en el mundo, pero para hacernos una idea podemos decir que, según algunas estimaciones, se hablan unas 6.000 lenguas. Esto quiere decir que existen al menos 6.000 grupos humanos con referentes distintos por lo que respecta a los valores que los guían, a lo que comen, a las fiestas que celebran, a las herramientas que fabrican, a las creencias que tienen y mucho más. Cada persona nace en el marco de una cultura determinada, a partir de la cual va definiendo sus referentes en todos estos aspectos. Esto hace que, de entrada, le parezca normal todo lo que encaje en estos referentes y extraño o curioso todo lo que no tenga relación con ellos. Es cierto que hoy en día,en Cataluña, estas afirmaciones son menos absolutas que hace unas cuantas décadas, y menos aún que hace unos cuantos siglos o milenios. Por una parte, porque hay muchas personas que nacen y viven a caballo entre dos o más culturas, ya sea por origen familiar (padres de culturas diferentes), por cuestiones políticas (culturas impuestas o potenciadas por grupos dominantes), por motivos económicos (emigración), ya sea por otras causas; y, por otra parte, porque los medios de comunicación —tanto si hablamos de transporte como si hablamos de información— nos permiten conocer algunos detalles de un buen número de culturas diferentes. Pero en términos generales, como individuos, conocemos muy poco de las demás culturas que hay en la Tierra.

Si en general los museos nos muestran aspectos diversos de la naturaleza y la humanidad y nos ayudan a comprender el mundo en que vivimos y

nuestro pasado, los museos etnológicos nos hablan de otras culturas y, por tanto, nos ayudan a comprender no solo el conjunto de la humanidad, sino también nuestra propia cultura. No hace muchas décadas, la diversidad cultural no se veía con los mismos ojos de hoy; dominaba la idea de que los grupos humanos evolucionan y que esta evolución o progreso es algo positivo. Los grupos más evolucionados del mundo eran los países occidentales, y se consideraba que muchas culturas del resto del mundo estaban *atrasadas* o todavía en un estadio *primitivo* en la evolución. Por tanto, era deseable *ayudar* a aquellas culturas a evolucionar, acercarlas a nuestro modelo de sociedad. La diversidad no se veía como una riqueza, sino más bien como un inconveniente, como un obstáculo al progreso de la humanidad.

Afortunadamente, esta perspectiva ha cambiado y hoy la diversidad cultural se ve como una riqueza que hay que preservar. El Museu Etnològic de Barcelona, como todos sus homólogos, ha contribuido a esto de manera notable. Por una parte, al presentarnos las formas de vida de otras culturas nos ha hecho reflexionar sobre nuestras propias formas de vida, nos ha hecho ver que no son únicas en el mundo ni necesariamente mejores que las demás. Pero, sobre todo, nos ha hecho entender que no existe motivo alguno que pueda justificar la destrucción de otras culturas. Los estados del mundo lo han acabado asumiendo y, a través de la UNESCO, fundada después de la Segunda Guerra Mundial para construir los cimientos de la paz en la mente de las personas, según establece su constitución, aprobaron en 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Esta norma, que ratificaron voluntariamente 169 de los 193 Estados miembros, quiere preservar todos aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que constituyen una parte fundamental de la identidad de cada cultura. Ya no se trata únicamente de documentarlos, estudiarlos,

¿*Sabías que...*

desde sus inicios (1942) hasta hoy mismo (2017), el Museo ha tenido ocho directores?

Duran i Sanpere, Pere Voltes,

August Panyella,

Carme Huera,

Marta Montmany,

Dolors Llopart,

Carme Fauria y

Josep Fornés?

¿*Sabías que...*

desde el año 1929, en el Pueblo Español de Montjuïc hubo una reproducción de una farmacia antigua con todos sus elementos originales, cedidos en depósito por el Colegio de Farmacéuticos de Barcelona, que desde el año 1942 había gestionado el Museo de Industrias y Artes Populares, actual Museu Etnològic de Barcelona, hasta el año 1997, cuando se devolvieron —a petición suya— a su propietario?

explicarlos, se trata de actuar para preservarlos, para mantenerlos vivos.

Tal vez el aspecto más significativo del nuevo paradigma sea que limita el campo de actuación. Cuando el objetivo es conocer, investigar, descubrir, las fronteras no tienen ningún sentido, son un corsé, un impedimento, casi una contradicción. En cambio, cuando tenemos que gestionar, cuando tenemos que tomar decisiones sobre cosas concretas, cuando tenemos que resolver problemas prácticos, necesitamos acotar; y, además, lo queremos hacer coordinadamente a escala mundial, tenemos que ponernos de acuerdo, y eso quiere decir renunciar a planteamientos individuales para un beneficio colectivo. Esto es lo que hace la Convención. Su definición del patrimonio cultural y material, incluso el mismo concepto, pueden gustar más o menos; de hecho, no faltan las voces que lo critican, y probablemente tienen razón en más de un aspecto. Pero es fruto de un acuerdo a escala mundial, de un debate de años en el que han participado miles de investigadores, funcionarios, expertos, practicantes. Y esto le da una gran fuerza, convierte la Convención en un instrumento extraordinario para salvar toda una parte de las culturas que se veía amenazada y, con ello, la diversidad cultural de la humanidad. Seguramente es el mejor instrumento del que disponemos en estos momentos.

Uno de los grandes peligros que, en este contexto, corren las tradiciones, los conocimientos ancestrales, las prácticas heredadas del pasado, las fiestas populares, es la banalización. Mantenerlos todos vivos implica dedicación, tiempo y recursos, y probablemente no tenemos suficiente para todo. Por eso tenemos la opción de decidir cuáles queremos legar a las generaciones futuras, es decir, cuáles consideramos que forman parte de nuestro patrimonio y, por tanto, a cuáles queremos dedicar, entre todos, dedicación, tiempo y recursos. La Convención deja bien claro que esta decisión de lo que es y lo que no es

patrimonio deben tomarla las personas que en estos momentos lo mantienen vivo; eso sí, convenientemente informadas y asesoradas por los investigadores, los expertos y las instituciones. Esto no se puede hacer de la noche a la mañana, se requiere un cierto tiempo y, por eso, en estos momentos, transmitir la idea de que cualquier tradición, cualquier conocimiento ancestral, cualquier fiesta son patrimonio es contribuir a banalizar este concepto y a poner en peligro lo que realmente queremos preservar.

El Museu d’Etnologia de Barcelona siempre nos ha ayudado a mirar hacia el mundo, y así nos hemos hecho un poco mejores. En estos tiempos de cambios acelerados, de rápida desaparición de tantos elementos intangibles de las culturas del mundo, también de la nuestra, el mundo ha decidido actuar a través de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial para que nos ayude a tomar conciencia del valor de estos elementos y a decidir en qué medida queremos transmitirlos a las generaciones futuras. Miremos al mundo con el Museu d’Etnologia de Barcelona.

Gustau Molas

Técnico del Departamento de Colecciones del Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)

** Guión radiofónico de la sección «Els secrets de l’Etnològic» del programa Fes ta Festa*

La muñeca de piedra

De las muy diversas formas que tienen los objetos o las obras de arte de llegar a los museos (os sorprenderíais), y sobre todo en lo referente a los museos de etnología, hay dos más comunes: la compra y la donación. Es fácil adivinar que, hoy por hoy, la opción de comprar cada vez es más difícil, no solo por la falta de presupuestos específicos para ello sino también porque cada vez es más complicado encontrar en el mercado objetos realmente interesantes y significativos para poder explicar las formas de vida de las sociedades.

Habitualmente, estas compras o donaciones también se logran yendo a los lugares de procedencia, y después de lo que llamamos *trabajo de campo*, se procura comprar los objetos que nos parecen interesantes y que los propietarios están dispuestos a vender. A menudo, como consecuencia del trato con las personas, también se producen donaciones. Y aquí quería llegar. El objeto que describo es fruto de una donación, diríamos que por carambola, al Museo. Es una muñeca, pero, naturalmente, no es una muñeca cualquiera. Ni Mariquita Pérez, ni Nancy, ni Barbie, ni Barriguitas, ni nada de nada.

Es una muñeca catalana, hecha por una niña catalana y que en el año 1949 llegó al Museo a través de una donación de un tercero. ¿Pero qué tiene de diferente esta muñeca? Veréis... Según nos consta en los cuadernos de campo del etnógrafo Ramon Violant i Simorra, primer conservador del Museo, la muñeca está «hecha por una niña de nombre Colometa Danés, de 8 años (en 1949), hija de los ermitaños del Santuario de Nostra Senyora de Cabrera, cerca de Vic».

Si conocéis este santuario y su ermita sabréis que es un lugar espectacular, en lo alto de un riscal donde solo se llega a pie, y que se tarda media hora en subir por unas dificultosas escaleras hechas en la misma roca, o por un sendero igual de empinado. No creo que os sorprenda demasiado si os digo que desde el santuario hay una panorámica excepcional. Pero si os comento que la muñeca es de piedra, podréis empezar a sorprenderos, y si os aseguro que la muñeca es en realidad una piedra, ya no estoy tan seguro de vuestra reacción.

Efectivamente, la muñeca es un canto rodado alargado sin más, del que solo se ve la punta superior (que sería la cabeza de la muñeca), con un «vestido» de paño de color azul y un «delantal» de color blanco, probablemente hecho por la madre y actualmente un tanto envejecido. Lleva además un collar hecho con un fino cordel con caracolillos de mar ensartados. Uno se imagina la necesidad de esta niña, Colometa, de tener una muñeca con que jugar, reproduciendo todos los esquemas y comportamientos que su madre le estaba transmitiendo. Y quizá también la dificultad de poder comprar una.

Luego está el misterio de cómo llegó a manos de la persona que finalmente la donó al Museo. Por desgracia, difícilmente llegaremos a saberlo. Pero si habéis reparado en las fechas que he mencionado, sabréis que la niña Colometa tenía 8 años en el año 1949, si los datos que tenemos son correctos. ¿Os dais cuenta de que, si no ha habido ningún susto en su vida, la señora Coloma Danés, hija de los ermitaños del Santuario de Nostra Senyora de Cabrera, tiene hoy, en el año 2017, 76 años? Me estremezco de emoción al pensar que ella o alguno de sus familiares puedan leer este texto y tengan la posibilidad de reencontrarse con la muñeca de piedra que hace 68 años fue suya.

¿Dónde se ha escondido?

Y ya que estamos, os proponemos un juego de habilidad visual, porque la muñeca de piedra es muy juguetona y se ha escondido entre las ilustraciones del cuento, pero asoma la cabeza en uno u otro rincón hasta ocho veces. ¿Os animáis a encontrarla? ¡Venga, no nos quedemos de piedra! ¿Vamos allá?

Gustau Molas

Técnico del Departamento de Colecciones del Museu Etnològic de Barcelona (1979-2015)

Una crónica del Museu Etnològic

La crónica de una institución como el Museu Etnològic de Barcelona no es la de una existencia plácida, probablemente como las crónicas de otras instituciones con una larga trayectoria. Pero hoy es preciso hablar del Museu Etnològic de Barcelona y de sus casi 75 años de existencia desde una perspectiva un tanto diferente. Ya es hora. Pero para comprender la evolución de la institución tendríamos que recordar algunas décadas anteriores a lo que podríamos denominar «la inauguración oficial».

La idea de crear en Barcelona un museo basado en el folklore, la etnografía, la etnología —la antropología, de hecho— se empieza a entrever a principios del siglo xx. Ya en el año 1916, el Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña y el Centre Excursionista de Cataluña proponían la creación de un museo etnográfico de Cataluña. Tomàs Carreras i Artau (Girona, 1879 - Barcelona, 1954), Agustí Duran i Sanpere (Cervera, 1887 - Barcelona, 1975) —dos de los personajes fundamentales en la decisión definitiva de crear el Museo— y Telesforo de Aranzadi (Bergara, 1860 - Barcelona, 1945), antropólogo, etnólogo y naturalista que ocupó la cátedra de antropología de la Universidad de Barcelona de 1920 a 1931, fueron sus principales impulsores. Pero la dictadura del general Primo de Rivera dispó los esfuerzos dedicados a ese proyecto, indudablemente vinculado al nacionalismo catalán.

Durante la Segunda República, con el apoyo de la Junta de Museos y de Joaquim Folch i Torres (Barcelona, 1886 - Badalona, 1963), de la que era el secretario, vuelve a cobrar fuerza la

idea de crear un museo de arte popular, en el Pueblo Español de Barcelona, que ayudaría a dar un nuevo impulso a este espacio creado para la Exposición Internacional de 1929, si bien en este caso tampoco acabará por concretarse.

No es hasta el año 1935, cuando se inaugura el Museo de Arqueología en Barcelona, que su director y arqueólogo, Pere Bosch i Gimpera (Barcelona, 1891 - México, 1974), creó en su seno una sección de etnología, para la que contrató como conservador al ya por entonces reconocido folklorista Joan Amades i Gelats (Barcelona, 1890-1959). Desde esta sección, Amades inicia las primeras campañas de recolección etnográfica. Con una gran intuición —sobre todo porque su interés procedía de una formación totalmente autodidacta—, adquiriría y documentaba todo lo que su instinto le hacía prever que estaba en peligro de una desaparición más o menos rápida. Inicialmente, su tarea se centró en la búsqueda de objetos en relación con lo que el denominada «el ciclo de la vida». Recogía objetos de la vida cotidiana presentes en toda Cataluña, también en buena parte recogidos en Barcelona, relacionados con los ritos de paso, la religiosidad, el juego y el juguete, las creencias o supersticiones... De aquí proceden objetos como las barritas de sal y las jarras bautismales, las cruces de Caravaca, las figuras de azabache, los cacharritos de cerámica, los soldados y otras figuras de plomo o las hojas impresas con hileras de soldados recortables de papel, los amuletos como las cruces de palma, las piedras de rayo o los pies de tejón, las figuras de pesebre, las muñecas, etc., presentes en las colecciones que reunió.

Todo este patrimonio, y mucho más, formaba parte de las colecciones etnográficas del Museo de Arqueología, que, una vez acabada la Guerra Civil, pasarían a formar parte de un museo de nueva creación, el Museo de Industrias y Artes Populares, ubicado en el Pueblo Español de Montjuïc, dependiente orgánicamente del Ayuntamiento de Barcelona e integrado den-

¿*Sabías que...*

el edificio del Museo de Industrias y Artes Populares, en el Pueblo Español de Montjuïc, *bisabuelo* del actual Museu Etnològic de Barcelona, había sido, hasta finalizar la Guerra Civil, la sede de la Junta de Museos de Barcelona?

¿*Sabías que...*

en el año 1955, el Museo de Industrias y Artes Populares, en el Pueblo Español, que fue el origen del actual Museu Etnològic de Barcelona, tuvo más de 261.000 visitantes?

¿*Sabías que...*

las campañas de recolección de objetos para el Museo realizadas en Cataluña las inició en el año 1940 en Xerallo, en el Pallars Jussà, el etnógrafo Ramon Violant i Simorra (Sarroca de Bellera, 1903 – Barcelona, 1956) y se trasladaban de un lugar a otro a lomos de una mula con un *sabvoconducto especial de fronteras*?

tro del Instituto Municipal de Historia.¹ Se inauguró el 12 de junio de 1942,² siendo alcalde de Barcelona Miquel Mateu i Pla y ponente de Cultura Tomàs Carreras i Artau, con Agustí Duran i Sanpere como director. Joan Amades i Gelats se había incorporado a la plantilla del nuevo museo inmediatamente después de causar baja de la del Museo Arqueológico, en la segunda quincena de mayo de 1940.

En el nuevo museo del Pueblo Español coincidieron con el reconocido etnólogo Ramon Violant i Simorra (Sarroca de Bellera, 1903 - Barcelona, 1956), también de formación autodidacta. Uno y otro tuvieron responsabilidades en el nuevo Museo de Industrias y Artes Populares (en adelante MIAP): Violant, conservador de la Sección de Etnografía, y Amades, conservador de la Sección del Grabado Popular.

Pero Tomàs Carreras i Artau no solo pensaba en un museo de etnología centrado en la cultura propia de Cataluña o España, sino que también tenía interés en las otras culturas del mundo, con el acento inicial puesto en aquellas con las que el Estado español había tenido contacto en las colonias. En este caso, las primeras colecciones que conformaron el también nuevo Museo Etnológico y Colonial, inaugurado el 2 de febrero de 1949,³ procedían de las Filipinas, Guinea Ecuatorial, el Ecuador y el Perú, además de objetos procedentes del Pabellón Misional de la Exposición de 1929. El Museo se instaló en un antiguo pabellón de Montjuïc —el pabellón Balaguer—, que había sido desde 1917 sede de la sociedad gastronómico-política denominada la Colla de l’Arròs, y que posteriormente albergó a los diseñadores de los jardines del parque en la Exposición Internacional de 1929, encabezados por el arquitecto y paisajista Jean Claude Nicolas Forestier. El mismo pabellón también fue sede provisional de la Escuela del Mar de 1938 —cuando el edificio de la Barceloneta fue destruido por un bombardeo de la aviación italiana durante la Guerra Civil española en la noche del

19 enero— a 1948. Como director del Museo fue nombrado el historiador y etnólogo August Panyella i Gómez (Barcelona, 1921-1999), profesor adjunto de la cátedra dirigida por Tomàs Carreras i Artau.

De este modo se desarrollaban en paralelo las tareas de adquisición de materiales en diversas campañas por parte de los dos museos ubicados en la montaña de Montjuïc. Uno, en el Pueblo Español, y el otro, en la rosaleda de los jardines de Laribal, muy cerca de la Font del Gat.

Agustí Duran i Sanpere, director del MIAP, encarga a Violant y a Amades sucesivas campañas de adquisición: de 1940 (dos años antes de la inauguración) a 1955, Violant adquiere más de 4.000 objetos en campañas por toda Cataluña, la Comunidad Valenciana, Aragón, Navarra y el País Vasco.⁴ Amades, de 1946 a 1957 documenta diferentes fiestas, danzas, procesiones y romerías en Montserrat, Verges, Sant Feliu de Pallarols, Berga, Vilanova i la Geltrú, Sitges, Vilafranca del Penedès, Prats de Lluçanès, Granollers, Mataró, Sant Privat d’en Bas, Reus, Lloret de Mar, Olot, Tarragona, Pina (Mallorca), Monistrol de Montserrat, Valls,⁵ entre muchos otros lugares, y encarga reportajes fotográficos que generan un archivo de más de 700 imágenes. En este período, en alguna de las campañas también recopila objetos para el Museo.

August Panyella, desde la dirección del Museo Etnológico y Colonial, proyecta y lleva a cabo campañas de adquisición —expediciones— planificadas por el Museo, de 1952 a 1976, en Marruecos, Guinea, el Gabón, el Japón, la India, el Nepal, Abisinia (actual Etiopía), el Perú, el Brasil, Guatemala, Australia, Nueva Guinea, México, el Afganistán, el Senegal, Turquía, etc., y adquiere más de 13.000 objetos. Algunas de estas expediciones, planificadas en colaboración con Albert Folch,⁶ que más tarde crearía la Fundación Folch (1976), y también con el escultor Eudald Serra.⁷

Pese a que la disciplina —la etnolo-

gía— era común en ambos museos, estos funcionaban de manera diferenciada, con presupuestos y plantillas diferentes, que poco a poco fueron creciendo en el Museo Etnológico y Colonial y fueron menguando en el MIAP, por motivos también diferentes. Mientras que el Museo Etnológico y Colonial tiene un crecimiento al alza y el personal va aumentando en función de las necesidades —durante muchos años llegó a tener un carpintero, un electricista y un fotógrafo propios, con sus correspondientes talleres, herramientas y laboratorios—, el Museo de Industrias y Artes Populares, que en el año 1955 llegó a tener más de 261.000 visitantes, pierde por defunción en 1956, a los 52 años, al conservador y etnólogo Ramon Violant i Simorra, en 1957 se jubila su director, Agustí Duran i Sanpere, i en 1959 también muere a los 68 años el otro conservador, el folklorista Joan Amades i Gelats. Consol Mallofré, cuñada de Amades, que desde el año 1942 trabajaba como su ayudante, todavía continuó algunos años trabajando para el Museo, pero finalmente también causó baja. En este caso, ni las bajas por defunción de los dos conservadores ni la de Consol Mallofré se llegaron a cubrir, y la dirección del Museo fue encargada provisionalmente a Pere Voltes Bou (Reus, 1926 - Barcelona, 2009), por entonces también director del Instituto Municipal de Historia.

En esta situación, el director del Museo Etnológico y Colonial, August Panyella, en vista de la precariedad de las condiciones en que quedaba el MIAP, solicita la unificación de los dos museos municipales de Barcelona dedicados a la etnología: el Museo Etnológico y Colonial que él dirigía y el Museo de Industrias y Artes Populares. La unificación se hace efectiva en 1962, pese a que en el año 1960 August Panyella realiza campañas de recolección de objetos por la Península, concretamente en la provincia de Cuenca, y en 1961 por Salamanca. El Museo queda a partir de entonces como Museo Etnológico, con tres secciones: la

Sección Hispánica, con los objetos del antiguo MIAP recopilados por Violant i Simorra y Joan Amades en Cataluña, Aragón, la Comunidad Valenciana, Mallorca, Navarra y el País Vasco, que mantiene la sede del Pueblo Español; la Sección Exótica, que contiene objetos y materiales del resto del mundo reunidos por August Panyella, que mantiene la sede del pabellón Balaguer, y la Sección del Libro y las Artes Gráficas, anteriormente Sección del Grabado Popular, que había tenido como conservador a Joan Amades, también en el Pueblo Español.

En estas condiciones, la plantilla de la Sección Exótica se mantiene o crece en los servicios de atención pedagógica a las escuelas, por ejemplo, y ocasionalmente se envían a algunas personas de la plantilla a la Sección Hispánica para labores puntuales de mantenimiento.

La plantilla de la Sección Hispánica no crece, puesto que no se convocan plazas ni de conservadores y de técnicos. Tampoco se le asigna un presupuesto específico para mantener las colecciones y las salas de exposición de forma adecuada. Por consiguiente, los vigilantes de sala y otros auxiliares de la Sección Hispánica se jubilan o bien mueren y no se convocan plazas para sustituirlos. Por falta de personal técnico y de vigilancia se van cerrando sucesivamente las salas de exposición, hasta que solo queda un único espacio abierto al público: la Casa Pallaresa, en la plaza Mayor del Pueblo Español (1960-1979).

Por lo que respecta a la Sección del Grabado Popular del MIAP del Pueblo Español, que acabaría denominándose Sección del Libro y las Artes Gráficas, en 1967 se nombra conservador a Enric Tormo Freixes. Con los años, las colecciones de esta sección irán al actual Museu del Disseny, en la plaza de las Glòries Catalanes. Para la Sección Hispánica no se convocan plazas ni se nombra ningún conservador.

A principios de los años 70, el director August Panyella, consciente de que el pabellón Balaguer se había

quedado pequeño para acoger las colecciones, logra que el Ayuntamiento apruebe y ejecute el proyecto de un nuevo edificio, que fue el primer edificio de Barcelona pensado y construido expresamente para ser un museo, en el mismo lugar donde estaba el pabellón Balaguer, que es derruido. Los espacios de la Sección Hispánica en el Pueblo Español, en aquel momento sin personal y con muy poca actividad, sirven para almacenar las colecciones que es preciso sacar del antiguo edificio que hay que demoler para poder construir la nueva sede, que se inauguraría la tarde del martes 13 de marzo de 1973,⁸ siendo alcalde de Barcelona Josep Maria de Porcioles.

En el año 1979, dos personas que hacía poco que se habían incorporado a la Sección Exótica solicitan ir a trabajar a la Sección Hispánica, en el Pueblo Español, para encargarse de las colecciones allí depositadas. Con el tiempo, logran denominarla Sección Catalana e Hispánica. Desde entonces se inicia un período en que, por medio de algunos traslados voluntarios de personal funcionario procedente de otras áreas municipales, se produce un ligero incremento en la plantilla de la Sección Catalana e Hispánica, que, recordemos, partía casi de cero.

En el año 1982, Marta Montmany y Dolors Llopart, que se habían encargado de las colecciones *hispánicas*, consiguen que, después de estudiar el informe de una comisión creada para estudiar la separación del Museo Etnológico, el Ayuntamiento acuerde en pleno municipal, con Rafael Pradas como regidor de Cultura, la segregación de la Sección Catalana e Hispánica del Museo Etnológico para volver a tener dos museos. Así, quedan el Museo Etnológico con August Panyella, que sigue dirigiendo la institución; el denominado a partir de entonces Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares (desde ahora MAITP), con Marta Montmany como directora hasta el año 1986, cuando asume la dirección de la Secretaría de Museos del área de Cultura; y la Sección del Libro y

las Artes Gráficas del MEB, como Museo de las Artes Gráficas, hasta la jubilación de su conservador, Enric Tormo, en el año 1984. En 1986 Pilar Vélez asume la dirección del Museo de las Artes Gráficas hasta el año 1994, cuando pasa a dirigir el Museu Frederic Marès. Este museo queda entonces sin dirección, y el MAITP asume las tareas de conservación y gestión de las colecciones, como en la etapa 1984-86.

La dirección del MAITP, que había dejado Montmany, la asume Dolors Llopart i Puigpelat. Así pues, nuevamente separados ambos museos, tampoco se convocan nuevas plazas de conservadores, técnicos ni auxiliares, y no hay presupuesto para volver a acondicionar y abrir las salas de exposición. Desde aquel momento, se realizan labores de restauración, clasificación y ordenación de la documentación y de las colecciones con el poco personal que hay.

Una nueva circunstancia marcará el futuro del nuevo Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares: así como desde el año 1942 el Museo, dentro del Pueblo Español, dependía del área de Cultura, la gestión del recinto del Pueblo Español estaba a cargo del área de Relaciones Ciudadanas. Desde esta área, en 1986, con Raimon Martínez Fraile de regidor, se promovió y se aprobó en pleno municipal ceder la explotación de la gestión de todo el recinto del Pueblo Español, en régimen de concesión administrativa, a una empresa privada hasta el año 2036 (50 años). La regiduría de Cultura, con Maria Aurèlia Campmany al frente, no hace ninguna gestión para preservar el Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares con las salas de exposición, las reservas y los servicios técnicos, y este, de titularidad pública, resulta plenamente afectado y *engullido* por una empresa de gestión privada (por entonces PEMSA), con el horizonte de un traslado incierto de su sede y de las colecciones a un lugar nunca previsto ni decidido.

Desde este momento, la posibilidad de crecer —en presupuestos, en

¿*Sabías que...*

durante los primeros veinte años del Etnològic se organizó prácticamente una expedición internacional al año, que abarcaba los cinco continentes?

¿Sabías que...

la restauración de los bienes culturales ha generado y genera grandes polémicas?

A grandes rasgos, existen dos tendencias: una es la restauración conservacionista, que respeta escrupulosamente el original y que se limita a detener la degradación de un bien cultural para proteger su información histórica. La otra tendencia es la restauración que recrea o reproduce las partes ausentes con el fin de obtener una lectura completa –y reinterpretada– de la obra. Históricamente hay dos genuinos representantes de estas teorías opuestas: uno es el arquitecto y restaurador francés Eugène Viollet le Duc (1814-1879), impulsor de la restauración de estilo, que rehace y reinterpreta las partes desaparecidas.

personal, en espacio, en difusión— se aleja definitivamente del MAITP, que, sin estar cerrado, queda reducido a los servicios técnicos y a las reservas. Ante la imposibilidad de tener salas de exposición, se adopta la política de facilitar los préstamos para toda clase de exposiciones, en las que se solicitan fondos del Museo. Así, entre los años 1982 y 1998 se participa en más de un centenar de exposiciones por toda Cataluña, el Estado español, el Japón, los Estados Unidos de América, Francia, Bélgica, Italia, etc.

En el año 1987, con Ferran Mascarell como coordinador de Cultura, se hizo efectiva la entrega de los espacios de todas las salas de exposición, las cerradas y las que todavía estaban abiertas, como la Casa Pallaresa del MAITP, a la empresa PEMSA, que gestiona el Pueblo Español. Esto supuso el almacenamiento de todos los objetos hasta entonces exhibidos en los espacios de reserva y de los servicios técnicos que todavía coexistían en el Pueblo Español, y se tuvo que alquilar, por falta de espacio, un almacén externo. Los espacios que el Museo todavía ocupaba en el Pueblo Español se mantuvieron durante bastante tiempo, pero con una incertidumbre permanente.

Por otra parte, no es hasta el año 1988 que Panyella se jubila como director del MEB y Carmen Huera Cabeza, conservadora del Museo, asume la dirección, también hasta su jubilación en el año 1995, que, a su vez, es cubierta por la antropóloga Carme Fauria i Roma.

En el año 1999, el Ajuntament de Barcelona, a través del órgano denominado Centre Gestor de Museus, cuando Carme Prats i Joaniquet era directora de Centros y Museos de Ciencias del ICUB, decide reorganizar los museos que gestiona y poner en marcha un proyecto denominado de compactación de los museos municipales de Barcelona. Los primeros museos en ser compactados fueron el Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares (MAITP) y el Museo Etnológico, que, una vez más, volverán a ser un

único museo: el Museu Etnològic de Barcelona (MEB). De hecho, en aquel momento son los únicos museos que se compactan, pero todavía manteniendo cada uno de ellos los espacios que ocupan en el Pueblo Español y en el Passeig de Santa Madrona, respectivamente. Dolors Llopart, hasta entonces directora del MAITP, queda al frente de la Dirección de Programas del Museo Etnológico.

No es hasta el año 2004, con Jordi Martí i Grau en la dirección del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), que empieza el traslado progresivo de las colecciones todavía almacenadas en el Pueblo Español a la otra sede. Se decide un cambio en el discurso expositivo del Museo y se incorporan, tanto en los almacenes —que se hacen visitables— como en las salas de exposición, temáticas y objetos de Cataluña y la península Ibérica que hasta entonces nunca se habían exhibido en el MEB. El traslado de las colecciones hasta entonces almacenadas en el Pueblo Español pone en evidencia una grave falta de espacio, que se intenta solucionar trasladando parte de las colecciones no exhibidas, tanto catalanas, españolas como del resto del mundo, al almacén alquilado desde 1987.

Simultáneamente la directora de Programas solicita el traslado al Museu d’Història de la Ciutat y deja vacante el cargo, que poco después cubre, mediante un concurso interno, un técnico en gestión cultural y patrimonial del Institut de Cultura de Barcelona: Josep Fornés i Garcia, a quien en el año 2008 se le confía la dirección del Museo por dimisión de la directora anterior, Carme Fauria.

También 2008 es el último año en que las demás colecciones y el personal técnico permanecen en los espacios del Pueblo Español. Por indicación de la Dirección de Museos del Institut de Cultura, se vacían todos los almacenes y los servicios técnicos, que se trasladan a la sede del Passeig de Santa Madrona, y se entregan los espacios a la empresa PEMSA. Los almacenes externos al Museo se quedan pequeños.

Durante todos los años pasados —desde mediados de los años 80—, el personal del Museo se va jubilando sin que en ningún momento se convoquen concursos ni oposiciones para cubrir los puestos de trabajo vacantes. Ya no están el fotógrafo, el carpintero, el electricista, los técnicos del departamento pedagógico, alguno de los técnicos del departamento de colecciones... La *compactación* de ambos museos presupone un pequeño respiro en cuanto a personal, pero totalmente insuficiente, en vista de que el MAITP era totalmente deficitario, y más si tenemos en cuenta el aumento significativo de las colecciones por gestionar: el Museu Etnològic de Barcelona pasa de 35.000 objetos a más de 70.000.

Desde el 2008 y con la nueva dirección, el Museo adopta un nuevo talante más conectado con los barrios y las asociaciones de los barrios —de toda clase—, para acercar el Museo a los ciudadanos. Al mismo tiempo, se emprenden colaboraciones con comunidades de Marruecos (Oulad M’taa, Kenitra...), Colombia (Carnaval de Barranquilla, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial; la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá...), México (Mexcat, Día de Muertitos...), se participa, junto con otras entidades de la cultura popular catalana invitadas por el Museo, a Damasco 2008, capital de la cultura árabe, etc. Se establecen contactos con diferentes colectivos, como por ejemplo los gitanos de Cataluña, y se organizan exposiciones (exposición *Gitanos*), algunas en colaboración con diferentes museos de la ciudad (*Áfriques*).

En el año 2010, la Fundación Folch, a través de Estela Folch, hija de Albert Folch, fallecido en 1988, ofrece al Institut de Cultura la cesión en comodato por 20 años de sus colecciones no europeas, con el fin de que se exhiban en el Museu Etnològic de Barcelona con la única condición de que se dote al Museo de unas instalaciones adecuadas en cuanto a la conservación y la exhibición de estas colecciones. El

Institut de Cultura lo acepta, se convoca un concurso para las obras de adecuación y, al año siguiente (2011), el Museo cierra sus puertas para iniciar las obras de remodelación necesarias para acoger y exhibir también los fondos de la Fundación Folch. De nuevo, este hecho supondrá el embalaje y el traslado de todas las colecciones del MEB, con una compleja gestión de logística y conservación con el fin de tener controladas las colecciones en todo momento. A pesar de las dificultades, entre otras de personal, se conceden préstamos para exposiciones a diferentes instituciones.

El equipo del Museo no se resigna a permanecer cerrado por obras durante un tiempo incierto y perder el impulso generado de contacto con la ciudad del país, y se embarca en una nueva política de acercamiento al ciudadano: se crean exposiciones pensadas como itinerantes, en formato y materiales diseñados para ser transportados e instalados fácilmente, con las que es posible hacer llegar la divulgación etnológica a todos los territorios de ámbito catalán y trasladar la labor del Museo más allá de su sede de Montjuïc. El proyecto se denomina *Museu Nòmada*. Hasta hoy mismo hay un total de 17 exposiciones diferentes, algunas de ellas duplicadas o triplicadas, a disposición de quien las solicite.

En 2012, prácticamente acabadas las obras de adecuación de los espacios en la sede del Museo para mostrar las piezas de la Colección Folch junto con las propias, el entonces regidor de Cultura del Ajuntament de Barcelona, Jaume Ciurana, anuncia la creación de un nuevo museo, el Museu de Cultures del Món, donde se mostrarán parte de las colecciones no europeas del Museu Etnològic de Barcelona, parte de las colecciones cedidas por la Fundación Folch y otras piezas procedentes de otras colecciones privadas. El resto del fondo de la Fundación Folch permanece almacenado en el Museo Etnològic, junto con las otras colecciones del Museo.

Pero la historia continúa, y durante

el año 2016, de nuevo (y ya van...) se ha querido volver a la unión de los dos museos con el nombre de Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona... ¡Larga vida al Etnològic!

Notas

1 El Instituto Municipal de Historia reunía en aquel momento, bajo la misma dirección, instituciones diferentes: el Archivo Histórico de la Ciudad, el Museo de Historia de Barcelona, el Museo de Industrias y Artes Populares, el Servicio de Divulgación de la Historia de la Ciudad, el Servicio de Investigaciones Arqueológicas, el Servicio de Visitas Comentadas, la Asesoría en las Obras de Restauración de Edificios de Interés Arqueológico, las Publicaciones Municipales Históricas y la Secretaría de los Concursos para los Premios Martorell y Massana. Véase *El Instituto Municipal de Historia de Barcelona a través de sus primeros cuarenta años (1917-1957)*, p. 25. Conferencia de Agustí Duran i Sanpere.

2 Hemeroteca de *La Vanguardia* de 13 de junio de 1942, p. 6.

3 Hemeroteca de *La Vanguardia* de 3 de febrero de 1949, p. 8.

4 *Llibretes de camp 1940-1955*, de Ramon Violant i Simorra, MEB.

5 *El Instituto Municipal de Historia de Barcelona a través de sus primeros cuarenta años (1917-1957)*, p. 48 i 49. Conferencia de Agustí Duran i Sanpere.

6 Albert Folch i Rusiñol (Barcelona, 1922-1988) fue un químico y empresario catalán que se aficionó a la etnología cuando hacía el servicio militar y que desarrolló una gran labor como patrocinador de expediciones científicas por todo el mundo.

7 Eudald Serra i Güell (Barcelona, 1911-2002) fue un escultor catalán de primer orden, pionero de la vanguardia escultórica catalana de posguerra. También fue conocido por su colaboración como etnólogo con el Museu Etnològic de Barcelona y por su contribución a crear la colección de arte no europeo más grande de Cataluña, la Fundación Folch, fundada por el mecenas y coleccionista Albert Folch i Rusiñol.

8 Hemeroteca de *La Vanguardia* de 11 de marzo de 1973, p. 1, y 14 de marzo de 1973, p. 31.

En oposición a esta teoría se encuentra el escritor y crítico de arte inglés John Ruskin (1819-1900), firme defensor de respetar la autenticidad del original. Con el paso de los años ha prevalecido plenamente la teoría conservacionista.

¿Sabías que...

las altas temperaturas combinadas con una humedad alta favorecen la degradación de los materiales orgánicos?

Una temperatura elevada no es en sí misma especialmente nociva para la conservación de los materiales. Pero sí a esta temperatura se le añade una humedad elevada, tenemos la situación perfecta para que bacterias, hongos y carcinoma se reproduzcan con gran celeridad.

María José Asensio

Responsable de seguridad y mantenimiento del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona

Josep Vilà

Administrador del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona

Descubrimos la gestión del día a día del Etnològic

A menudo se suele pasar por alto que, en un museo, hay un equipo de profesionales que cuidan de él para que cuando lo visitemos esté en orden y podamos disfrutarlo de manera agradable. Con María José y Josep descubrimos interioridades del funcionamiento del edificio más allá de las horas de apertura al público.

Aparte de los objetos, en el Museo siempre hay algún humano, ¿verdad?

María José: ¡Por supuesto! Como mínimo están los vigilantes, que todos los días del año hacen turnos de trabajo de ocho horas. En el Etnològic siempre hay miembros de seguridad que se relevan en tareas de control de las salas y de la entrada.

Josep: Y no son los únicos, puesto que fuera de las horas de atención al público también está el personal del servicio de limpieza, los de mantenimiento y, de manera progresiva, nos vamos incorporando a lo largo del día los que estamos en los despachos, en los talleres y, especialmente, los visitantes, que hacemos que las figuras no estén solas.

¿Cuáles son los horarios de atención al público?

M. J.: A excepción del lunes, que es la jornada de descanso semanal, estamos abiertos cada día a los visitantes a partir de las 10 de la mañana a las 19 horas, salvo los domingos y festivos, que cerramos a las 20 horas. Sin embargo, el primer día de la semana, en

horario de oficina, para cualquier gestión administrativa o técnica, también estamos operativos.

J.: Pero sea el día que sea, los visitantes, al entrar en el edificio, encontrarán un punto de información en la recepción, donde, de manera rotatoria, aparte de los vigilantes, están las personas de atención al público.

¿Hay otros roles profesionales?

M. J.: Además de la atención directa de los recepcionistas, los informadores de sala y los coordinadores, es preciso explicar que estos últimos también resuelven tareas de personal de reservas de actividades y de regiduría de espacios.

J.: De hecho, son dos funciones más que muy a menudo pasan desapercibidas. Los regidores de espacios se encargan de acondicionar los lugares del Museo cuando se tienen que realizar actos puntuales, como por ejemplo montar un equipo de sonido para una conferencia, y los técnicos de reservas habrán programado y difundido el acto previamente.

¿Gestionáis vosotros la administración de estos edificios?

M. J.: Sí, formamos un colectivo humano en el que Pep Fornés desempeña las funciones de dirección de ambos museos y los demás trabajadores tenemos asignadas diferentes tareas repartidas en tres departamentos: administración, programas y colecciones.

(J.) Estas tres áreas obedecen a aspectos importantes del Museo. Por una parte está el trabajo con las colecciones, en el que se vela por la conservación preventiva de los objetos. Si, por ejemplo, dentro de este proceso de conservación se observa que hay un objeto que está deteriorado, se encarga su restauración.

M. J.: Hay que añadir también la documentación. El Museo tiene un fondo patrimonial muy numeroso, que hace necesario tener registrados todos los objetos y el lugar donde se encuentran. Por tanto, hay un inventario, para que podamos localizar cada objeto en cualquier momento.

J.: En relación con el departamento

de programas, es el que posiblemente tiene una proyección externa más visible, ya que se encarga de activar propuestas como, por ejemplo, exposiciones temporales, programas educativos, actividades, etc., y fomentar su difusión.

M. J.: Con respecto al departamento de administración (que es, por cierto, donde nosotros trabajamos), nos encargamos de aspectos jurídicos, como la tramitación de los convenios de colaboración, préstamos en comodato, donaciones y todo lo referente a la ejecución presupuestaria, así como aspectos del funcionamiento ordinario del Museo relacionados con la seguridad, la limpieza, el control de espacios y mantenimiento del edificio.

¿Cuál es el presupuesto anual del Museo?

J.: La cifra se sitúa actualmente en torno a los 2,5 millones de euros. Cabe recordar, sin embargo, que este presupuesto incluye el Museu Etnològic y el Museu de Cultures del Món. Es un presupuesto unificado, puesto que trabajamos con la lógica económica de que ambos espacios museísticos son un único museo desde el punto de vista presupuestario. Pero la dirección marca la manera en que se ha de ordenar el gasto en función de las prioridades de cada lugar.

¿Cómo conseguís aplicar la Ley de contratos de la Administración?

J.: Debe explicarse que los presupuestos públicos se ordenan por capítulos. Nosotros gestionamos el capítulo II, que son los bienes y servicios. Es decir, todo lo que tiene que ver con la compra de objetos o de servicios. Aparte está el capítulo I, que hace referencia al personal que trabaja en la casa. Con respecto a este apartado, tiempo atrás éramos más gente de plantilla en el Museo, pero en cuestión de pocos años se han ido jubilando unos cuantos compañeros.

¿Cuántos profesionales sois en el Etnològic?

M. J.: Actualmente en el Museo somos un equipo humano formado por doce personas en plantilla más el per-

sonal de los servicios externalizados, que contribuyen a que el trabajo del centro sea riguroso.

¿Cuál es el número de visitantes anuales?

J.: En estos momentos los datos de que disponemos todavía son prematuros para poder hacer un balance, puesto que hace apenas unos meses que hemos reabierto el Etnològic. Las últimas cifras sólidas son del año anterior a la remodelación. Sin embargo, los datos provisionales que vamos recogiendo nos hacen ser optimistas de cara al futuro, y estamos ilusionados por incrementarlos en cada nuevo ejercicio. Es el gran reto de todas las personas que trabajamos en el Museo.

Marisa Azón Masoliver

Jefa de colecciones e investigación del Museu Etnològic de Barcelona (2001-2015)

La conservación del patrimonio museístico: una tarea imprescindible

Los objetos que se presentan en una exposición despliegan ante los ojos del visitante tantas facetas, y todas tan interesantes, que a menudo queda oculto un trabajo invisible, pero importantísimo, sin el cual el patrimonio no se podría admirar en toda su dimensión. Estamos hablando de la conservación de los bienes culturales. Esta disciplina engloba una serie de estrategias que podemos agrupar en tres campos de actuación:

- La conservación preventiva
- La conservación curativa
- La restauración

La conservación preventiva incluye un conjunto de acciones destinadas a proteger el fondo museístico con el fin de asegurar su buen mantenimiento, ya sea en las reservas, durante un transporte o en período de exposición.

Es una labor compleja en la que se deben comprometer todos los departamentos del Museo y en la que se vela básicamente por tener controlado un conjunto de factores, desde el más global hasta el más particular:

- Velar por el buen estado y la estanqueidad del edificio donde se custodian las colecciones, a fin de evitar las oscilaciones del clima, las filtraciones de agua y la contaminación ambiental.
- Mantener la limpieza y el orden, imprescindibles para un buen control de almacenes y espacios expositivos.

- Regular las condiciones ambientales internas, como la humedad y la temperatura, para hacer efectiva su estabilidad.
- Controlar la iluminación, causa directa de la decoloración de la superficie de muchos objetos.
- Verificar si las características técnicas de los elementos (armarios, vitrinas, cajas, soportes) donde se almacenan o se exponen los objetos son compatibles con su conservación.
- Supervisar el transporte, la manipulación y los sistemas de presentación de los objetos en préstamos y exposiciones.

La conservación curativa se limita a intervenciones en objetos en proceso de deterioro. Detener un ataque biológico, ya sea de hongos o carcinoma, de un objeto de madera o papel, eliminar la corrosión activa de un objeto metálico, corregir y evitar la deformación de un material frágil, como fibras vegetales, papel y tejido, o retirar el polvo depositado sobre una superficie, son ejemplos de conservación curativa.

La restauración, en el caso de los museos, solo se lleva a cabo con el fin de favorecer la legibilidad del bien cultural o evitar la pérdida o la disgregación de fragmentos. Un ejemplo puede ser la reintegración de una cerámica fragmentada, o la eliminación de un barniz ennegrecido en una pintura.

Cuando se trata del patrimonio etnológico, como es nuestro caso, la complejidad de las tareas de conservación se multiplica debido a la gran diversidad de materiales que lo componen, a lo que tenemos que añadir la fragilidad de algunos objetos efímeros, hechos para usarlos y tirarlos en cuanto se estropean.

La lucha contra el deterioro de las colecciones es una labor invisible y silenciosa que llevan a cabo los profesionales de la conservación y la restauración. A menudo son equipos multidisciplinares configurados por restauradores, biólogos, químicos, antropólogos o historiadores, unidos en una tarea tan compleja como apasionante.

¿Sabes

por qué...

los conservadores de los museos llevan siempre guantes cuando tocan un objeto?

Los objetos de los museos son muy sensibles a la grasa natural y a la humedad de las manos, así como a la suciedad de los dedos. Se recomienda llevar siempre guantes, de algodón o de vinilo cuando se manipula una pieza con el fin de evitar marcas de los dedos y manchas que estropearían la superficie del objeto.

¿Sabías que...

Josep Mestres i Cabanes, considerado el último gran escenógrafo clásico del Gran Teatro del Liceu, diseñó y elaboró para el Museo unas escenografías-diorama donde se representaba el trabajo de los pastores y que todavía se conservan junto con las maquetas?

¿Sabías que...

el Museu Etnològic solo muestra el 10% de las piezas almacenadas en sus reservas?

En el momento de la exposición del patrimonio tecnológico intervienen también los diseñadores y los comisarios de la muestra. Es el momento en el que la exposición y la preservación tienen que ser compatibles, y es necesario consensuar y seleccionar materiales y sistemas de iluminación que nos permitan la presentación de los objetos sin comprometer su conservación.

Restauraciones destacadas

Capa de pastor

Fabricada con tejido de lana denominado *blanquet*, en Taüll (Valle de Boí, Alta Ribagorça).

Datación: hacia 1880.

El estado de conservación era regular, con deterioros consistentes en un ataque biológico de insectos lepidópteros (polillas) en diferentes zonas, así como una acumulación de suciedad superficial, deformaciones, manchas diversas y desgaste del enfieltrado del tejido debido al uso.

La restauración, efectuada por el taller Xirau, ha consistido en una limpieza superficial mecánica, mediante aspirador; la limpieza húmeda se ha limitado a un deslizamiento de paño húmedo, puesto que una limpieza por inmersión habría favorecido el acartonamiento del tejido. En el proceso de limpieza se han corregido al mismo tiempo las deformaciones mediante pesos y humedad. Posteriormente se han reintegrado y consolidado las zonas de tejido más frágiles y con pérdida de materia mediante la aplicación y la fijación de un tejido similar (tafetán compuesto de lana y poliamida).

El martirio de la beata sor Àgueda Ametller

La pintura representa el martirio de sor Àgueda Ametller, abadesa del convento de Santa Clara de Ciutadella (Menorca), a manos de los turcos, que saquearon la ciudad en 1558.

En plena Guerra Civil, el Ajuntament de Ciutadella decidió enviar al Ajuntament de Barcelona un importante

conjunto de bienes culturales, al considerar que corrían peligro de destrucción. Esta pintura, como muchas otras, fue depositada en el Museo de Industrias y Artes Populares, que dependía del Instituto Municipal de Historia, dirigido por Agustí Duran i Sanpere, responsable del salvamento de gran parte del patrimonio documental y artístico en tiempos de guerra.

La restauración, realizada por el taller de restauración TdArt, ha consistido principalmente en la consolidación del soporte y de la capa pictórica y la eliminación de los repintados de los ojos de los personajes turcos. La pintura, en una época pasada, había sufrido una agresión por objeto punzante en la que se destruyeron los ojos de los turcos. Posteriormente se repintó esta zona con la finalidad de rehacer los ojos. En la actual restauración se ha decidido eliminar este repintado con tal de poner de manifiesto la trayectoria histórico-religiosa de la obra.

Josep Oriol Pasqual

Jefe de programas públicos del Museu Etnològic de Cultures del Món de Barcelona

El museo del futuro

El futuro ya está aquí. La revolución tecnológica ha generado una nueva ideología sobre el progreso, es decir, ha hecho añicos el núcleo duro de nuestro pensamiento construido en el siglo xviii a partir del racionalismo y los principios de la Ilustración. El nuevo imaginario oscila entre la inquietud y el embelesamiento ante la revolución tecnológica, que ha trastocado las convicciones comúnmente aceptadas sobre la realidad, la cultura y la identidad. Estos pilares, sobre los que descansa el discurso de los museos etnológicos, se disuelven ahora como azucarillos en el fluido de las innovaciones, que han dejado de ser materia reservada de las especulaciones filosóficas. La bioingeniería, la robótica, la nanotecnología, la epigenética..., son campos del saber que avanzan para alargar nuestra vida y hacerla más plácida y plena, pero al mismo tiempo generan interrogantes sobre la condición humana y su dimensión social. ¿Cómo seremos y viviremos los seres humanos en el futuro? Esta es una pregunta recurrente para nuestros envejecidos museos etnológicos, a la que no son capaces de responder por el momento. Efectivamente, la mayoría de estos museos son el resultado de una etapa histórica en la que confluyeron el movimiento folklórico del romanticismo y la curiosidad del colonialismo por las formas de vida no occidentales; es decir, la fascinación por otras culturas llevó a la acumulación de objetos etnográficos que mostraban el exotismo de pueblos lejanos y desconocidos, considerados primitivos, o de nuestros ancestros, que procedían de un mundo rural desaparecido con la industrializa-

ción. El intenso debate en las décadas de los 70 y 80 sobre la función de este tipo de museo, con el cuestionamiento de los objetivos de las colecciones así como de las prácticas y los métodos de trabajo de la institución, abrió el camino a una nueva concepción del patrimonio, mucho más abierta e integradora, y a la necesidad de abarcar la sociedad industrial, en tránsito de desaparecer a causa del embate de la tecnología digital. No obstante, hoy en día, en pleno siglo xxi, a pesar del esfuerzo renovador, los museos etnológicos parecen ignorar el cambio de rumbo que exige el advenimiento de una nueva sociedad y no están dando una respuesta a los nuevos retos que plantea la revolución tecnológica en la que estamos inmersos. No pueden seguir centrados solo en las visiones del pasado, sino que tienen que ser capaces de reflexionar, a través de ellas, sobre el presente y el futuro y, además, atreverse a hacerlo de forma diferente. ¿Pero qué fuerza les empuja en esta dirección?

El cambio de paradigma se ha producido al haberse desdibujado los límites entre conceptos antagónicos, como cultura-naturaleza, realidad-virtualidad, sociedad-individuo, que sustentaban el sentido y la finalidad de los museos etnológicos. Para empezar, la naturaleza ha perdido el rol primigenio y esencial; lo orgánico se sustituye por materia artificial, hasta el punto de modificar la propia naturaleza humana. La novedad no es la manipulación genética, la alteración de los procesos químicos para influir en estados de ánimo o la implantación de tejidos sintéticos en los órganos para controlar el funcionamiento del cuerpo, sino la manera de entender el proceso que conduce a la artificialidad. Los dispositivos mencionados no son simples máquinas externas, independientes de nosotros, sino que forman parte de nuestra esencia. Hasta hace poco habíamos creído temerosamente que los robots acabarían por sustituirnos; los imaginábamos sirviendo cafés, ensamblando piezas en una cadena de montaje o incluso dise-

ñando edificios o curando a personas enfermas. Pero la creatividad, los sentimientos, en definitiva, el arte, nos parecerían dominio exclusivo de los imperfectos y emocionales humanos. ¿Pero qué pasa cuando incorporamos la máquina en nosotros mismos? Diseños robóticos en forma de prototipos hominoides, cíborgs, es decir, humanos con implantes mecánico-electrónicos, seres biológicos con partes constitutivas de biología sintética... Aceptar la artificialidad significa definirnos como objetos biotecnológicos; renunciar a la singularidad que la naturaleza nos otorgaba por la combinación aleatoria de elementos genéticos y la imprevisibilidad de nuestra conducta.

Otro aspecto radicalmente nuevo es la potenciación de la realidad mediante la interacción con los ordenadores, es decir, la interfaz humano-máquina entendida como extensión del cerebro que altera la percepción permite explorar otras formas de autorrepresentación y hace posible la vivencia de la ubicuidad. El mundo de Matrix ha dejado de ser ciencia-ficción. Los relatos fantásticos u oníricos con relaciones manipuladas del espacio-tiempo son posibles con la tecnología disponible hoy en día: Si pensamos en la cantidad de gente pendiente de una pantalla que podemos observar a nuestro alrededor, nos daremos cuenta de que ya forman parte de la realidad virtual. ¿Pero qué pasará cuando esta, replicada, nos rodee 360 grados y sustituya por completo la verdadera realidad? En este momento dispone- mos de tecnología para que la reunión con amigos situados en cualquier parte del mundo deje de realizarse a través de textos escritos o de imágenes tridimensionales. Pronto nos encontraremos con ellos virtualmente, con nuestros propios avatares, en diferentes lugares al mismo tiempo, o haremos cosas que no nos permitían nuestras limitaciones físicas, como volar o sumergirnos en las profundidades de la Tierra, y sentirlo como si lo estuviésemos viviendo. Solo es cuestión de tiempo que sea factible la construc-

ción de nuevas identidades en la realidad virtual.

La combinación de ambas características, artificialidad y virtualidad, afecta a la percepción de nosotros mismos y de nuestra relación con los demás. Hijos del siglo xxi, rodeados y penetrados por las máquinas, conectados en red a través de ellas y sometidos a sus automatismos digitales, estamos inmersos en un ambiente que alimenta el individualismo y erosiona las relaciones sociales. La cultura, en estas circunstancias, se convierte en uno de los ámbitos de la reproducción de la vida humana que debe afrontarse colectivamente para romper la tendencia enajenante que impone la creciente artificialidad y la apabullante virtualidad.

Pero a la luz de este diagnóstico, ¿cómo debe ser el museo del futuro? Hoy por hoy podemos afirmar que en el Museu Etnològic de Barcelona soplan vientos de renovación. Hay consenso en torno a la idea de que es preciso reinventarnos, que deben atenderse las nuevas prioridades sobre los contenidos, el papel de la colección, el formato de las exposiciones, el modelo de las actividades; en definitiva, sobre nuestra misión e incluso sobre el propio concepto de museo. En otras palabras, somos conscientes de que tenemos que superar el binomio colección-exhibición para llegar a ser un museo que reflexione sobre los cambios, las fracturas y los conflictos de la sociedad actual y con la pretensión de proponer alternativas para un nuevo empoderamiento de la cultura.

En el siglo xxi los museos etnológicos tienen el reto de superar las museografías basadas en la presencia física y las actividades en directo. Para poner un símil, con la televisión hemos pasado de un escenario caracterizado por dos canales en blanco y negro que emitían a partir del mediodía a las emisiones en color y la multiplicidad de canales disponibles a cualquier hora, para acabar en una nueva generación del audiovisual basado en la interactividad y la producción a la carta. Del

¿Sabías que...

el objeto más pesado del Museo es el molino de grano, de tipo romano, de piedra arenisca, procedente del convento de la congregación de Nuestra Señora de la Esperanza de Barcelona (1750-1923), y el más ligero es una *neula* u «oblea» de papel recortado procedente de Mallorca como las que, en grandes ristras, adornan los altares de muchas iglesias de la isla en la época de Adviento?

¿Sabes qué quiere decir...

ambiente anaeróbico?

Significa «ambiente sin oxígeno», en el que se conservan muy bien los materiales orgánicos. Es el caso de barcos enterrados en los fondos marinos, lagos o pantanos, cuya madera ha resistido durante siglos sin deteriorarse. ¡Los hongos y la carcoma necesitan oxígeno para vivir!

En ambientes con poco oxígeno también se conservan muy bien los metales. Es el caso del altiplano de Bolivia. A más altura, menos oxígeno, lo que hace que la corrosión de los metales sea mucho más lenta.

mismo modo han saltado por los aires las limitaciones del museo como consecuencia de los avances tecnológicos y, al mismo tiempo, nos abocamos a la posibilidad de diseñar una nueva generación de actividades. Sin lugar a dudas, la exploración de la realidad seguirá siendo uno de los principales recursos de un Museu Etnològic de Barcelona que se ha colgado la etiqueta de social y que aspira a interrogarla para construir un relato interpretativo de los cambios y los conflictos que padece. Pero para ello es preciso superar el patrón anticuado del museo que hace de mediador entre un saber especializado y el público, para pasar a un modelo representativo de la reflexión colectiva sobre la sociedad del futuro. Transformar el Museo para que la producción de conocimiento esté en sintonía con las necesidades sociales y pueda incidir en la gestión democrática de los recursos culturales. Por ejemplo, a través de proyectos cooperativos de participación en el diseño de las actividades, en el consumo de servicios de proximidad, en el diálogo y la interrelación con otras comunidades y las estrategias transformadoras de la sociedad.

¿Cómo se traduce esta aspiración en un programa de actividades? La exposición *Les cares de Barcelona (Las caras de Barcelona)* inauguró una nueva etapa en la articulación de nuevos formatos que van más allá de la conservación y el estudio de los vestigios de la sociedad tradicional autóctona y de la transmisión del conocimiento de otras culturas. *Les cares de Barcelona* es una exposición *streaming*, una especie de lectura continua de la realidad que nos rodea y un medio generador de propuestas de desarrollo sociocomunitario a partir de la reflexión sobre las costumbres, los valores y las contradicciones de nuestra cotidianidad. La herramienta fundamental de la nueva etapa que empezamos como museo del futuro.

Albert Caballero

Divulgador

El Etnològic y las redes sociales

Una de las cartas de presentación en sociedad de los equipamientos culturales que en estos primeros compases del siglo xxi se ha consolidado es su presencia en las redes sociales. El Etnològic no ha sido ninguna excepción, y a través de varias comunidades existentes, acerca al mundo contenidos con la voluntad de hacer más transparente y accesible el Museo para todos. Actualmente, las herramientas donde tiene visibilidad son las siguientes:

- Youtube (youtube.com/user/MEBBCN/)
- Facebook (facebook.com/mebcat)
- Twitter (twitter.com/museuetnologic)
- Periscope (Periscope.tv/museuetnologic)

Y es que las posibilidades que ofrecen las redes sociales resultan importantes, y más porque el Etnològic es un museo para ser explicado. Cada objeto de sus salas es una puerta al conocimiento, a pequeñas y grandes historias que sirven para entender cómo somos y cómo éramos. Cada visitante, cada especialista y cada trabajador del centro pueden enriquecer estas explicaciones y relacionarlas con diferentes experiencias vividas, leídas y oídas, de modo que se elabora colectivamente un denso tejido de significados que nos lleva a reflexionar sobre la condición humana y nuestra vida en sociedad.

Una de las funciones del sitio web del Museo es recopilar esos relatos, tirar de los hilos que nos ofrecen las exposiciones, las actividades e incluso la actualidad. El blog del Etnològic es un espacio destinado a ofrecer reflexiones pausadas y con perspectiva, que nos permiten explicar lo que pasamos

por alto en el día a día. Un buen ejemplo de esto es el texto que se publicó para estrenar el blog y que se detiene a responder una pregunta elemental que no tiene una respuesta sencilla:

¿Qué significa *etnológico*?

En el año 2001, el Ajuntament de Barcelona presentó un estudio en el que diagnosticaba el grado de conocimiento y la percepción que tenía la ciudadanía sobre los museos de la ciudad. El estudio consistió en 1.200 entrevistas telefónicas y reveló datos interesantes y sorprendentes sobre la visión que las barcelonesas y los barceloneses tenían sobre los centros patrimoniales de la ciudad.

Pero posiblemente los datos más interesantes no son los cuantitativos, sino que se encuentran en los comentarios que los investigadores hacen sobre las diferentes respuestas que habían recibido. Con respecto a la pregunta «¿Me podría decir si conoce o ha oído hablar del Museu Etnològic?», comentan que a menudo tenían que repetirla, porque los entrevistados no entendían el nombre del Museo. En un anexo titulado «Anécdotas curiosas», se explica que una persona había respondido que uno de los museos que conocía era el Museo Antológico.

Por experiencia, sabemos que otros nombres que se atribuyen al Museo son *enológico* —el estudio de la producción del vino— o incluso *entomológico* —el estudio de los insectos.

Son sugerencias muy interesantes que podríamos llegar a tener en cuenta, pero tal vez sea más sensato intentar explicar qué significa *etnología*.

Si lo tomamos desde un punto de vista etimológico —esta es otra denominación que podríamos considerar, pero que se refiere al origen de las palabras— la etnología es la ciencia que estudia los pueblos, las etnias o las razas. Afortunadamente, la palabra *etnia* se ha ido desligando del componente racista y, por tanto, desvincula la definición de pueblo de los rasgos físicos que adoptan los seres humanos en diferentes lugares del mundo. A pesar de esto, el concepto ‘etnia’ puede ser

ambiguo e incluso polémico, de modo que podemos limitarnos a decir que la etnología es la ciencia que estudia los grupos humanos.

En nuestro sitio web, en el apartado «¿Quiénes somos?», se explica que «El Museu Etnològic de Barcelona es un museo de antropología». ¿Quiere esto decir que además de la etnología *también* nos interesamos por la antropología? *Antropología* significa ‘estudio del ser humano’, pero hay que aclarar que tiene dos ramas diferenciadas: la biológica y la social.

La antropología social, o cultural, estudia las relaciones sociales entre los seres humanos y los rasgos culturales que generan estas relaciones. ¿Relaciones sociales? ¿No es lo mismo, pues, que «estudiar los grupos humanos»? ¿Decimos entonces que la etnología y la antropología social son lo mismo?

Sí. *Etnología* y *antropología social* son sinónimos. Podríamos intentar argumentar que el término etnología es más específico y permite aclarar que no se trata de un museo de antropología física, pero la verdad es que por todo el mundo hay muchos museos que se denominan *antropológicos* o de *antropología*. Sin ir más lejos, el equivalente estatal del Etnològic es el Museo Nacional de Antropología, de Madrid. Su objeto de estudio es tan idéntico que ambas instituciones hicieron campañas conjuntas en los años 60.

Para entender por qué hay dos denominaciones para una misma disciplina, tenemos que remontarnos a los orígenes de esta ciencia. A lo largo del siglo xix, inspirados por la Ilustración y con el impulso del positivismo, toda una serie de conocimientos que hasta entonces se habían englobado en la enseñanza de filosofía y letras se fueron especializando y fueron adquiriendo un carácter más científico.

De las nuevas ciencias que surgieron había varias que estudiaban las relaciones sociales entre seres humanos, y todas ellas acabaron constituyéndose por separado, con sus peculiaridades y sus métodos específicos.

El mundo sufría grandes transformaciones a causa de la industrialización y el descubrimiento y la colonización de los continentes por parte de las naciones europeas. En este contexto, nació una disciplina que estudiaba las sociedades modernas con unos métodos científicos y una orientación muy cuantitativa: la sociología.

Por otra parte, en la vieja Europa surgía la idea de “nación”, y los diferentes proyectos políticos buscaban en su historia los rasgos que definiesen en su singularidad. Dentro de la corriente del romanticismo, que rechazaba todo lo que tuviera que ver con la modernidad, surgía el interés por aquellas costumbres que se estaban perdiendo por la proletarización de las clases populares y la migración del campo a la ciudad. La disciplina que sistematizó el estudio de las tradiciones populares se denominó *folklore*.

Pero estas naciones europeas, especialmente Francia y Gran Bretaña, también estaban desarrollando imperios coloniales en África, Asia y Oceanía, donde vivían otros pueblos que no estaban industrializados y, por tanto, no eran objeto de la sociología ni despertaban el interés de los folkloristas. El estudio de estos pueblos sería el terreno de la antropología y la etnología.

Ya pasado más de un siglo desde que se fijaron todas estas disciplinas y el contexto a escala global ha cambiado mucho. La denominación de pueblos primitivos ha caído en desuso, y en los nuevos estados que han aparecido a lo largo del siglo xx se utilizan técnicas sociológicas para investigar sus poblaciones. Del mismo modo, los métodos empleados por los antropólogos han demostrado ser bien válidos para estudiar las sociedades occidentales, tanto en el campo como en la ciudad.

Entonces, ¿qué impide que la sociología y antropología se conviertan en una sola ciencia? Sobre todo, a pesar de que comparten el mismo objeto de estudio, cada una se caracteriza por sus métodos: mientras que la sociología tiende a basarse en datos cuan-

titativos, estadísticos y numéricos, la antropología sigue basándose en una técnica propia: la etnografía.

¿Qué diferencia la etnología de la etnografía?

Al director del Museo le gusta explicar la comparación siguiente: Cuando nos rompemos un hueso, nos hacen una radiografía para poder diagnosticar el alcance de nuestra lesión, pero el departamento que visitamos en el hospital no se denomina departamento de radiografías, sino departamento de radiología. La radiografía es una técnica que está al servicio de la radiología, que es la rama de la medicina que diagnostica a través de la imagen obtenida con rayos X.

Del mismo modo, la etnografía es la técnica descriptiva que utiliza la etnología para elaborar sus teorías. Es una técnica que consiste en observar, preguntar, dialogar y después describir esa realidad que se quiere comprender. A diferencia de la sociología, esta técnica es básicamente cualitativa.

Esta diferencia en las técnicas empleadas para ambas disciplinas podría explicar por qué, cuando hablábamos de un estudio estadístico, nos hemos fijado antes en las anécdotas que en las cifras resultantes.

En el blog del Etnològic se pueden leer otras entradas y artículos que se publican semanalmente, en el sitio web **ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic**

¿Sabías que...

el Museo de Industrias y Artes Populares, origen del actual Museu Etnològic, en el Pueblo Español, tenía una sección de la que era conservador Joan Amades i Gelats, denominada Sección del Grabado Popular, que hoy forma parte del Museu del Disseny de Barcelona bajo el nombre de Gabinet de les Arts Gràfiques?

¿*Sabías que...*

el juego que conocemos como pelota valenciana también era muy popular en Barcelona y que incluso daba nombre a una calle del barrio de la Ribera?

Josep Puig i Cadafalch

¿*Sabías que...*

el Museo tiene carracos, carracas o matracas, que en catalán también se denominaban *espanyajueus* o *matajueus* (*espanyajudíos* y *matajudíos*, respectivamente), que los niños y los adultos católicos hacían sonar en Semana Santa, y que los niños y los adultos judíos también hacen sonar carracos, carracas o matracas en la fiesta de Purim para silenciar y conjurar el nombre del general persa Amán durante la lectura del *Libro de Ester*?

Josefina Roma

Presidenta de la Asociación de Amigos del MEB

La Asociación de Amigos del Museu Etnològic

Muchos museos, entre los más importantes del mundo y entre los más humildes y locales, tienen un grupo de seguidores entusiasmados en colaborar y sentirse cerca de los objetos, las colecciones y las configuraciones culturales que representan.

En estas asociaciones se involucran, por un lado, personas que quieren mantener una continuidad entre los objetos, la política de exposiciones y su propia historia, vinculada de algún modo al mundo del museo, ya sea porque muchos de los objetos reflejan su propia experiencia vital, ya sea porque han hecho donación de algún objeto que reconocen como digno de museizarse, ya sea por muchas otras razones.

El Museu Etnològic de Barcelona no es ninguna excepción a esto, pero la historia que hay detrás de este grupo incondicional de amigos del Museo no es lineal como la de tantos otros, sino que su presencia se ha hecho visible en tiempos de peligro y ha seguido los avatares del mismo Museo en su relación con las instituciones municipales.

Si repasamos un poco la historia del Museo, nos daremos cuenta de lo complicada que ha sido la situación de los amigos que lo han apoyado.

En efecto, el entusiasmo por erigir un museo etnológico en Barcelona viene de muy lejos. Desde el Centre Excursionista de Catalunya hasta su precedente, la Associació Catalanista d’Excursions Científiques, fundada en 1876, y la derivada de la escisión, la Associació d’Excursions Catalana, todos ellos recogían en sus estatutos la necesidad de recopilar materiales

artísticos, arqueológicos, documentales y etnográficos, e instaban a los socios a realizar aportaciones anuales a tal efecto. Organizaban visitas de los socios a colecciones privadas, sobre todo de obras de arte, pero también de las otras esferas mencionadas, con una característica especial cuando se trataba de objetos etnográficos: así como cada pieza de arqueología o paleontología y, huelga decirlo, cada obra de arte tenía valor por sí misma, individualmente, los objetos etnográficos solo merecían la atención de una visita si formaban una colección completa, como por ejemplo, de cerámica popular de muchos lugares, de muchas categorías, etc.

La afición por la museización del Centre Excursionista de Catalunya comportó que en 1901 se plantease una propuesta de creación de museos locales en todos los municipios, para que cuidasen de su patrimonio. Los primeros excursionistas no es que fueran amantes románticos de las ruinas, sino que encontraban ruinas por todas partes, causadas por las diferentes guerras del siglo xix y las desamortizaciones y el consiguiente abandono de muchos monasterios y conventos. La propuesta de crear museos locales era un modo de reunir el patrimonio local de cualquier ámbito, incluido el etnográfico, para su conservación en el municipio y, sobre todo, para la enseñanza de los niños en la escuela. De este modo, se instaba a los ayuntamientos a que cediesen un local donde se pudiesen conservar, estudiar y mostrar. Se encomendaban las colecciones a los intelectuales que allí pudiesen residir o, si no los había, a un propietario suficientemente potente para suponerle una cierta sensibilidad por el patrimonio. También se ofrecía la ayuda de los socios excursionistas, para hacer el inventario y las fichas de los objetos y para orientar a los conservadores improvisados. Las visitas periódicas de los alumnos de la escuela local se convertirían así en parte de su formación y contribuirían a fomentar el cariño de las jóvenes gene-

raciones por el patrimonio local y, por ende, por el patrimonio general.

No sé si esta propuesta tuvo mucho éxito, pero en cambio sí que muchos socios aportaron sus colecciones a la sede del Centre Excursionista. Socios de la talla de Apel·les Mestres o de Rossend Serra i Pagès.

Cabe señalar que Rossend Serra i Pagès, etnógrafo y folklorista, proyectó una institución para sus alumnas y exalumnas de la Escuela de Institutrices y otras carreras para la mujer. La llamaba *Casa Nostra* y quería ser una biblioteca, un lugar de aprendizaje de la literatura oral, de las canciones y danzas y de su transmisión a los hijos de aquellas alumnas, pero también un pequeño museo etnográfico, al que él aportaría sus propias colecciones.

Rossend Serra i Pagès también presentó una propuesta al Ajuntament de Barcelona para la creación de un museo de etnografía de Cataluña, en motivo de la preparación de la Exposición de 1929, pero en el Ayuntamiento lo derivaron a otras instancias y, además, él murió en 1929 y todo quedó en eso, en un proyecto.

Por otra parte, desde la Universidad de Barcelona, Tomàs Carreras i Artau delegó en su discípulo y ayudante, Josep Maria Batista i Roca, la tarea de visitar todos los principales museos europeos de etnografía, como continuación de sus estudios de antropología en la Universidad de Oxford. Batista i Roca se entusiasmó con los museos etnográficos al aire libre y explicaba a su maestro lo que podría significar hacer uno de ese tipo en Barcelona.

No fue hasta después de la Guerra Civil que Tomàs Carreras i Artau, desde el Ayuntamiento, pudo crear el Museo Etnológico, ubicado en un antiguo pabellón de la Exposición Universal de 1929, y el Museo de Artes e Industrias Populares, dentro del Pueblo Español, una construcción muy ambiciosa erigida también para la Exposición Universal. La ilusión de crear un museo al aire libre parecía que podía hacerse realidad, pero como en los cuentos, en los

Josep Puig i Cadafalch

que un matrimonio desea con todas sus fuerzas un hijo que se les concede mágicamente, pero con un tamaño diminuto, algo parecido pasó con el Museo de Artes e Industrias, con una reproducción de una casa del Pallars Jussà, con todo el amor y la investigación de Ramon Violant i Simorra, que se reprodujo dentro de una casa del Burgo de Osma. Así, el museo al aire libre que tanto sedujo a los antropólogos y etnógrafos quedó reducido a un espacio interior realquilado dentro de otro conjunto, que sí que podía haber sido un museo al aire libre pero que se quedó en un conjunto de comercios.

El Museo Etnológico y el de Artes e Industrias siguieron una historia de uniones y separaciones, según las directrices municipales. Teóricamente no podrían estar divididos, y en algunas etapas constituyeron la Sección Hispánica y la Sección Exótica del Museo Etnológico.

Allí asistí a las clases de etnología impartidas por el director y profesor August Panyella. Allí seguí las clases particulares que el profesor Panyella me dio cuando conoció mi vocación por la antropología, y en el Museo de Artes e Industrias desempeñé una beca de colaboración.

Más tarde, al convertirme en profesora de antropología de la UB, cada año llevaba a mis alumnos a visitar el Museo de Artes e Industrias y, más tarde, a las diferentes exposiciones temporales del Museo Etnológico. Cada año era una sorpresa encontrarme ambos museos unidos o separados de nuevo. El profesor August Panyella pudo ver la remodelación del Museo Etnológico a principios de los años 70, con un edificio de módulos hexagonales y un friso del escultor Eudald Serra, que, junto con Albert Folch y el mismo August Panyella, habían realizado muchas expediciones en busca de objetos para sus colecciones y también para el Museo. En cambio, las posibilidades fueron menguando para el Museo de Artes e Industrias, que, recluido en el Pueblo Español, vio cómo se deterioraba su instalación e

incluso fue desahuciado de la casa del Burgo de Osma, donde se instaló un restaurante. Con mis alumnos vimos cómo se iba restringiendo el espacio y las posibilidades de mostrarse a la ciudad, hasta que finalmente se cerró al público, si bien su directora, Dolors Llopart, siempre lo tuvo abierto para mis alumnos.

Fue en aquel momento que, empujados por la falta de medios para mostrar el Museo, los amigos de la etnografía museística se reunieron en torno a las colecciones para formar una asociación de amigos, denominada *Industriari*, y, en otro intento, *Associació d’Amics del MAITP* (Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares), desde el mismo Museo, que ofrecía cursos de patrimonio, itinerarios patrimoniales, visitas a museos y exposiciones, información sobre patrimonio etnológico y los museos de esta especialidad, así como talleres para reflexionar sobre el arte tradicional y el arte contemporáneo. Desde el mundo universitario, me había mantenido fiel al Museo en todos sus avatares y por eso también formé parte de los amigos.

De forma muy diferente a otras asociaciones de amigos de un museo, en el caso del Museo Etnológico, separado en dos secciones o unido en un solo ámbito, la Asociación de Amigos ha estado presente para enfrentarse a un peligro de desaparición, de incertidumbre, de adversidad. Por ello no es de extrañar que, después del cierre del Museo de Artes e Industrias o Sección Hispánica del Museo Etnológico, con el traslado de prácticamente todos sus fondos al almacén de Montcada, cada vez más se percibiera que el Museo Etnológico estaba en peligro. Con un presupuesto muy reducido y una necesidad de renovación urgente, los amigos, ahora en apoyo a su director, Josep Fornés, volvieron a hacerse visibles al crear una asociación de amigos en el año 2009. En diciembre de aquel año nos reunimos en el Museo para emprender una nueva etapa como amigos, con la voluntad de com-

plementar las actividades del Museo con proyectos. Nos dotamos de estatutos aprobados oficialmente y nos repartimos actividades que cada grupo implicado llevaría a cabo siguiendo las vocaciones particulares, unidas a las diferentes secciones del Museo. Así, se establecieron grupos de fotografía, cine, excursiones, dedicados a diferentes regiones del mundo, presentes en el Museo, en sus relaciones y líneas de trabajo. No se querían duplicar las tareas del Museo, sino complementarlo con propuestas a cada nuevo curso, después de conocer los planes del Museo en cada período. La Asociación no era una mera receptora de los beneficios de la amistad con el Museo, sino que se planteaba como una entidad que interactuaba con él, promocionando la cooperación internacional, con viajes educativos, dando espacio al voluntariado social. También se daba la entrada a los grupos que, procedentes de otros países, quisiesen difundir su cultura en Barcelona, haciéndose presentes en la ciudad y aportando soluciones a la interacción cultural necesaria.

Los amigos del Museo Etnológico se fueron reuniendo, realizando proyectos y llevándolos a cabo en el transcurso de la remodelación del Museo y de sus dificultades, hasta que el panorama administrativo se fue aclarando y se vio cómo sería la nueva organización, primero solo de la parte hispánica, ya que el Ayuntamiento había decidido crear otro espacio, en la calle Montcada, para las colecciones de todo el mundo, enriquecidas con donaciones tan importantes como las de la Colección Folch y otras no menos relevantes. Más tarde, ambas secciones volvieron a reunirse otra vez, bajo la misma organización, y la necesidad urgente de los amigos se ha ido disolviendo en la neblina del tiempo. Los días heroicos ya son historia.

¿*Sabías que...*

a cuatro minutos de paseo del Museo está el edificio y los jardines novecentistas de la conocida Font del Gat, obra del arquitecto modernista Josep Puig i Cadafalch, del año 1918?

¿*Sabías que...*

la contaminación de las grandes ciudades es una fuente de deterioro del patrimonio?

Los combustibles fósiles (petróleo, gasoil, carbón) utilizados en vehículos, calefacciones e industrias de las grandes áreas urbanas producen partículas en forma de polvo y emiten vapores de azufre, causantes de muchas degradaciones. Los más afectados son los metales y los materiales de origen animal como el cuero, la lana, la seda o las plumas. Estos gases contaminantes también interactúan con la lluvia y producen la lluvia ácida, muy agresiva para la piedra, el mármol y el metal de que están hechos los monumentos al aire libre.

Alejandro Banderas

Antropólogo

El Museu Etnològic de Barcelona. Del museo de usos al uso de los museos

1. El MEB, un museo de usos

Los museos científicos se han concebido con la finalidad de divulgar las ciencias a las que están consagrados gracias a la exposición de materiales propios de estas ciencias. Un museo etnológico como el MEB no escapaba a esta lógica y trataba, como otros museos, «de ofrecer al público una visión global de la cultura de diferentes pueblos y asimismo establecer las similitudes o diferencias culturales que los unen o separan para poner de manifiesto la riqueza y la diversidad de las culturas existentes a lo ancho del mundo».¹ Era un museo de usos y costumbres socioculturales en el que las culturas se representaban y narraban a través de objetos que se consideraban especialmente relevantes de esas culturas.

En este tipo de museos, todas las fórmulas expositivas pasaban por el embudo de la ciencia. El científico era quien trataba de transmitir de la manera más neutra posible lo *humano*. Simplemente se mostraban los usos y las costumbres socioculturales para que el visitante comprendiese mejor la antropología, la sociedad en que vive o ha vivido y el resto de sociedades que desconoce o cuyo conocimiento no le viene dado con el apoyo del discurso etnológico. Esta es la realidad de la exposición estable del museo, dividida por culturas o regiones.

El problema de quedarse en este discurso científico es que la deseada objetividad científica no es tal. Y ya no hablo

simplemente de paradigmas, de verdades que con el tiempo dejan de serlo, sino de cuán político es no querer dar un discurso político, o de los mensajes equivocados que puedan emitirse por el hecho de no se han pensado más que en términos científicos (por ejemplo la esencialización del concepto de cultura como algo rígido, impermeable al paso del tiempo, sin disidencias...).

Es decir, que por mucha objetividad con que se pretenda trabajar, un museo de usos siempre presenta un aspecto político innegable que hay que tener en cuenta y orientar hacia los resultados que se consideren oportunos, ya no en nombre de la ciencia, sino en nombre de las convicciones por las que se rija la institución. Porque si no se utiliza el museo para transmitir los mensajes que se quiere, se corre el riesgo de transmitir involuntariamente mensajes que van en contra de los propios principios que sustentan los valores con los que los profesionales del museo quieren trabajar. Hablar del Museu Etnològic de Barcelona actual es hablar de una experiencia única en la puesta en marcha de estos valores para dejar de ser simplemente un museo de usos.

2. El MEB, un uso de los museos

«Tenemos que escribir sobre todo esto». Esta fue una de las frases que más oí durante mi paso por el Museu Etnològic de Barcelona. Los tiempos de gestión, de producción de eventos, de exposiciones, los encuentros constantes con diferentes grupos sociales e instituciones de Barcelona y alrededores, etc., no dejaban el tiempo adecuado para registrar todo lo que estaba pasando.

Aquí no era preciso leer a Maure² ni a Mayrand³ detalladamente para comprender que, con el nombre de «nueva museología» o no, se estaban reconceptualizando todos los pilares de la museología tradicional. Sin olvidar la investigación, la conservación y la catalogación patrimonial, se estaba pasando de pensar en términos de «objetos» y «públicos» al de «patrimonio material e inmaterial de una comunidad» y, por

lo tanto, en su relación con los «habitantes» de esta misma comunidad. El Museu Etnològic de Barcelona había dejado de plantearse como un museo de usos, en el que la colección y la actividad museológica fuese el objetivo en sí mismo, para hacer un museo en el que ambas cuestiones eran solo unas herramientas más de un amplio repertorio para lograr transmitir, emocionar, generar identidad e interconectar las diferentes personas, culturas, generaciones, barrios y regiones de la ciudad de Barcelona y del resto del país.

Dicho de otro modo, el debate y la práctica giraban en torno a cómo utilizar un museo de usos para transformarlo en un museo de la gente. Transformar un museo de objetos en un museo de significados.

Desde Saint-Simon (e incluso ya en *La República* de Platón) hay un intento constante de la ciencia por ocupar en la política el papel central que tenía —y tiene— la religión como principio y fin de cualquier acción política. Como si la verdad científica fuese siempre una verdad (solo hay que recordar las consecuencias de admitir como verdad la clasificación de los humanos en función de criterios raciales) y como si una sociedad tuviese que someterse a las verdades en lugar de los deseos, los anhelos y las voluntades de quienes la conforman.

Por este motivo, Éric Fassin escribió un artículo titulado «Uso de la ciencia y ciencia de los usos».⁴ Su finalidad era la de articular lo que él supone que debe ser el objeto de la antropología como disciplina que trata justamente de los usos sociales. Para él, el científico social no debe fundamentar la política, sino estudiarla. No se trata ni mucho menos de aislar la ciencia en una torre de marfil, sino de preservar su autonomía y, al mismo tiempo, preservar a la política de emprender medidas con respecto a una verdad que en el día de mañana puede demostrarse que no era tal.

Pero Fassin también argumenta, recurriendo a Lévi-Strauss, que «las elecciones de la sociedad no correspon-

den al erudito en calidad de erudito, sino —él mismo lo es— al ciudadano».⁵ Los ciudadanos que gestionan el museo deben tener un posicionamiento más allá de lo científico, y un museo de la gente en el que se promueva que la gente se sienta emocionada, involucrada e identificada con un colectivo y con un patrimonio que es suyo (y que precisamente es lo que construye el colectivo) debe adoptar un posicionamiento político. Porque no hay nada más político que la identidad, que la pertenencia a un colectivo, a una historia, y mucho más cuando se trata de historias subalternas. Este era de pensamiento que guiaba y guía todas las acciones del museo.

Aquí no había piezas majestuosas ni obras de arte de grandes autores, sino objetos cotidianos de gente corriente. Este tipo de objetos que dan sentido a nuestras vidas y que no solo corren el peligro de caer en el olvido por el paso objetivo del tiempo, sino también por el paso objetivo de ciertas políticas a las que no les agradan determinadas identidades nacionales, éticas y sociales.

Llegar cada día al museo suponía una dosis constante de definición de misión, visión y valores, que incluso antes de ponerse por escrito se debatían y demostraban con cada exposición, con cada uso de las instalaciones, con cada actividad. Y revelaban precisamente que esas definiciones eran la base esencial del museo. No se trataba de una colección de objetos sino de una colección de intenciones.

Hoy día, incluso su arquitectura ha sido transformada para adaptarse a esta forma de entender el museo. Su exposición más estable deja atrás los discursos cronológicos, delimitados por culturas, regiones, temáticas comunes... Ahora el objetivo es evocar debates, preguntas, emociones, conceptos con los que se puedan entablar otros debates. Ahora el patrimonio se puede sentir, tocar, oler, escuchar..., en definitiva, usar.

Y así es como se trabajaba para que no se olvidase la cultura de nuestros

abuelos (como la música del acordeón diatónico, en la que tanto ha trabajado Artur Blasco), para que grupos enteros fundamentales para entender la ciudad de Barcelona no queden invisibilizados (como los gitanos de Gracia, que han colaborado en la creación de una exposición sobre su cultura y han participado en todos los actos con su presencia, su opinión y su música), para que colectivos migrantes que forman una buena parte de la población de Barcelona tengan un espacio en el que se puedan expresar (como los colombianos y el magnífico Carnaval de Barranquilla que organizan cada año en la ciudad), etc.

La memoria, la fiesta y la cultura popular en su conjunto tienen un poder inmenso a la hora de favorecer la cohesión social y son necesarias para entender la identidad de los pueblos.

La experiencia de este museo es digna de ser escrita, pero no solo en términos académicos (museológicos y antropológicos), sino buscando recordar y evocar toda esta emoción que ha provocado en los que hemos tenido el placer de participar en todo el proceso. Sin esta perspectiva, cualquier explicación de lo que es el Museu Etnològic de Barcelona estaría incompleta.

Notas
1 Definición que hace de sí mismo el Museo Nacional de Antropología, extraída de su página web: <http://mnanthropologia.mcu.es/informacion.html>.
2 MAURE, M. (1996): «La nouvelle muséologie, qu’est ce que c’est?», en SCHÄRER, M. (ed.). <i>Museum and Community II</i> . Icofom Study Series, núm. 25.
3 MAYRAND, P. (1984): <i>Nouvelle muséologie: Aspects formels et spécifiques</i> . Coloquio y declaración del Quebec, octubre de 1984.
4 FASSIN, E. (2000): «Usages de la science et science des usages. À propos des familles homoparentales». <i>L’homme, revue française d’antrophologie</i> , número especial, 154-155: Question de parenté.
5 LÉVI-STRAUSS, citado en FASSIN, E. (2000).

A modo de clausura

Esperamos que la visita al Etnològic y las lecturas de este mamotreto despierten interés, emociones, conocimientos..., a la gente, que es la verdadera destinataria del Museo. Porque, pensándolo bien, por parte del colectivo que hemos dedicado en él un puñado de energías positivas, qué mejor que desear que sigan esta orientación, ¿verdad? De hecho, las horas destinadas al proyecto son unas cuantas, y las voces, con visiones plurales, como se ha pretendido recopilar el documento, también. Pero siempre quedan cosas por explicar, mejorar, hacer... Son las limitaciones humanas, pero nos incitan a seguir creciendo con respeto a las culturas y en homenaje a las personas que nos han precedido en esta tarea. Que el volumen sirva, pues, de testimonio de una época y de unas maneras de vivir la etnología, y se convierta al mismo tiempo en una herramienta útil. ¡Hasta pronto!

The objects of memory

Sharing the world cooperatively may seem a theoretical exercise, an ideal, a utopia. Constructing a new concept of a museum is an idea that is more specific, tangible, possible. Objects have no memory if they are considered things, but they become filled with meaning when they are used by people. People think about objects when they make them and enjoy them when they use them, but they especially love objects when they miss them. Heritage is the cultural legacy of our ancestors, the oldest ones as well as those more recent; it is the material and intangible testimony of the culture of many different peoples. The imaginary trace that people leave behind on each object, however humble it be, is what makes up human culture. The memory of each song, of each story whispered intimately or shouted as part of a festival, the taste of each nibble of food, the wisdom of each proverb, also makes us human. For 75 years the museum has been a place of confidence where sincere conversations can be held about culture, a place to share complex ideas and trade feelings.

Josep Fornés

Director of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures

Introduction

Is there an age limit to visit the Barcelona Museum of Ethnology? Or to read this book? Luckily, the answer is no, none at all. That's good news, isn't it? And that is precisely why both the Museum itself and this book are designed for children and adults at the same time. Because, well considered, what could possibly be the highest aspiration of a place that exhibits and stores objects for cultural purposes? Or that of this publication? Well, that the more people they reach, the better! This is why, and in a carefully considered way, this collection of publications shares proposals that can be understood on several different levels as this is precisely the essence of the Museum of Ethnology, and with this enthusiasm, we invite everybody to understand, love, and think ... about people, the real reason behind the Museum.

What more could we ask? We hope you enjoy reading this book and, more especially, that it arouses your curiosity so that you make thousands of visits to the building and the Montjuïc area of Barcelona, where, after a period of refurbishing, the Ethnological Museum has again opened its doors to new, more modern contents and museum spaces to bring together the double emotion of scientific knowledge and aesthetics, where objects are the starting point to reach true meaning, and even more so when society is plural, changing, and culture is thriving. Impressive, isn't it? Well this is the challenge faced by the team working on this project, and who hope that the sections you find in this book will encourage you to discover the Museum. Let's go!

Josep Fornés

Director of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures

Conversations with Josep Fornés, Director

While putting this book together it was quite normal to have working meetings with the Director of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures, with the idea of, among other things, discussing in this interview just what the re-opening of the Museum meant. The following questions and answers are the condensed results of various meetings where Pep infected us with his enthusiasm for discovering the renovated space.

What does it feel like to reopen the Museum of Ethnology?

Well, based on such an interesting project, it has proved very exciting. The team of people working on the project filled more than 400 pages with a whole series of contents that we will distil into three concepts: *mission*, *vision* and *values*.

As for the *mission*, it is important to point out that the Barcelona Museum of Ethnology is an anthropology museum seeking the double emotion of scientific knowledge and aesthetics, where objects are the starting point to understand meanings. In fact, they are the reason for exploring the knowledge of human culture by considering proposals, concepts, etc. This is why the Museum of Ethnology does not close any doors, but rather opens windows, and it does so from right here, from what is closest to us, through things that fill our everyday life.

In relation to the *vision*, it is necessary to recall that anthropology is the science of people. Ethnology contemplates people in order to share

knowledge with the people, and this must be the role the Museum accepts and plays. And *values* because we believe that culture is alive. The cultural aspect not only resides in the pieces themselves as they have an immaterial dimension that is absolutely necessary to their understanding. On the other hand, the city is plural and changing. Our society is built upon differing memories and origins and constantly changed by contributions from outside or internal mutations.

In fact, collective memories are a complex construction of the people and make up a shared conception that is perceived in different ways by different people. Remembering requires sufficient distance to enable critical reflection on memory itself. The aspects normally included in the memory are, therefore, the result of an intentional selection, of an ideological, often also political or perhaps religious, intention.

What are the highlights of the Museum?

Well it is a space of confidence where it is possible to have complex, uncertain conversations and thoughts ... because, in fact, an anthropology museum is a good place to promote scientific, social or cultural thought and debate. A place where it is possible to find different scientific answers and where, as an attitude, it promotes the creation of complicity with other institutions or entities from all over the world. This is why it is so exciting to promote activities that go beyond the walls of the Museum, for example organising all types of themed travelling exhibitions.

What can you tell us about the building?

The Barcelona Museum of Ethnology (MEB) is a municipal museum that mainly concentrates its attention in the Catalan area and the cultures of the communities present in the city. The museum is located at Passeig de Santa Madrona, 16-22, and the building was constructed in 1973 by the group of

municipal architects made up of Antoni Lozoya, Bonaventura Bassegoda Nonell, Jaume Puigdemgòles and Jesús López. From the architectural point of view, the building is outstanding for its modular hexagonal shape like that of a large beehive. The columns are grouped in hexagons, and the refurbishing carried out by the architect Toni Gironès in the rooms subtly reveals constructive details, such as the floor tiles, which are triangular. This is why the graphic design we have prepared, as well as the logotype, include triangles and hexagons, and importance is also placed on the materials that are exhibited such as earth, water, clay, basketwork, wood...

On the other hand, we are beside the Palau Nacional de Montjuïc (National Palace of Montjuïc) (which houses the National Art Museum of Catalonia) and also close to the Miró Foundation, the Archaeological and Cartographic Museums, Palauet Albéniz, the *Font del Gat*... Not a bad place to be. We are, however, at the back. Note that the stage of Montjuïc (and I use theatrical terms) faces Plaça d'Espanya. The large stage is dominated by the National Palace, with the Magic Fountain, the Puig and Cadafalch columns and the large stairway leading to Avinguda de Maria Cristina. It has been like this since 1929. We are located in the rear part of this large theatre, "lower Montjuïc".

How long have the works on the Museum taken?

Since the autumn of 2011 to 2015, but during this period we have continued to carry out a multitude of parallel activities. The Museum has continued its activities during all this time and has extended its network of collaborations on a local scale as well as throughout the Catalan territories; the Principality of Andorra, Valencia, the Franja (Catalan speaking territories of Aragon bordering Catalonia), Northern Catalonia and the Balearic Islands. It has also been present on the international scene with exhibitions in Mexico, Colombia, Romania, Italy and England.

What are the origins of the Museum?

The history of the Museum of Ethnology dates back to the nineteen-twenties when a group of intellectuals and academics interested in ethnology and folklore felt the need to create a centre to explain and interpret the cultural, social and economic realities of traditional societies.

The Ethnological and Colonial Museum began its history in 1949 in a pavilion that had already had various uses (home of the Colla de l'Arròs, a workers recreational society) and constructed at the beginning of the 20th century by the designers planning the Laribal gardens on Montjuïc for the 1929 Exposition. The recently remodelled building was opened on the same site in 1973. At the outset, the Museum housed various collections put together by Catalan leaders during the second half of the 19th century as well as objects from the Missional Pavilion in the 1929 Barcelona International Exposition.

In 1942, the Museum of Industries and Popular Arts, forerunner of the MEB, had its base in the Poble Espanyol (Spanish Village) of Montjuïc. At the beginning it reunited objects from the ethnographical section of the Archaeological Museum. Furthermore, as of 1940 and for more than a decade and a half, until 1955, the curator of the Museum, the ethnographer Ramon Violant i Simorra, carried out various campaigns, in the name of Barcelona City Council, for the acquisition of objects from the Pyrenees and central Catalonia.

Later, in 1962, the two museums joined together and the management undertook campaigns for the collection of objects from various regions of Spain. Later, in 1982, part of the MEB was divided and transformed into the Museum of Arts, Industries and Popular Traditions on the one hand (in 1999 this was reunited with the Museum of Ethnology) and the Museum of Graphic Arts on the other, the latter being finally absorbed by the Museum of Design.

Did you know that...

The murals of the frieze on the facade are the work of Eudald Serra Güell (Barcelona, 1911 – 2002) a pioneer of avant-garde post-war Catalan sculpture and who, as an ethnologist, collaborated with the Barcelona Museum of Ethnology?

Did you know that...

The famous architect Frank Lloyd Wright said that the hexagon –the basic structure of the building of the Museum of Ethnology– is the most flexible shape for human movement?

Did you know that...

The architects of the current Museum of Ethnology building included a part designated as the manager's residence in the design, but it no longer has this use?

Did you know that...

The first object of the first inventoried collection of the Ethnological and Colonial Museum is a bottle with a poisonous liquid from the *Yumbos* Indians who lived along the Bobonaza River in Ecuador, but it evaporated many years ago?

What will we find when entering the Museum?

A much larger, cosier reception area welcomes visitors and allows them to discover a few objects that make them exclaim: "Wow! That's great!" There is also a video with musical soundtrack and subtitled in various languages with short, clear phrases and concepts that explain what the Museum is about, what it wants to show you, its purpose...

There is an information desk, a lounge, souvenir shop, toilets..., all well signed to simplify easy access to, and exit from, the building and with the intention of stimulating emotions.

And where should we go from here?

This will depend on what the public is curious about. There are 4 more floors where visitors can stroll at their leisure and discover fascinating things in any order they please, depending on their particular needs and interests. The signs on the 1st floor (*Reception*) tell us that floor 0 (the basement) is *the Visible Storage*; the *Permanent Collection* is on floor 2; the *Assembly Hall* on floor 3, and the *Temporary Exhibitions* on floor 4. Visitors can decide to go right or left, up or down; there is no recommended route, it is not a guided museum, each person visits it in their own way.

Well then, let's go upstairs... What will we find on the 2nd floor?

The overall concept of the *Permanent Collection* is *Feel our heritage* and to do so, in the first place, we have taken special care to make the architecture of the room more visible to provide a more spacious sensation. In fact, the room is like a forest of columns where there are no showcases or, in any case, there are only the two large internal courtyards of the building which we have reconditioned. The first displays three large "falla" figures from Valencia representing endearing characters of the Museum: the ethnographer Ramon Violant i Simorra, the folklor-

ist Joan Amades i Gelats and the last figure dedicated to a Majorcan siurell (typical figurine). The second courtyard contains copies of the two Giants of the City of Barcelona, created by the sculptor Domingo Umbert. The spectator is always looking across a courtyard that allows them to see the other side of the main room, and there is even a window looking out over Barcelona. Therefore, there is nothing to prevent you from looking up or to the sides and you always know exactly where you are.

Shall we continue? Show us the way...

OK. To the right there is a large wall and in front of it, a shelf, like a long table, with a multitude of objects of various sizes, such as, for example, an old-fashioned drink-seller's trolley. We are not a historical museum; we are an ethno-anthropological museum. Therefore, visitors will not find diachronic, chronological descriptions; the information is theme-based, conceptual. The object attracts you through a concept.

Give us an example.

In front of the wall is a display case holding the standard of an old choir group from Esparreguera, a Clavé* Euterpe, that no longer exists and was called Sociedad Coral La Jardinera. (*Josep Anselm Clavé was a poet, politician, composer and musician, founder of the choral movement.) In 1902, the *La Vanguardia* newspaper reported that they performed for the benefit of the victims of a boiler explosion in the Jover i Companyia factory in Pont de Vilomara. The object leads us to explain the concept; we do not display things, we present meanings.

Classical ethnography has a strong tendency to talk about trades. We do not talk about trades, we display objects, some even quite large, that lead to concepts from various perspectives and open opinions. Our present is plural, but the fact is that our past was also plural.

What else can we discover?

Whew! Many, many things! For example, at the end of the wall, in this last area, the use changes radically as it now becomes a tactile space. That is, the idea of *Feel our heritage* is now *Feel the object*. Here we will find objects with an ethnographic heritage but considered educational materials; this means that they are not inventoried as museum pieces so that they are not governed by the rules and regulations of museums. What have we done? We visited flea-markets, second-hand and antique dealers or private citizens in general and acquired objects like those found here so that the public can touch them. Imagine that you are blindfolded and can't see, or that you are blind, and you want to feel what the object is like, you want to smell it, hear what the ceramic tile sounds like when you tap it and hold it up to your ear. There are about fifty objects. Experience has shown us that if you confide in people, they appreciate it and correspond with respect. That is, we transgress classic museography and strive for maximum accessibility on all levels.

Why are objects from different places grouped together?

Firstly, we did not want to create scenes. In any case, we have associated objects that make up still lifes that provoke a double emotion, scientific and aesthetic. This type of grouping occurs much more obviously in each of the six spaces around the room, apart from the wall, and which are: *The fishing boat*, *The winepress*, *The shepherd's shelter*, *The loom*, *The blacksmith's bellows* and *The herbalist's cabinet*. We are the museum of people from all walks of life. Not only the rich.

You speak of scientific and aesthetic emotion. What do you mean?

The reason behind, and the result of, the scientific research that takes place in the Museum is documentation of the collections, exhibitions, audiovis-

uals, articles, and conferences, as well as international cooperation. The field work is based on three aspects: the society it serves as a public heritage centre of the Barcelona City Council, its important collections of ethnographic and archaeological material from the five continents, and the potential of the Museum's team of professional experts which include anthropologists, ethnologists, art historians, restorers, managers, communicators and educators, as well as various outside collaborators.

Interesting. Let's go further up?

OK! The *Assembly Hall*, on the 3rd floor has been completely remodelled and adapted to become a multifunctional space where it is possible to organise conferences, talks, concerts... It is a versatile space with a lot of possibilities. For example, there have been performances by the Catalan musical group Troba Kung-Fú, gypsies from Rajasthan, etc., and we continue offering various proposals.

You said earlier that the 4th floor was reserved for temporary exhibitions. What will we find there?

A twenty-first century museum has a clear social and cultural function filled with intangible aspects. We no longer treat objects like we did in the 19th century, as if they were treasures. There is an ethical value in the actions that a museum presents and, therefore, the code of ethics forces us to create a museum that respects the players in each action; the people. What people? The people from Ecuador, gypsies..., the people we talk about and their culture. Therefore, not doing so would not be ethical. A social museum that incorporates this sensitivity is a museum worthy of existing in the twenty-first century and in a city like Barcelona. Not doing so is not worthwhile, and there is no reason to maintain a museum like that. This, evidently, leads us to think about what expositions we have to consider for the future as, first of all, we cannot put them on alone. We have to

put them on in conjunction and with the active participation of the communities (I prefer to say "the people") the people from Equatorial Guinea, China, North Africa, Latin America or wherever.

What else do you take into consideration for temporary exhibitions?

Social reality is changing and dynamic, and the Museum is aware of this situation. There will not be any exhibition that could be called "permanent". That would almost be an oxymoron; a museum that is in touch with reality cannot have a permanent exhibition because it would be constantly changing. Therefore, we can speak of "stable" exhibitions or thematic or temporary exhibitions. The simple presentation of objects for their beauty or rarity has no place among these parameters. Sometimes we could have a temporary exhibition showing extraordinary objects. It would be like having dessert. But if we are always putting on exhibitions of objects that are marvellous and beautiful, it would be like only having cakes and pastries for breakfast, lunch and dinner. Therefore, it makes no sense, we would become bored. What would be the idea behind a museum that only exhibits beautiful things and no more?

The thing is that in the future our line of temporary exhibitions will be related to thematic exhibitions with content, not only object based, but centred on the social interest an exhibition can create. From here on we have to consider what exhibitions we want to put on and continue pushing forward. For example, in 2006 we opened the exhibition *Gypsies, the Roma culture in Catalonia*. This was because a museum had never held an exhibition about the gypsy culture in Catalonia. Therefore, it compensated for a serious offense; it finally took the gypsy people into account. Since then we are the museum of the Catalan gypsies. Why? Because we respected them and took them into consideration, after all, we are a social museum.

What other exhibitions do you have planned?

For the time being they are still projects, but we could also talk about the Jewish culture in Catalonia and do so in collaboration with other museums. Why not? Take an ethno-historical approach and see the current situation of these people, and all the conflicts this could create. Is it important to speak about women? Oh, of course! Is it important to speak about LGBT? Of course it is! Is it important to speak about the queer theory? Obviously! We are interested in some way of looking at the fact that there has never been a dedicated exhibition. At the same time we can do lots of things. We can talk about Ramon Violant i Simorra, about Joan Amades. We can be critical about the difficulties they faced during the Franco period, can't we? But we will be critical, won't we? We will discover another Amades, another Violant, another August Panyella, and an often forgotten Zeferina Amil. This is the idea; explain the people involved, the characters, the work they did... There is a lot of work to investigate and to explain little by little. But we cannot simply put on exhibitions of paper cut-outs and vases; we have other work to do, because we need to speak about culture, not only decoration.

Is there any set order?

The truth is that we have already begun with *The sacred, the profane and the festive* where Josefina Roma explored the world of festive traditions. Myths about the origin, religious, gatherings or cyclic festivities..., all in relation to old festivities and new traditions or rather, new festivities and old traditions. Also, on the other side of the floor, curated by the Museum, we had the temporary exhibition *Land of potters*, which played conceptually with the culture of water: the search, transport, etc.

On the other hand, the Museum of World Cultures presented Ikunde, (the park where Snowflake, the albino gorilla, lived) in an exhibition that at-

Did you know that...

The Museum has various lightning stones which, according to popular belief were the tips of lightning bolts that were buried up to 7 canes deep in the ground (one "cana" from Barcelona is eight "pams" or about 1.6 metres) and slowly worked their way up, but in reality they are Neolithic axes. According to the tradition of many cultures from all over the world these stones protect anybody who has one in his pocket from being hit by lightning?

Did you know that...

The Museum has earrings made from green beetle elytra and yellow and red feathers, made by the *Arapico* Indians, one of the Shuar (*Jivaro*) tribes of Ecuador?

Did you know that...

Flying kites is not only a deep-rooted custom in Catalonia but also in Nepal, and the Museum has a collection of traditional kites from this country all made by hand from *lokta* paper obtained from the bark of two types of bushes with this name, and that in Nepal flying kites is considered to be a way of communicating with God so that He will stop sending rain?

tempted a self-critical analysis of the exploitation of Equatorial Guinea from within, explaining the part played by the Museum. Couldn't this be considered as quite daring? Well, it shouldn't be. Large European museums that have been museums of metropolitan, colonial capital have done it quite well. We must be self-critical and discuss these things without taboos and without fear. We have to become great as a society, as a city and as a country. And the Museum has to respond to this challenge, and this is why it must be daring and present the colonial reality from a critical perspective.

We began with Equatorial Guinea, but we could continue with the Philippines and speak about Doctor Rizal who was arrested in Barcelona, imprisoned in Montjuïc Castle and later executed before a firing squad in Manila. Can we talk about Modern Education? Can we talk about, for example, Latin America? The American colonies? The relationship between Catalans and Cuba? The fact is we can talk about many things and do so scientifically, politely and respecting everyone, even those that were exploited. This is the tendency, put on useful exhibitions, ones nobody else does, courageous ones... We haven't chosen a bed of roses.

We can also talk about Latin America, make South Americans speak about what they think of the people who discovered them; about the fact that Spaniards brought them religion and agriculture. They are still laughing: "They say they brought us...", that they taught us agriculture and religion that they discovered us..." Of course! You have to read it in another way, because there is still a culture that is too official, that does not criticise the text books from the Franco period, ones that taught us a very twisted way of looking at history and understanding things. It seems that telling the truth, kindly, is an obscenity, and it isn't; the obscenity is to lie. Perhaps the time has come to begin to break the silence and to

speak with respect and accuracy, but telling the truth. Who do we want to fool? Therefore, an anthropology museum must talk about these things. Sometimes it must be heartbreaking, it not only has to display beautiful things, at times it has to discuss things that are ugly in the hope that somebody reacts and creates beautiful things. There can be a lot of beauty speaking about harsh reality. Sometimes beauty is not only aesthetics. And aesthetics is not only beauty. Aesthetics must also be considered from inside, and it should make us think, not only distract us.

These are new challenges.

The museum of the third millennium must have enormous capacity to adapt to the social and economic changes taking place in modern societies, and this requires an open attitude and to permanently listen to the society it serves, to keep the critical spirit alive when programming its offers to the public. The capacity to attract new public is a constant challenge and must be reviewed day by day. Bringing heritage to the people means being sensitive to each and every communication register of the receptors; it means attending to the new needs of new visitors and knowing how to formulate hypothesis for future publics.

The museum today must provide tools to enable thinking about the past and re-thinking the present, to give cultural movements back to society, and also be able to excite the public. This is why it is so very important to work with intangible heritage.

In fact, the ICOM (International Council of Museums) conference in November 2010 centred its attention on the concept of the role of museums in social harmony. Museums can also contribute to the creation of a new imaginary for social cohesion. Their social function has changed, as has culture in contemporary society.

Now that you mention heritage, what is held in the reserve collection?

You can discover part of it by visiting the basement where there is the visible storage displaying polychromatic votive tablets and, among other treasures, figures for nativity scenes by Catalan grand masters. In fact, the space only displays about 10% of the total. This floor also has the library reserve and panels paying homage to the founders of the Museum, Joan Amades, Ramon Violant, Zeferina Amil, August Panyella, etc.

Nevertheless, in reality, the reserve collection is held in two spaces that are not accessible to the public, one on this same floor of the building and another outside the city of Barcelona. We have more than 70,000 objects catalogued. No small number!

Is there any special public that visits the Museum of Ethnology?

In general the potential public for museums is often young people, an important part of the population that is still learning. But the type of public visiting a museum is more and more diverse, as diverse as the society where the museum is located. The construction of new identities goes hand in hand with new forms of social life, and this leads to a society that is more and more plural with cultures that coexist but do not always live together.

The first step towards enabling people from different cultures to live together freely and overcome their conflicts is to understand each other. Mutual understanding is important to coexistence and often, although not always, involves seeing the other as they are, without stereotypes and stigma, that is, ignoring prejudices. Finding the similarities between one and the other, recognising the difference as an added value of plurality, are important ideas that quite often seem utopian and are not usually applied in cultural offers that go beyond music or food.

How do you plan to do it?

The Barcelona Museum of Ethnology wants to be capable of attracting old

and new visitors by making them feel involved with what they see and evoking past and present identification, especially by suggesting questions that help them think about the new identifications of the future. The contemporary conception of the museum implies, more and more, the reversion in citizens of the potential knowledge that can be provided by the divulgation of our heritage. This means taking advantage of objective potentiality of cultural heritage, the social and collective aspect, its seductive and educational capacity, scientific character, economic and strategic potential, symbolic and identification value that the collections promote and reveal. The museum must combine tradition and innovation, must be dynamic, adapt to a changing society, attract a new public, bring heritage closer to citizens, go from being a container of culture and knowledge to being a dynamic institution that is close to citizens. It must be a project that integrates, is creative, intercultural and cosmopolitan, one that provokes thought, not only admiration.

Toni Gironès

Doctor in Architecture. Toni Gironès Architecture Studio

Concept and implementation of the architectural project

Conditioning factors and characteristics of the physical location and setting

Montjuïc, a hill that overlooks the area geographically, has now been integrated into the city of Barcelona. The origins of this transformation can be found in the 1929 Universal Exhibition, which brought the first real opportunity to merge Montjuïc into the urban network of the city and make the mountain a great urban park and home to the city's leading cultural facilities. At that time, work began on some of the most noteworthy gardens, such as the Laribal gardens, which were part of the 1929 Universal Exhibition grounds and designed by Jean Claude Nicolas Forestier and Nicolau Maria Rubió Tudurí. The Barcelona Museum of Ethnology occupies a privileged location as a natural balcony overlooking the city of Barcelona and right next to the Laribal gardens.

Information on the existing building

The whole building is modular, based on hexagonal units. Similarities can be drawn to previous works like Frank Lloyd Wright's Hanna House (1935-37) and the Spanish pavilion at the Brussels World's Fair by Corrales-Molezún (1958), which used hexagonal modules to organise the space. Wright himself said: "The hexagon as a module is another experiment, as I am sure that a cross section of honeycomb has more fertility and flexibility than the square where human movement is concerned".

Along these lines, the proposal attempts to recover the open space of the building with a grid of concrete columns arranged in a hexagonal order with three inner courtyards, also hexagonal in shape, that structure the space and the exhibits.

It is a building that, at first sight, seems to be strictly symmetrical; nevertheless, elements like the topography, exposure to the sun and orientation condition how the museum adapts to its surroundings.

Access is along the curved Passeig de Santa Madrona, the museum is divided into two parts: the main body –hexagonal grid– and the trapezoidal building with the main hall and the library/assembly hall. This gives the museum five floors arranged as follows:

- Visitors enter the building on the ground floor (indicated in the building as planta 1), walking up a staircase that saves the height difference between the building's interior and exterior. Once inside, they come to the reception area, cloakroom and public toilets in the main hall.
- Half a floor below, there is a basement housing the Museum's reserve collections. This floor is divided into two parts: one can be visited and the other is restricted to Museum personnel. This level also has loading docks, some offices, toilets, changing rooms and a series of storerooms and utility rooms.
- Above the basement, and half a floor above the main hall via the central staircase, we come to the first floor (indicated in the building as planta 1), which is home to the Museum's permanent collections.
- On the floor, above the main hall, is the conference room (planta 3).
- And above the exhibit room are temporary exhibitions and offices in the south-eastern corner of the building (planta 4), in a space that was previously the Museum director's quarters. The work to update the building added a lift/freight elevator to help move pieces around inside the museum (connecting the basement, first

Did you know that...

The Museum has more than 1,100 arrow heads, all different and made of flint stone by the Tehuelche *Indians*, also called *Patagonian Giants*, from South America?

Did you know that...

The building of the Museum of Ethnology constructed in the 20th century, was the first building in Barcelona expressly designed as a museum?

Did you know that...

The land now occupied by the Barcelona Museum of Ethnology was previously the site of the Balaguer pavilion, constructed in 1917 by the architect Puig i Cadafalch and so named in honour of Víctor Balaguer, writer, journalist, politician and one of the leading figures of the Renaissance, as the meeting house for the “Colla de l’Arròs” political and gastronomic society?

and third floors), as well as giving people with reduced mobility access to these areas.

The three inner courtyards, also hexagonal in shape, help organise the inside of the museum while also letting sunlight into the exhibition halls. The natural lighting conditions vary widely depending on the orientation of the façades. The north-eastern façade has large north-facing picture windows whereas the south-western façade is totally blind on the first and second floors and only opens up in the basement with a set of seven rhomboid-shaped sunken courtyards. The stairway located between the last two central courtyards leads up to the roof. This floor, the highest in the building, most clearly reflects the hexagonal geometry given the difference in height between the different modules. From the roof, the different areas of the city can be clearly seen and understood. It is a great balcony from which to enjoy the sights nearby –Montjuïc and the city of Barcelona– and the more distant landscape of the Catalan Costal Range.

Preliminary studies

In 2011, the preliminary studies were commissioned for the renovation of the building and to incorporate the Folch collection into the Museum of Ethnology.

The proposal was based on reading and understanding the existing building and its physical conditions (location, orientation, sunlight, etc.) with one main goal: reorganise and optimise the building and its programmes, recovering the tangible and structural essence of the original project and increasing the dialogue between the museum, its immediate surroundings and the city.

The study analysed the geometry and hexagonal grid structure and also set out the rules for organising the whole building. The concrete Y-shaped columns are at the joints of the arrises on the different hexagonal modules.

The Folch collection was measured and quantified in order to establish its volume and that of the Ethnological Museum’s archive, analysing the various programmes and coming to the following conclusions in terms of possible improvements:

- The three central courtyards that structure the space and the Museum’s exhibition programme are key elements.
 - The basement houses several very different uses and sections. The archive can be optimised.
 - The office spaces are scattered throughout the building. The offices in what were previously the director’s quarters are underused.
 - There are architectural barriers, some of which are unjustified.
 - There aren’t enough public toilets or they are not properly distributed throughout the building.
 - The staircases are oversized.
 - The roof of the building is a great balcony with privileged views of the city of Barcelona but, nevertheless, it is not taken advantage of.
 - There is no connection between the Museum and the Laribal gardens, even though one of the Museum exits leads into them.
- Taking these conditions into account, the project proposed:
- The basement is the Museum’s archive space and this area must be optimised and organised to be able to store and classify the reserve items from the Folch and Ethnological Museum’s collections.
 - The three central courtyards play a very important role in improving the thermal behaviour of the building. They should be used as large bioclimatic elements.
 - It is essential to reorganise the flow and different programmes in the Museum rationally and in an orderly fashion.
 - The roof must form an active part of the Museum program, either as an outside exhibition room or as a multipurpose space for other types of activities.

- The connection between the interior and the exterior of the building should be improved by taking advantage of the Museum’s privileged location. This relationship could be fostered both on the ground floor and on the roof.
- From an environmental point of view the consumption of power, materials and water should be reduced as much as possible by applying various strategies. Depending on the environmental goals posed, we could consider reorganising and/or replacing some of the existing utilities with more efficient systems.

First phase of renovation work on the building (2011-2012)

In 2011, the project was drafted for the first phase of works to renovate the building. Following the directives set in the preliminary study, this focused on two aspects: full renovation of the basement, transforming it into a visible storage, and modifying the first and third floors for use by exhibitions, with adapted, refurbished spaces.

The basement would be a new space for the Museum. In the centre, taking advantage of the open ceilings, a system of compact archives would be used to store the reserves of the Ethnology and Folch collections, occupying half as much space as the current archive. The perimeter would have natural light and be a large visitable archive with numerous museological possibilities. A long built-in shelving unit, painted white, would surround the central archive and act as a great display case for exhibitions on that floor.

The exhibition halls on the first and second floors would become a neutral container for exhibitions, highlighting the original geometry of the building. The dropped ceilings would be redone, respecting the spacing and hexagonal grid. Finally, the project proposed eliminating all of the different elements and add-ons that had distorted the space.

Entrance hall (2015) and future project (2015-2019)

In 2015, in line with the criteria established in the first phase, a project to improve the hall was carried out, optimising its conditions and thinking about the re-opening of the Museum. The proposal was to increase the capacity of the hall by putting the new limit at the edge of the building. Consolidating the new floor plans and roof and its exterior projection, changes the perception of the scale of the Museum entrance, connecting it to a new horizon that and bringing it closer to the city of Barcelona.

The works maintain the essence of the existing buildings, regaining their structural and material clarity, working with new flooring to be expanded to the outside area in the future, and displaying the concrete coffered ceilings by eliminating the aluminium dropped ceiling.

The horizontal projection work and improvements to vertical communication between spaces will facilitate future works to connect all of the floors –including the roof–, as well as the relationship between the ground floor and its immediate surroundings.

The project to renovate the Barcelona Museum of Ethnology is recovering and promoting its original conditions, diffusing the limits between the different parts and facilitating co-existence and dialogue between the contents, programmes and spaces in time.

Jesús Galdón

Exhibition designer

Some reflections on how the new museography emerged and was generated

Poetry was what was undisputably real and this was the seed of wisdom; what is most poetic consists in suspecting that everything is a seed.
Carles Hac Mor

It could be said that many of the objects gathered by ethnography and anthropology are works of art with a function rooted in everyday culture. In this sense, we could say that the difference between the work of art and the ethnographic object lies between the miraculous inservility of the work of art and the delicate relationship and function of the everyday nature of the object. Perhaps.

Have you never realised, when looking at an object that has lost its functionality in time, that it has now become a mystery? Have you never wondered what its purpose could be, who used it, where it was made and by whom, what it represented beyond its functionality, where it was used and what relationship it had with its hypothetical territory, what was its origin, the origin of the culture where it was created? ... And no doubt you’ve asked several more questions, until you finally come to reflect on what relationship it could have with you yourself, and to realise that you’re asking yourself all these questions? Well now, this mystery is the seed that germinates in the same territory where the work of art and the ethnographic

object are planted. It is the common space of knowledge, where nothing has any function other than to lead us to know about ourselves, about what surrounds us, about the world itself.

Your home is full of objects. The objects we gradually collect serve basically two functions: as tools with certain everyday uses and as containers of our memory. How many times have we come across that object, now orphaned from its function, that we keep for a decade and never throw away even though it occupies valuable space? Well precisely that object lies in the space of our memory, and even though in those ten years we may have forgotten about it, when we see it again we relive things with it, like when we look at ourselves in a mirror and realise we’re someone else. We have given the object the privilege of forming part of ourselves ... or perhaps it has been the object that has given us the privilege of identifying ourselves with it and of recognising ourselves in it as if in a mirror?

When we go to someone’s home we see them reflected in how it is: orderly, untidy, aseptic, jumbled, austere, humble, ostentatious, delicate, honest, dazzling, multicoloured, shadowy, etc. We also realise that the objects we see there tell us about that person, and they will mainly be of two types: those we identify with and those we don’t. In those we identify with we find things in common, while those we don’t identify with tell us things about that other person, and no doubt we won’t be able to resist asking them what that object is or what it’s for: this is how objects speak about us and become bridges of knowledge.

In addition to being a bridge of knowledge, an object is a time capsule that carries within itself the memory and experience of another place, another moment, other people. As a personal and no doubt typical example, in my grandmother’s house in a small village near Valencia there were very few objects: just those that she could afford and that had a clear and basic

Did you know that...

In Plaça Catalana and along the route that passes through Plaça del Nen de la Rutlla, Plaça de Mossèn Jacint Verdaguer, Plaça de Tetouan, Plaça d’Urquinaona, Plaça de Catalunya and Plaça de la Universitat it is possible to catch TMB bus 55 (Plaça Catalana - Parc de Montjuïc) with a stop right in front of the Barcelona Museum of Ethnology?

Did you know that...

After the Spanish Civil War and until 1948 when the founding of the Ethnological and Colonial Museum, the Balaguer pavilion of the “Colla de l’Arròs” was the temporary site of the Seamanship school which had been destroyed during a bombing raid by Italian aviation in 1938?

function. Perhaps the most fascinating among them in the eyes of a little boy was the coffee grinder, with its simple but magical mechanism, where you introduced the coffee grains through a hemispherical flap in the top, you turned the handle to activate the mechanism, and the ground coffee came out when you opened a deposit in the bottom.

That object was my inheritance, it forms part of me and my legacy. I’m sure there are hundreds of coffee grinders in people’s homes. I’m also sure that there are thousands of experiences like this lying in the minds of thousands of people. In one way or another, these experiences make up popular culture, and objects are their seed.

How do we have to sow a museum with the seed of more than 70,000 objects that compose it?

In the first place, by making it clear that objects are the seed of our patrimony, elements that transmit the information and connections of our culture. As I was saying, in one way or another, a great many of these objects, whether we know it or not, form part of a culture that’s both collective and personal, and this connection must be released openly, making knowledge grow. And in the second place, starting out from the basis that this Museum is like your home, like everyone’s home.

As I mentioned above, the Museum has to be a physical extension of our memory, of that memory we preserve in our home and that the Museum enables us to display, activate and highlight.

In a metaphorical manner, as happens when we move house, we have taken the opportunity to remove all the furniture from the home and keep only the most basic things in order for the objects to be the true constructive elements of the conceptual architecture of the new museum approach, which had to be transversal and transparent, horizontal and familiar.

The previous museography had an itinerary divided into closed spaces, with a rather cryptic distribution that

concealed the architecture of the building. Starting with the precept of opening the Museum, it was decided to eliminate the divisions and turn the distribution of the areas into a broad, open, diaphanous space. The perception we wanted to give was that of a transversal, transparent museum without barriers. In addition, if the idea was to give emphasis to the objects, in this way we could include spectacular pieces like the loom, the shepherd’s shelter or the grape press, whose dimensions made locating them difficult.

Another aspect was the lighting. The building of the Ethnological Museum is very brightly-lit and is open to the cityscape, which can be seen from its large windows. Opening the interior space out to this luminosity further heightens a perception of transparency, openness and simplicity.

Light, whiteness, cleanness, austerity and horizontality – to offer a museographic approach to fundamental popular culture

In this line, the intention was to reveal the diversity and scope of the objects to be exhibited in the Ethnological Museum, and the opportunity was taken to show elements that are very difficult to place in most museums due to their dimensions, such as Barcelona’s “giant” figures, taking advantage of the Museum’s own air shafts, converted into large display windows.

Another aspect that was taken into account was the sensorial. If we are talking about creating an open, horizontal space, it must be possible to view the objects with this same idea. Tactile vision is a closer and more sensorial experience than mere observation: it expands the relationship and the knowledge of what is viewed. For this reason it was opted to make the objects more visually accessible, without the barrier formed by glass, using display cases only in indispensable cases.

As I was saying earlier, objects have to be allowed to speak for themselves, and between themselves. The imprint of the hands of the people who made

them, why they were made, the shape they have taken, their function and their time, are printed on the patina of their surface. In the visual impression that emerges of everything, it is the writing that we read in different objects and the relationship between them that generates a narrative, like the pages of a huge, silent book passing before our eyes. This is the reason why the selection and presentation of the objects has been so important and why it was decided to place emphasis on them with an approach involving the minimum scenographic intervention.

A museum irremediably decontextualises an object, and in this case the intention was to take the opportunity to present the objects stripped bare, developing the association between them to generate a new vision, a new reading. To summarise it briefly: on one hand, with an association revolving around thematic fields to generate complicities between the displayed elements that are clearly related. In the settings of *The Loom*, *The Grape Press* or *The Shepherd’s Shelter* the objects are related within the context of the respective trades. And on the other hand, with an apparently free association, in the field of *The Wall*, with a large frieze of more than 300 objects related between themselves in conceptual spheres, generating an active dialogue that demands the viewer’s attention: what is the connection between a broom, a yoke, a barber’s chair and the painting *The Virtuous Woman*?

A museum, in addition to preserving, documenting, researching and disseminating people’s heritage, has to make them think!

In this respect, in spite of the difficulties involved in any process (and the process of the Ethnological Museum was long and complicated), I believe that all of us who designed it together, with an honest and attractive philosophy and with the desire to create a museum for everyone, have done a good job.

But as tends to happen, there always remains a pet idea that hasn’t come to

fruition: during the process we had to sacrifice an artistic proposal that manifested the relationship between art and popular culture. But as Hac Mor says, “what is most poetic consists in suspecting that everything is a seed” – and this museum is full of seeds!

Llorenç Prats

Anthropologist

* Article published in the Revista d’Etnologia de Catalunya, n° 39 (2014)

A prior reflection. Ethnological heritage, present and future

This brief, general reflection is not the most adequate setting to enter into detailed theoretical debate regarding the concept of heritage and the role of ethnological heritage. Nor is it the moment to seek out precedents and historical connections. Rather, the goal here is to try to comprehend the current and future meaning of what has come down to us as ethnological, ethnographic, folkloric and demo-anthropological heritage, undoubtedly the result of disciplinary and political history, of the need for academic legitimation for heritage referents of all kinds, along with the ongoing concreteness of discourses related to identity, which are quite often bound to expectations in local development. From all this may be derived the diverse collection of activations (of interventions, of value-adding actions –however they might be termed) of heritage referents in this field as seen in conventional museums, ecomuseums, economuseums, information centres and cultural parks, along with other exhibition typologies that have already been invented or will be in the future. This does not mean that we do not have to speak of the concept of heritage in itself. Quite the contrary: it has to be dealt with, and in depth. The concept of heritage is used with polysemic abandon, often collapsing into confusion; this is so even in academic contexts. For this reason it has to be taken up by means of a wide-ranging, serious and profound debate, something no one seems to

be particularly interested in doing. Polysemic use of the term is taken to be just fine, since everyone is thus able to understand heritage as they wish and utilize the *added value* that comes with it in any of their uses. In taking a step beyond this assertion and necessary renunciation, we might be able in the present day to better approach the social use of heritage, and of ethnological heritage along with it, thus laying out an idea of its future. This would be done on the basis of a series of premises which, as I understand them, can be shared across the board. Let us then look at these premises and later move on to their development:

- a) Heritage is a social construction.
- b) Exhibition discourses, in any of their forms, have become increasingly preponderant over heritage referents, which are often relegated or totally done away with (except for specific examples, above all, of artistic heritage).
- c) Heritage is closely related to the construction of identity.
- d) Heritage tends to have a close relationship to tourism and leisure activities in general that are materialized in line with more or less objectifiable parameters.
- e) Political power (and economic power as well, though for different reasons) has a strategic interest in heritage, due to the previously indicated premises.

So as to uphold the idea that heritage is a social construction, it would be enough to recall that as we understand it, heritage has not always existed nor has been found everywhere. In contrast, it is a type of reality that emerged with the industrial revolution, with bourgeois revolutions and nationalisms, first in Europe and then spreading out all over the world as these historical phenomena were however unequally implanted, and as contemporary colonialism spread as well. Yet apart from this historical reason, and from a conceptual point of view, whether understood as a generic inheritance come down from our ancestors or as a manifestation of cul-

Did you know that...

The rear facade of the Museum, facing the Laribal gardens, was decorated by anthropological sculptures by Eudald Serra?

Did you know that...

There is only a four-minute stroll from the Museum to the early 20th century building and gardens known as “Font del Gat”, designed by the Catalan modernist architect Josep Puig i Cadafalch in 1918?

Did you know that...

In 1929, during the Barcelona International Exposition, there was a funicular railway running from the actual site of the Cartographic Institute of Catalonia to the square close to the Museum and that part of the concrete structure for the lines is still preserved?

Did you know that...

The Hermitage of Saint Madrona, co-patron saint –with Saint Eulalia– of the city of Barcelona is very close to the Barcelona Museum of Ethnology?

tural externality in the everyday world of the present, heritage at some time or another experiences a process of intentional selection. If we understand it as the manifestation of a cultural externality (reality set beyond what can be culturally *domesticated*, time beyond time, space beyond space, the human condition beyond the human condition) the initial pool of things that can be converted into heritage and sacralised is defined by the concept itself, though there may be casuistic vacillations in marginal cases. In this case, the intervention takes place in the moment her-itage is activated so as to generate the discourse, by means of a simple though effective mechanics based on selection, ordering and interpretation. In contrast, if we understand heritage as the generic legacy of those that have come before us, as the overall body of cultural manifestations all through time and all over the planet, as something that cannot be fully grasped, selection has to take place first of all from this said body so as to determine what will be considered heritage, on the basis of changing criteria and interests. This is what is normally called *value enhancement*. This enhancement of value is often confused with activation because quite habitually one follows the other. That is, when the value is enhanced of heritage that has until now been ignored, such as with certain memories, this is obviously done to activate it. In fact, then, the process occurs in the opposite direction: the interest in activating certain memories (or other questions) leads us to enhance their value as heritage. In any case, activation always takes place in the form of discourses and follows the same previously mentioned mechanics of selection, ordering and interpretation, which is in effect the grammar of exhibition language in any and all of its forms.

On the basis of this previous point we may conclude that discourses are and have always been the veritable driving force of heritage. Heritage is used in the context of a discourse to uphold

certain ideas, certain theses, however rudimentary or sophisticated, however open and interpretable, though theses nonetheless. In the beginning, in the era of the romantic construction of nations, discourses were simple (though very clear): “we are the greatest”, “we are who we have always been”, or “we are like this and anyone who is not like this is not one of us”. Everywhere we look we find politicians who return nostalgically to these discourses and seek to reproduce them in more or less camouflaged ways. These discourses were made apparent above all in museums and with monuments, and later appeared accompanying in natural settings. In the 1960s and 1970s (with the 1972 meeting in Santiago de Chile often used as a reference point), the classic formulation of heritage discourses fell into crisis definitively. Nation states had more than fully consolidated themselves, among other reasons with the two world wars and the geopolitical and economic distribution of the world into three large blocs: the capitalist world; the socialist or communist world; and a contrasted third world, which basically had in common its generic poverty and marginalization. Those nations that had ended up without a state missed the boat and social interests (and even economic and political interests) moved in another direction altogether. Oddly enough, the collapse of the Soviet Bloc has led to the rebirth in many territories of the need for foundational discourses meant to symbolically ground their independence, yet while this tendency is wide-reaching and significant, it still constitutes a limited case.

Basically two things emerged from what would be called a *cultural revolution* in museums and other types of heritage activation: a shift towards social reality, and adaptation to the interests of the society of consumption and the spectacle, and more specifically to tourist interests. On the one hand, heritage institutions began to turn the plurality of discourses into their habit-

ual way of working; on the other hand, they entered into the market to attract tourists and domestic visitors. They renewed their appearance, diversified what they had to offer (since society required this of them, no doubt, but also with the idea of consolidating consumer loyalty), improved access and services, and turned merchandising and hospitality into profitable complements that have continued to grow and diversify up to the present day. For the first time ever, furthermore, they began to advertise their exhibitions and other similar activities in the same way as other shows are advertised. It was at this time, as well, that heritage institutions began to diversify: museums themselves took on new forms, as it became common to speak of ecomuseums, economuseums, museums of society, museums of civilization; there also emerged information centres, routes and cultural parks, amongst others. Exhibitions were no longer held exclusively in museums but became increasingly common in all kinds of cultural centres. With all these changes, heritage was no longer brought to the fore with the idea of upholding a discourse of national pride and cohesion, but rather would be used, more or less partially, as a reliquary whose purpose was to legitimize one or another discourse, a great diversity of discourses.

The evolution of forms and the diversity of discourses have brought us to a point where heritage discourses and exhibitions can be produced, in a broader sense, without heritage. Exhibition language, to term it this way, has become a new form of cultural communication, a new art, that can be applied a little to heritage, a lot to heritage, or not to heritage at all. We are witness to a new phenomenon, what Hainard calls *expology*, with more and more presence, independence, naturalness and acceptance in our society. It even has its own profession, its own tendencies and its own star system, with Hainard himself leading the way. It is true, however, that this new art does

not renounce the legitimacy conferred by the concept of heritage. For this reason, if there is no recognized heritage, it proclaims that what it does is enhance the value of *emerging* heritage or defend the heritage character of unknown elements, present in exhibition activities, and even on the extreme end of such activities.

That heritage is closely tied to the construction of identity is not a novelty. In fact, it was born to contribute to the foundation and grounding of identities. The novelty, in any case, is that this association has spread out into all spheres. We are living in convulsive times, and this is so in terms of identity as well. A number of phenomena have given rise to the need for ratification, for total re-situation: globalization, with its corresponding reaction where local specificities are reaffirmed; internal and external migratory movements; the segmentation of society into self-referential groups, largely products of the market; the overlapping of local, sub-local, county, regional-national, national-state, supranational and supra-state identities; and phenomena like international terrorism, crisis and marginalization. Heritage, even if it is intangible or simply involves a bunch of rocks, a festive expression or an ancient craft, has become an essential instrument in this process. In such an ever-widening context it would be difficult to come across some place that did not claim or carry out some sort of activation of some part of its heritage, or that did not reinterpret some collection brought together at some time in the past by some local erudite, influenced by the example of large museums and excavations. We could say that heritage (and expology as well) is contributing in drawing up a much more complex and multidimensional map of present-day reality as lived out by its very agents, a map in necessary evolution.

The activation of heritage is also very often seen in terms of resources for the development or sustainability of a local economy. This happens espe-

cially in the search for tourists, both for those staying for more or less longer periods or those coming for a day (that is, those that come from nearby to spend the day, or some shorter period of time, and then return home). Much has been said about this, though with a lack of rigour, since there are many interests involved that veil its reality. In fact, the relationship between costs (execution and maintenance) and benefits (ticketing, merchandising, indirect benefits to the town in question in the form of lodging, restaurant sector and shopping) tends to lead to rather unprofitable results in relation to the cost of heritage activation. Normally heritage institutions are profitable in only three cases: when dealing with activations of extraordinary interest, able to attract visitors from wherever to wherever (there are very few such cases); when the heritage activation is found in a tourist area that already has a guaranteed clientele based on other assets (sun and beach, or snow, for example), casually taking advantage of their stay in a given moment to visit the heritage institution; and, finally, when the heritage institution is found in a large enough city to ensure a potential public nearby. Beyond these three cases, it is very difficult for a heritage institution to produce a profitable operation, and even in cases where it is possible the factor of concurrency and competition has to be taken into consideration. Concurrent opportunities are positive, especially in less-than-optimal rural or peripheral areas, that is, in areas that would be otherwise unviable. Yet in potentially viable cases, competition could reduce the number of visitors to one or another location. If a tourist is on the beach and takes two or three days for cultural visits, what will he or she decide to see from among the many cultural possibilities available more or less nearby? If a tourist spends a weekend in any city with a strong heritage component, what will he or she choose from among the many icons and cultural attractions available? In these situations certain

heritage activations will always end up on the short end of the stick.

There are correcting factors for the economic viability of heritage, such as the aforementioned concurrence of availability or the factor of scale: from a small activation not a lot can be expected, though if the cost and expectations are minimized it is easier to ensure it can be maintained. That heritage activations, in general terms, might be maintained by means of their own resources would not be a negligible factor, since, in the end, heritage lives off the public coffers and thus competes with other optional objectives which are also of public interest (such as cultural objectives). This should never be lost sight of. Nor should we forget that it is possible to work with heritage while keeping the values of identity in mind, for example, without this having to imply economic expectations. This means working with low-cost activations, as is often done in other areas of culture when not up against large commercial productions or those focussed on prestige. The specific characteristics of ethnological heritage might enable it to lay out more or less new paths to be followed in this way.

The intervention of public powers complicates all of this. I refer to public powers because for economic powers heritage is of interest in creating brand image, as well as in projecting a well-minded image in the service of society: it is, in sum, a marketing strategy that has been proven to be highly successful. Political power, be it local, national or at any level, has the mission of providing leadership for society, but cannot substitute it. This is where a point of conflict with heritage arises, since heritage has two characteristics that make it highly appealing for political power: it helps sustain ideological discourses with an efficacy that cannot be surpassed by any other habitual medium; and it allows political power to leave its mark on history. The temptation is for governments and those governing to create their own

Did you know that...

The curve where the Museum is located was called *the loop of death*, because of the accidents that occurred there when the road was the track for 24-hour motorcycle races and the Spanish Formula 1 Grand Prix?

Did you know that...

The Museum custodies different “falles” (torches) from the Pyrenees obtained during expeditions that took place in the forties and which represent a festive element now considered intangible cultural heritage of humanity?

Did you know that...

The Montjuïc exhibition rooms include objects representing different events considered Intangible Cultural Heritage of the Catalan Countries and that these items are marked with the UNESCO logo?

museums, to do their own territorial heritage planning, to leave reflected in stone, if possible, their own vision of the country. These types of procedures go way back, even though in the past they were not thinking so much of heritage as of unabashed ostentation (nowadays we are more subtle). There is also the temptation to inscribe oneself in history with the help of monuments and monumentality, whether in ancient Egypt or modern France, in Barcelona or in the most out-of-the-way corner of Catalonia or any other place. Great pharaohs make for great pyramids; minor pharaohs, little pyramids – even though, if there is nothing more to be culled from them, little pyramids could end up being a festival, a fair, a declaration of Intangible Cultural Heritage of Humanity, anything that might be handed down for posterity. This is where a heated conflict arises (sometimes erupting, sometimes not) regarding the ownership of heritage. Who does heritage belong to? Leaving aside respect for private property and while upholding strict controls, I take it that everyone will agree that heritage belongs to the people, to society in general. It is true that we live in imperfect democracies (those of us who are lucky enough to do so) where people delegate vast powers to their governors, yet perhaps we have made some people overly accustomed to wielding it and others overly used to not controlling it. Politicians are in charge of what they are in charge of, which, in the capitalist system we live in, is not at all as much as we often think or the politicians themselves would have us believe. Yet there are spheres, such as certain areas of culture, where politicians and those governing have a broad field of action (just as there are areas of culture that are totally or almost entirely controlled by the market). One of the areas those governing still control in its majority is heritage, and when they have a wide range of action they are required to seek out societal consensus and not solely their own personal or ideological political

gains. This form of abuse is especially flagrant in the local arena, where proximity and scale require societal participation, though this role is rarely given or respected, even when it comes to initiatives of heritage preservation or activation. Unfortunately, it continues to be true that without power there is no heritage, in the sense that if political power does not take on a certain project or leaves it undone, it will never come about. This is in spite of the fact that citizens have a growing role in this regard when it comes to calling for action, at least on a local level.

All of these tendencies we have seen up to now refer as well to the present and future of ethnological heritage, since ethnological heritage participates in all the traits brought to the fore here. Let us look at them briefly so as to furthermore see the specific characteristics they might have in a number of areas.

We might say that ethnological heritage is the heritage of the poor and marginal, of subaltern classes and peo-ples (being primitive, exotic, *other*, first nations, or however they have been identified in any given moment), as well as, in line with this logic, the heritage of definitively underground realities, those that are the least noble and the most common in public and private life. We are referring to a heritage, to a certain degree, of what is rejected, a heritage that even today many would consider to be overly undignified to allow into a museum not strictly pertaining to the area in question.

The result has been that the social construction of heritage has often ignored this aspect of it. When attention has been paid to it, it has either been to provide evidence of states that have been surpassed by evolution, of ways of life that were swept aside by the unstoppable and unarguable march of civilization, or (especially and above all) when dealing with one's own underclass, presenting it as the unconscious depository of national essences in heritage discourses used in the construc-

tion of national identity. This has been and still is the case in all places where it has been necessary to construct a national identity. For this reason, ethnological heritage is still most frequently seen in terms of its rural forms, as it is in places far from the city where the confluence between the past and nature can be seen. For a long period of time, the basis of what was understood as ethnological heritage was set out by folklore experts (and for a much longer period than most would be willing to admit). Let us recall that specialists in folklore gathered the knowledge of the people, which they considered could be found most genuinely uncontaminated in rural areas. In fact, the most widely-held definition of ethnological heritage was set out by Isaac Chiva and adopted by the French Mission du Patrimoine Ethnologique, spreading out from there. It insisted on this idea of the Volksgeist, of the spirit of the people:

“The ethnological heritage of a people is made up of the specific modes of material existence and social organization of the groups composing it, their knowledge and their representations of the world, and in a general sense, of the features that ground the identity of each social group and differentiate it from others.”

La Mission du Patrimoine Ethnologique, 1993, Ministère de Culture et de la Francophonie, Paris..

This central notion, then, of “features that ground the identity of each social group and differentiate it from others” leads us to the idea of static, monolithic identities. Yet nothing could be further from the truth. Identities are changing in time and are structurally complex and permeable. Even if one wishes to understand identity as a strategic space of encounter and affirmation, this would not eliminate its historical and evolutionary character: it would not fix the referents forever, and in this case there is no way it can be confused with cultural legacy, which is a much wider and more diverse concept (as well as being equally ungrasp-

able). Ethnological heritage is much more than the systematic reflection of society: rather, it is used habitually for the representation of discourses fundamentally linked to identity, though to highly diverse identities that are not necessarily national and may not even have roots in a given territory. Ethnological heritage can be used as a way to speak of a people, no doubt, but also of cultural diversity, violence, gender, food, faith, leisure, and so on. Identities and discourses (whether related to identity or not), and expology, are more notoriously important in this heritage field than in classic spheres of heritage such as art and archaeology, since ethnological heritage and the objects making it up do not have value in and of themselves, unlike what does occur with artistic and archaeological objects: for this reason it is more easily moulded. Ethnological heritage even includes a great many manifestations and kinds of heritage that are intangible, making its *magmatic* character even clearer, from which any structure might be designed. Undoubtedly, it is possible to speak of the aesthetic value of a given form of exotic, ethnological heritage. This is a tendency that has been visible for years, above all in the market, though more recently it has come to the foreground, especially with the insistent and highly arguable choice of the Musée du Quai Branly in this regard. Yet if this is so, in any case, perhaps we are not speaking in truth of ethnological heritage: a transformation has been undergone, turning it into artistic heritage.

It is this very *magmatic* character of ethnological heritage that makes it possible to utilize it in an almost infinite diversity of social discourses. It also means it can be found everywhere, in a tangible or intangible state, thus making it the ideal form of local heritage, both on the level of identity and for its political and economic effects. As a consequence, ethnological heritage has gradually transcended the rural world, though without abandoning it. Neighbourhoods and cities

of all sizes and condition also claim their own specificities, their material and immaterial legacies, and in this way not only urban memory but also craft traditions, sites, festivals and habits have come to be included, once activated, in the pool of ethnological heritage, which is no longer solely conceivable as an immense collection of farming tools and sundry equipment. Industrial heritage (I leave aside artistic heritage) is the most reticent of all to go down this path, likely enamoured by the grandiosity of its factories and machinery, though I do feel it will be a matter of time (and benefits) before reason has its way and these two ways of seeing things are merged together, allowing such structures to be completely reinstated into the society that gave rise to them.

The diversification of ethnological heritage facilitates activations, in the same way that activations give way to diversification. This opens the way to unheard-of possibilities, mentioned previously only in passing, to create synergies. The capacity of attraction of a given territory, if it is able to coordinate and add diversified heritage activations, is considerable (even if being more or less dependent on other factors, such as location, the truth be told). In this sense, perspectives can indeed be opened up, if not in local development then at least in local economic benefit from heritage. This logic, in any case, all too often comes up against the interests of political ambition and of rivalry between nearby towns.

Thus ethnological heritage comes to us as a world of possibilities open to all kinds of interests (all kinds: both legitimate and spurious). We could say that ethnological heritage approaches in practice the definition of intangible heritage proposed by UNESCO:

“The ‘intangible cultural heritage’ means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and,

in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage.”

Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, Paris, October 17, 2003.

This is as far as we come, leaving aside ulterior motives, so as to not stray from the literality of the facts. This is what we have: the magma of heritage; the predominance and growing independence of expology; and a great diversity of interests. From here on we are obliged to think of ethnological heritage not as an ontological entity but rather a body of resources to design strategies relative to cultural and identity-related reflection, exchange and mutual knowledge, communication through visitors wherever they may come from, and economic sustainability and social reproduction.

The main question pending is social participation, in the sense of social agency in the entire process of heritage management. To get to that point it would be much more recommendable to encourage small or moderate initiatives closer to home and synergy between them, rather than recurring to large infrastructures that can never do anything but obey political interests. For we must not forget that a specialized anthropological perspective in this field should be present and should have a role in any heritage process, above all when done on a large scale.

Bibliography

AGUILAR, E. (coord.) (1999): *Patrimonio. Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

ANICO, M.; PERALTA, E. (coord.) (2008): *Heritage and Identity. Engagement and Demission in the Contemporary World*. London and New York. Routledge.

HERNÁNDEZ, E.; QUINTERO, V. (coord.) (2003): *Antropología y patrimonio. Investigación, documentación y difusión*. Granada. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998): *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley. University of California Press.

Did you know that...

The largest “siurell” (typical figurine from Majorca) in the world is probably the “falla” figure that welcomes visitors to the Museum of Ethnology permanent exhibition?

Did you know that...

The top floor of the Museum offers a magnificent panoramic view over Barcelona from north to east, from the Serra de Collserola to the Miró Foundation, with Montseny in the background?

Did you know that...

dust is very aggressive for objects?

The dust that settles on an object not only mars its beauty but is also abrasive to delicate surfaces, very hygroscopic and an excellent place for fungi and bacteria to proliferate.

Did you know that...

The Museum has some of the remains of the old Saint Marta chapel, patron saint of the guild of hoteliers, innkeepers, and adventurers of Barcelona (hoteliers: people providing bed and food; innkeepers: wine sellers; adventurers: the wine carriers, known as adventurers because it was very dangerous to travel the roads at that time)?

MAIRESSE, F. (2002): *Le musée, temple spectaculaire*. Lyons. Presses Universitaires de Lyon.

MONET, N.; ROIGÉ, X. (coord.) (2007): "El museus etnològics: nous desafiaments, noves perspectives." *Mnemòsine*, nº 4.

PRATS, L. (1997): *Antropología y patrimonio*. Barcelona. Ariel.

—; INIESTA, M. (coord.) (1993): *El patrimonio etnológico*. Actas del VI Congreso de Antropología. Tenerife.

QUINTERO, V. (2009): *Los sentidos del patrimonio. Alianza y conflictos en la construcción del patrimonio etnológico andaluz*. Seville. Fundación Blas Infante.

RIVIÈRE, G.H., et al, (1993): *La museología*. Madrid. Akal.

SANTANA, A.; PRATS, L. (coord.) (2005): *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*. Actas del X Congreso de Antropología. Seville. Fundación El Monte.

Elisabet Pertegas Robert

Anthropologist and cultural manager

Divulging ethnology

The debate between the position of reserving or divulging the items of knowledge that refer to our discipline has been present for many years. This is not a minor question, and both positions have powerful arguments in their defence. Naturally, both the advocates of reserving and those of divulging adopt these positions with a considerable number of nuances. In this respect, it would be prudent to take into account that reserving does not involve an elitist intention of concealing knowledge, in the worst of senses, nor is divulging a frivolous action that ignores the risk of a loss of scientific rigour. They are two ways of conceiving the transmission of knowledge, equally valid and no doubt perfectly complementary.

This debate also occurs in many other disciplines, which have sometimes locked themselves into clearly corporatist attitudes for fear of being colonised by elements foreign to their profession.

In the world of anthropology, we should bear these antecedents in mind in order not to fall into the trap of seeing ourselves as the guardians of the cultural essences of humanity, but should also take into account that our privileged position as observers entails the obligation of returning everything we observe to those we observe, and, it should be said, in a comprehensible manner.

From inside a museum we cannot, even if we wanted to, overlook the fact that the principal mission to be fulfilled by the professionals who work there revolves around returning the knowledge on the heritage preserved by the museum to the citizens of the place where the institution is located

and also to anyone else who wants to visit it.

This is a basic premiss that is valid for any museum, of whatever type: to gather, preserve and restore, if necessary, and finally to divulge by way of exhibitions, either permanent or temporary, both the vision of the object and the explanation of its nature, its historical or geographical context, its author or its meaning...

In a contemporary art museum we can explain a lot of things, while others will, of course, evade us. We will probably be able to date the work, identify its author, contextualise it geographically and often make a reasonably good approach to the author's artistic intention. And all this information can give us clues to the importance of the work we have before us, above and beyond the purely aesthetic pleasure that the work may arouse in us individually ... but in an ethnological museum, how can we "authoritatively" explain the meaning of a sewing machine or a pendant with a hand of Fatima, or perhaps a set of wooden skittles collected by Violant i Simorra in the Pallars? Are we really interested (well, perhaps a little...) in the date of construction of the object, and the name of its maker? Is it important for the piece to have an aesthetic value? And according to the criteria of what aesthetic?

These and many more are the types of questions that we often ask ourselves in the world of anthropology.

Through ethnography we gather data and document many of the objects which afterwards we display in exhibitions, because for us, in contrast with other types of museums, the object is almost anecdotic, in the sense that what interests us is the use value of the object and not the object in itself. This does not mean that ethnological museums do not have in their collections objects of great historical and aesthetic value; what is important to understand, however, is that these are added values and are not the reason why those objects form part of the museum's collection.

Good proof of this is the extraordinary collection of the MEB, comprising more than 70,000 objects, among which there are pieces of great formal beauty and pieces with a clear historical value.

But how do we explain this to our visitors?

In times of ultra-directed pedagogical museography, exhibitions of ethnographic heritage become an uncomfortable collection to display, precisely because the treasure we preserve within our walls is the patrimony of all, of "normal" people from here and there, of the present and the past, of women and men, of young and old, and almost always of the poor, the unknown...

The choice of a piece to display in an exhibition, normally accompanied by others, forms part of a museographic discourse curated by an author. In the case of an ethnological museum, the curator is usually an anthropologist, or occasionally a historian.

When a piece is exhibited it is said that we enhance its value, and naturally this is so because showing this piece instead of another in a display case or a space of a museum means that it has passed through the selection of an expert: it has been chosen, and this gives it a value, if only for the fact of forming part of a particular narrative. Nowadays it is likely that we are living in a time of narrative overvaluation, but that is another matter ... Normally our task is to explain hard-to-digest narratives that speak of social inequalities, of asymmetric gender roles, of ambiguous concepts like that of ethnic groups...

When we design a guided visit, all of this has to be taken into account: first we enhance the value of an object probably considered merely ordinary –or perhaps exotic because it originated far away in time or space, or, in the best of cases, as a nostalgic object (like something our grandmother had..)– then we insert it into a particular narrative to compare it, finally, with another narrative, and we end up concluding that the object in itself does not have the slightest importance.

This all seems quite irrational, but it is a tortuous path that finally leads to results, because there is always a magical moment in the visit when one of the visitors begins to introduce their own discourse with reference to the object in the primary or comparative narrative, or even incorporating their own narrative, and at that moment everything takes on meaning, because anthropology now moves into the place in which it feels most comfortable, that from which it observes and listens in order to incorporate into its own divulgative discourse the new readings of an anonymous citizen.

Divulging anthropology is as necessary as reserving it, as doing research, as enriching it from the academic world. All these anthropologies feed back into each other. Divulging anthropology among students of anthropology is fantastic and necessary, but so is carrying it out of the "tribe" and making sure that it reaches the general public, whether a large or only a small part – this is not important if we create a vocation in someone or just allow someone else to spend a slightly more reflective Sunday morning: the question is simply to convey something of the discerning view of anthropology, of that view that looks in collective terms, that studies society above and beyond individuality, above and beyond the official discourse of what it is supposed that we are – that sees things, why not admit it, in a rather unusual manner...

Divulging anthropology from the MEB is a declaration of intentions – intentions of continuing to preserve a popular heritage that has become the final barrier to globalising uniformity – and this is a privilege. No-one has ever said it is easy to do: it is obvious that there are much more amiable collections to popularise, but it is also true that the reopening of the MEB has signified for the city of Barcelona the recovery *in extremis* of a point of reference in the manner of establishing a museum firmly rooted in the city, paradoxically thanks to its difference from the rest of museums...

Adrià Pujol i Cruells

Anthropologist

The Wall of the Barcelona Museum of Ethnology

Communities of humans relate to the region and among themselves on many different levels depending on the circumstances. And in this series of relationships the object takes prime importance. A centrality that can adopt the form of clothing, ritual objects, toys, utensils, arms and works of art, tools, furnishings and a vast range of specifications. Objects, in any case, that are the idea and reason for the Wall of the Barcelona Museum of Ethnology.

Based on an idea of its director, Josep Fornés, we considered that the Wall had to include a whole series of objects related to the people who, irrespective of the historical moment and origin, formed part of the territory we know today as the Catalan Countries.

When seen as a whole, these objects are a reading guide about a particular community from a peculiar and comparative vantage point. It takes us away from the linear history that defines the group and its character from an accumulation of events that are quite often implausible. Conversely, an objective approach enables understanding the group on the basis of tangible components while eliminating the, far too often mystified, classic historical obsession. It also indirectly changes a lineal perspective for one of concentric circles more suited to anthropological approaches. We existed, and will also continue to exist through the objects that keep us company.

In other words, although identity is a characteristic carved by time and by historical vicissitudes (from yesterday

Did you know that...

The museum's collections include a type of irrigator called Éguisier, patented in 1842 in Paris by Doctor Maurice Éguisier, and used for enemas, diseases of the female genitals, for injections into the bladder, and even for applying medicinal solutions to the mouth or pharynx, but when the tap was opened on this model it played the *Boccaccio waltz* or *The little duke*?

Did you know that...

At the end of the 19th and beginning of the 20th century children played at saying mass, with wooden altars and all the other complements –crucifixes, candelabra, saints, monstrances, altar jars, etc.–, all made of lead; the Museum has a large collection from the workshop of the engraver and founder Carlo Ortellì?

to today, so to speak), it is also a constant adaptation to the environment, either by recurrent situations or simply by being blown about by comings and goings. It is in this state of permanent adaptation that objects take on their personality, influenced by both their conception and their use. The result is that the identity of a people is unique and untransferable, never something fixed or a sealed compartment, but rather one possibility among others. The Catalan character is, in this regard, a way of interacting with the world and in the world.

The object, whatever it may be, is impregnated by the character of the community. As an example, a candelabrum may be a device designed to provide light, but it also may be a means of dialogue with what is sacred and, furthermore, it can be so simultaneously in the hands of opposing faiths. A rattle is, depending on the moment, a toy, or a musical instrument, or even a ritual element during Easter celebrations. And the uniform of a member of the militia does not have the same meaning (political, historic, or social) if it is worn by a man or a woman.

For all these reasons, the Wall offers an object based history of the Catalan Countries, although largely focused on the mainland. You can admire it as if it were a *collage*, you know, that technique that combines various items which, at first glance, do not seem to have anything in common. You can also imagine it as depicting the movement of a community, as if the group crossed the centuries carrying (and losing on the way) all the objects that at one time or another had been necessary. And, finally, you can confirm that our community has an additional idiosyncrasy, a personality of patches, of partialities that are very seldom all brought together. All in all, the Wall can also be understood in more elaborate ways.

On a first level you will find the collection in its entirety. This is the first contact, like a bird's-eye view, which on the one hand reveals the peculiarity of

humans as a group, and on the other increases our perception by the way in which it associates objects that never normally go hand in hand.

On a second level, the types of relationship come into play. Let's mention just a few, as an example, bearing in mind that they establish stories, weave threads in all directions, not always those we are used to:

The symbolic world. Human communities have always communicated with the hereafter, and have always engage in fruitful dialogue with the universe of the unknown, with the world of ideas, with the mysteries of nature and the passage of time. People manage their relationships with what is symbolic through objects of worship, games, dances and celebrations and sometimes any utensil may become a means of community self-reflection.

The world of work. In order to tame matter, to be able to profit from nature and to ensure survival of the group, humans have developed a considerable range of technologies. The tools and techniques are not only a reflection of stunning specialisation, but also the cultural testimony of one part of the world. The forging of pot cranes, the conversion of an oak into a bridal chest, a midwife's bowl, or the complexity of a button accordion, are all utensils and procedures that should be considered wonders.

Daily life. In public spaces, but especially inside homes, a myriad of common objects populates our existence. In kitchens and bedrooms, on walls, ceilings and the floor, all over the place we find implements of all types, a projection of what, and how, we are. Devices of enormous simplicity beside intricate inventions, the whole leading to an intimate and constant presence of the objects we share during our life in society.

Gender and age roles. It is quite common that all human communities separate people depending on biological aspects. But it is also true that this separation is brought about by cultural components, ideological

subdivisions. And these divisions have their translation in objects which, in some way, gave them a hierarchical position. All that is necessary is to bring together a plane, an iron and a cardboard horse, and our imagination immediately determines who they belong to and therefore what they mean.

Leisure. It is well known that all work and no play makes Jack a dull boy. One idea depends on the other. And it is also true that organised leisure forms and integral part of any close-knit community. Time to relax is, yesterday and today, intrinsic to living in society. The forms and objects related to these periods of relax may have changed (from listening to stories told by the fireside to watching television, from ballroom dancing to going to a discotheque, from a pilgrimage to going on a tour), but the function continues to remain the same.

Politics, economy, law and society. All communities go through ideal structures that are born, live and die, large groups organise themselves according to interests, circumstances and needs. And the divulgation, observance or rejection of these dividing lines has also created objects; from political lampooning of the 20th century to paintings of good manners of the 17th century; from the satire and sermon of the 16th century to the podcast of the twenty-first century.

Customs and traditions. Finally, it cannot be denied that each individual people, precisely for the fact of being so, has its own customary uses. We are, however, not going to attempt to update the delightful compilation of the folklorist to whom we owe the honour that these customs have survived until today. In other words, the patent on tradition is not exclusive nor a sealed code. The genesis of traditions is rich and interesting, but there are also interpretations which, based on a circular, objectual approach, make us realise that we are always what we do and what we use.

And this is the real reason behind the Wall. We suggest a circular viewpoint

because an object may indeed participate in all the above codes and others that we will piece together. But it is also possible that it only participates in part of the codes, or even only one. What we are really after, in the end, is that visitors to the museum perceive, associate, and open the beat of reflection to the light of semblances, combinations and different itineraries, always within the framework of the Wall, a *passe-partout* that is somewhat different. We want to transmit that our community has existed for centuries, but, and especially, we want to send the message that it is a project in constant development.

Marisa Azón Masoliver

Head of Collections and Research of the Barcelona Ethnological Museum (2001-2015)

The boat

A large part of the museum's ethnological reserves is comprised of objects that have been used for generations but which, with the advances in technology, have been set aside because they have become obsolete.

Many of these objects are simply destroyed or abandoned because they are considered useless junk. In spite of all this however, some people either for nostalgia or a will to maintain certain out-dated knowledge or activities for future generations, fight fiercely to preserve a heritage without which it would be impossible to explain our recent past. These people consider museums as spaces for safeguarding memory. The romantics, nostalgics or lovers of the past, call them what you may, are the ones that make donations to museums.

Others, with a highly practical sense, embark upon finding a new use for the object and use it for decorative applications: such is the case of fish-traps used as lights, a threshing board transformed into a centre table, or the tools for working in the fields carefully cleaned and presented as a panoply to decorate the walls of a restaurant or holiday home.

The boat is a good example of an artefact which, like many other components of material culture, used for centuries for a particular purpose, end up being used for something quite different.

The story of how this boat found its way into the Museum of Ethnology gives us an idea of the curious and surprising life of some pieces before they form part of a museum's reserve collection. This is how it all began:

The recent refurbishing of the Museum of Ethnology is the result of the

efforts of the municipal council at that time. The commission consisted of presenting an exhibition that illustrated the social, economic and cultural activity of Catalonia. With this in mind, a selection was made of unique items, of large size and extreme beauty that could be used to present activities or trades that were significant for Catalonia and its area of influence.

When the project was presented for approval, the person responsible for Culture at that time said the seafaring aspect was missing. "We must explain the activities related to the sea, especially considering that Catalonia is a country with an extensive coastline and considerable maritime tradition", he said. It is true that the Museum of Ethnology has among its collections, an interesting heritage related to fishing and comprised of nets, traps, netting needles, baskets and crates for fish, as well as articles of clothing worn by fishermen and even some kitchen utensils. But none of these objects had power enough to be the centre of attention in a special area. The conclusion was that the Museum needed an object with sufficient size and visual impact to represent the sea. A boat would be ideal.

The Museum team set to work and, after contacting several museums dealing with maritime history, private collectors and even the Internet, the so sought after boat appeared in the least expected way and as described here:

Some of the objects held in the Museum of Ethnology reserve collection are stored in a warehouse located outside the City of Barcelona. The warehouse is used to safeguard collections that do not fit into the reserve store in the museum itself. The Museum technicians had travelled to and from this warehouse for more than 15 years.

Just when we were fully occupied with trying to find a boat, one day when we had to work in the outside warehouse and were waiting at the side of the road to catch a bus to take us back to Barcelona, what would mi-

Do you know what...

indoor contamination is?

The interior of museums may be contaminated by materials that make the conservation of items more difficult. This is the case of chipboard whose composition means that it gives off vapours that are especially noxious for metals. Many types of wood cause damage to metal objects. For example lead objects are highly sensitive to the vapours of oak wood or chipboard and cannot be stored or displayed in cabinets made from these materials.

Did you know that...

Catalonia produces kosher wine, suitable for Jewish rituals, and that a Rabbi must certify that the grapes used for this wine have not been pressed with the feet as this would be considered impure?

Did you know that...

If the gay flag is hung upside-down it doesn't represent LGBT groups but the peace movement?

raculously appear before our eyes was a boat. Located in an enormous block of land used as a parking area, in one corner, abandoned by all, the boat we had been seeking after for so many years. We had passed by it thousands of times and nobody had even realised it was there.

The boat in question had been used by a nearby restaurant to cook espetos, that is grill sardines, on Sundays and public holidays. The boat had gone from being a means of catching fish to being a grill for cooking the sardines it had helped to catch in its heyday...

The rest of the story is easy to guess. The Museum contacted the new owners of the restaurant, who by the way had no idea what to do with the boat, and acquired it for the modest price of 500 Euros. Unfortunately, they could not provide us with any information about the origin of the boat nor its former owners.

This is the bizarre story of a catboat that was first used to catch sardines and then retired to be used to barbecue them and finally take a leading role in the fishing section of the Barcelona Museum of Ethnology.

The catboat, very common on the coast of Catalonia and the Balearic Islands, was used to catch small fish and crustaceans, or calamari using a jig or a longline. Its size also enabled it to be used for recreational purposes.

This boat, originally made of wood, had later been repaired using fibreglass.

Gustau Molas

*Technician of the Collections
Department of the Barcelona
Ethnological Museum (1979-2015)*

The winepress

The interest of Ramon Violant i Simorra in representing the trades and a good part of the economic activity that had made our country progress for centuries led him to collect, from north to south and east to west, everything possible and which the means and municipal budget allowed. So it was, following the usual plan for the collection of objects put in place in 1940, that in October 1944 he set off on a campaign which, beginning in Pallars, led him to Rialp, les Esglésies, Buira, Sarroca de Bellera, Artesa de Segre, Cervera, Verdú, Tàrrega, Alfarràs, Lleida, Vimbodí –where he acquired a large amount of glassware produced by the only glass furnace remaining in the village– and on to Selva del Camp. It was not the only time he visited these towns. In 1945 he went back to Vimbodí, among other places, where he concentrated on collecting tools and other implements related to farm work. This was when he had the opportunity –and he didn't let it get away– of acquiring a winepress that was operated by ropes or cords, quite common until at least the 19th century but by this time already becoming rare, that he recorded as follows in his field notes: “Wine press. Antique. Belonging to the godparents of Pau Alsamora, age 72. 175.-- (a hundred and seventy-five pesetas)”.

Violant probably already had it quite clear that one of the papers he would publish in the future would be an extensive study of what he referred to as “the area of Reus and its region”, including Alt Camp, Baix Camp, Conca de Barberà and Priorat. In this study he described everything he observed about such diverse aspects as the houses, clothing, household chores,

livestock, hunting, fishing, agriculture, traditional industries, social and religious life, etc. Of the five volumes making up the entire work, the first was published in 1955, shortly before he died prematurely. The other volumes were published in 1956 and 1957 with the last two in 1959.

Undoubtedly, the culture of wine and wine-growing, and all it involves, was a central aspect of the economy of these lands since remote times when Phoenicians and Greeks brought grape vines to Catalonia, and where, in spite of centuries of convulsion when continued battles left the land almost without crops, followed by the phylloxera plague, wine had always been grown. After these episodes, finally, the monks in monasteries such as Poblet or Santes Creus, among others, again cultivated wine in the surrounding countryside and made wine in their cellars.

Violant wanted to document this in the Museum of Popular Industries and Arts, in the Poble Espanyol (Spanish village) of Montjuïc (origin of the now Barcelona Museum of Ethnology). But no more information was available about the winepress or its original owners other than what we described above. So it was, even though the museum of the Poble Espanyol (Spanish village) had been opened only three years earlier (June 1942), it was decided to include the press as an important innovative part of the exhibitions at that time. But there is a mystery, a curiosity in the museumisation of the winepress that has never been resolved. All the known drawings of the press –we have no evidence of any photographs taken at its original site in Vimbodí–, and even the description of the parts of the press in the exhibition rooms, include a wooden vat that collected the most from the pressing. But this vat was never acquired or inventoried as an object in the Museum collection. And, therefore, a vat was never displayed with the press, in spite of everything seeming to indicate the contrary. This is further shown in the

archive photographs of the exhibition room in the Museum, where the vat is quite obviously not there.

Apart from the presence of the winepress in the Museum and of the date it was bought by Violant, we know no more. Recently, in 2014, during a conference in the Glass Museum of Vimbodí, we were able to extend the information we had available: a direct descendent of the previous owner, Pau Alsamora Llord, who sold the press to Ramon Violant in 1945, told us the names, surnames, dates of birth and death, involvement in the Carlist wars, marriages and children of almost all this branch of the Alsamora family –a surname, on the other hand, quite extensive in the area–, and the house and address where with all probability the press had been located since 1700, and where his forefather Pau Alsamora Selma, born in 1812 and died in 1846, had the *only still for producing spirits* –which they then exported through various ports–, an activity at that time representing a prosperous business.

Carles Alcoy Sanchez

*Restorer in basketwork
and vegetal fibres*

Gustau Molas

*Technician of the Collections
Department of the Barcelona
Ethnological Museum*

The shepherd's shelter

As of 1940 Joan Amades and Ramon Violant worked together to continue the task of collecting and preserving our ethnographic heritage. It was not until 1951 that Violant purchased a “Shepherd's hut with a cot” originating from Molí de Feitús, in the municipality of Llanars, in the Ripollès region. This is our hut!

The fact that this acquisition took place nine years after opening the Museum meant that the two pieces remained in the store and were not exhibited. The exhibition area called *Pastoral culture* was overflowing with objects and material that Violant had mainly collected from the Pallars region, the Huesca Pyrenees and Navarre. Five years later, in 1956, Violant i Simorra died suddenly, and then Amades died in 1959. It was not until the late seventies, and with minimum staff, that the task was again taken up of evaluating all the assets stored in the Museum, in the Poble Espanyol (Spanish village) of Montjuïc, where the shelter was located.

This shelter –hut according to Violant–, had been the subject of interest since the late 19th century, when the painter Dionís Baixeras (Barcelona, 1862-1943) included it in two of his paintings dated circa 1893. Ramon Violant also mentions it, and Ramon Noé sketched it in the book *El Pirineo español (The Spanish Pyrenees)*, published in 1949. Another representation of the shelter is a sketch, attributed to Dionís Baixeras, found in the Amades Collection, but from a different perspective. And even more: it was re-

produced on a tin of biscuits made by Salanyolis, in Camprodon, circa 1970.

The hut has been a participant in a series of surprising situations. First of all, Violant documented the cot with a record number, that is, it would be the shepherd's bed. In his field he writes: “Shepherd's cot with a hut originating from... Molí de Feitús”, acquired together with other objects from the same place on 22 August 1951. Perhaps he considered the hut as subsidiary to the cot and this is why it is mentioned in second place. The whole group cost 120 pesetas at that time.

The hut arrived at the Museum in a mutilated condition, quite different from the way it was described and sketched in *El Pirineo español (The Spanish Pyrenees)* and the oil paintings by Dionís Baixeras. The front struts had been shortened, and even today we have no knowledge of when or why this was done. But there is no doubt it is the same shelter.

The hut is an extraordinary piece. Why?

- It is the most reproduced item in the Museum. It is over a hundred and thirty years old and quite unique.
- It is a piece that, once acquired in 1951, for sixty-five years it was never put on display, until now.
- The structure, very carefully made, is portable, and this explains the small transhumance taking place in Pyrenean valleys. This is why there was a very efficient system for assembly and transport.
- In spite of its accident prone life, the whole shelter is original, and only the rye-grass roof has been partially restored.

- It is made up of only three different components: six slats, six bars, four struts, and a joist, all held together by 14 wedges. It is completely made of pieces of wood worked with an adze, without any nails or screws.

This is why the hut and the cot were conceived as pieces that were simple, pure, clean and practical, and also advancing by a century the techniques used by large producers of modular furniture from northern Europe. And, therefore, they are exceptional!

Did you know that...

The Barcelona Museum of Ethnology is the first public ethnology museum created in Catalonia?

Did you know that...

Lambert Escaler i Milà, recognised sculptor of the Catalan Modernist period, created the figures representing scenes of everyday life in the Pyrenees for the old Museum in the Spanish Village?

Did you know that...

The Museum one of the few “auca” boards still in existence. The “auca” began as a Catalan card game played for money and was very popular in Barcelona until it was banned?

Did you know that...

The Catalan word *rodolí* –meaning a couplet, two lines of verse that rhyme, or something rolled up– comes from the “auca” game when a rolled up piece of paper was taken out of a bag and used to indicate the winning square. The piece of paper had a short text or couplet written on it?

Gustau Molas

Technician of the Collections Department of the Barcelona Ethnological Museum (1979-2015)

The loom

The relevance and extent of weaving made it the most common popular industry developed in Catalonia until the mid 20th century. In areas where the raw material was readily available– wool, linen or esparto grass– there is ample evidence of the existence of artisan weavers who first supplied their local communities and also plied their trade as a means of subsistence, selling their products at fairs and markets.

Ramon Violant i Simorra, in his book *Art popular decoratiu a Catalunya (Popular decorative art in Catalonia)*, published in 1948, explains how weavers worked the rather rudimentary manual looms in the Pallars region: “The weavers almost always plied their trade by family tradition and were generally established in middle-sized towns that were surrounded by a number of hamlets or farm houses whose existence depended on the village or town. Some of these towns even had three or four weavers; sometimes, all the men in the same house knew the trade and, in this case, each of them had a loom. As a curiosity we can mention that, in the past, when hemp was spun very finely and continuously, working from 5 in the morning until the evening, one of these weavers could finish 7 or 8 “canes” (one “cana” is the equivalent of 8 “pams” or about 1.6 metres) of plain woven cloth without patterns, and was paid 2 rals (0.50 pesetas) per “cana” (Pobleta de Bellvei). The last weaver remaining in Ribera de Cardós, about 45 years ago, was also paid 2 rals per cana of woollen or linen cloth, 4 rals per “faixa” and 1 duro (5 pesetas) per a magnificent bridal bed-spread”.

But the work of the hand weaver implied a series of previous jobs often

performed by women, without whom it would be impossible to finish a piece of cloth on the loom. In the case of wool, the first task (shearing) was done by men, but then the cleaning, carding, spinning, winding the bobbins and putting them in the shuttles were all performed by women. And there are of course various tools to perform all these tasks. The clippers or scissors to shear the sheep, the *carding combs* to prepare the wool, at first made from wild teasel (*Dipsacus fullonum*) and later a flat piece of wood with a handle and one part fitted with metal spikes that combed the wool, the wheel, spindle flier whorl for spinning the wool to make yarn, the wheel to wind the bobbins (cylinders of cane with skeins of yarn) and also the shuttle. This was done by hand when the bobbin with the yarn was fitted to the loom. But for linen or hemp the process was initially different and, of course, used other tools. Getting the linen yarn to weave white cloth, the base for sheets, shirts, tablecloths, etc., required, once harvested, removing the seeds, soaking it, washing it (in the troughs the farm-houses had), wringing it (with a wringer), beating it (with a board and swing-le), combing it (with a comb for linen or hemp), spinning it and then bleaching it in the laundry before taking it to the weaver.

The loom exhibited in the Museum, with part of a hemp cloth, was acquired in 1940 and formed part of the Domènec Canut house, the mayor of Pobleta de Bellvei from 1921 to 1945. At the same time, and for the total price of 900 pesetas at that time, Ramon Violant acquired the whole set of weaving utensils and accessories that were in the same room as the loom, including drawers, the warping machine, the guide, the wheel to wind bobbins, heddles, manual shuttles, full bobbins, the bone used to smooth the selvedge of the piece of cloth, etc. According to the chapter “Teixits populars i labors femenines (Popular fabrics and women’s work)” in the magnificent book *Art popular decoratiu a Catalunya (Pop-*

ular decorative art in Catalonia), by Violant, the loom dates from the 18th century (1711), the middle of the War of Spanish Succession. In 1980, as part of a campaign to find additional documentation, curators from the Museum visited the home of Domènec Canut, the previous owner of the loom and of all its accessories, and the same room still has unfinished bolts of woven cloth as well as heddles hanging on the walls.

Marisa Azón Masoliver

Head of Collections and Research of the Barcelona Ethnological Museum (2001-2015)

The blacksmith’s bellows

The bellows, together with the forge, anvil and hammer, are the basic components of the blacksmith’s trade. The blacksmith’s bellows are used to blow air to stoke the coal or wood fire in the forge. When the iron has been heated to white-hot, the blacksmith places it on the anvil and hits it with a hammer to give it the required shape and thickness. The item is then cooled by being submerged in water –tempering the metal– to give it greater consistency. This process for shaping iron is also called forging.

The iron used for forging has a low carbon content and so is considered to be very pure iron. It melts at a temperature of 1,500°C.

Forging has existed for thousands of years and objects made using this technique are present in a vast number of fields: agriculture, household utensils, architecture, religion and decoration.

Until quite recently, the blacksmith was a leading figure in villages as he serviced the needs of the community, he was the person that made or repaired the special tools or implements for working in the fields: ploughshares, scythes, sickles, hoes, picks, etc. All the tools required for ploughing, mowing, digging, mixing, sowing, fertilising and planting. These tools have changed little over the centuries. It is interesting to note that until quite recently the land was still ploughed with the so-called Roman plough.

The village blacksmith was also responsible for shoeing horses as well as making the household items used to cook on the hearth (pot cranes, tripods, wheels, forks) and for lighting

(torches, candelabras) and architectural items (gratings for windows or doors, keys, knockers).

The growing technification of agricultural work, with the replacement of dray animals by tractors and other vehicles, and the appearance of new technologies for producing iron implements, has reduced this trade to the minimum expression, with foundries exclusively dedicated to producing artistic work and unique commissions related to decorative architectural components.

This bellows was acquired by August Panyella in 1975, as part of a series of tools and implements from a farm-house in Terol, and is a good example of those used by village blacksmiths. Apart from the bellows, the collection also includes a series of tools used in a blacksmith’s workshop.

Marisa Azón Masoliver

Head of Collections and Research of the Barcelona Ethnological Museum (2001-2015)

The herbalist’s cabinet

This cabinet, together with a balance and three spatulas, was acquired by the Museums Board during its first years of activity. It is interesting to note that this institution, created in 1902, played a key role in the creation of Catalan museums, as well as in the preservation, acquisition and inventory of the cultural assets of our country. The cabinet was incorporated into the Artistic and Archaeological Museum of Barcelona, at that time located in the building that is now the Catalan Parliament and which was the embryo of all future museums in Barcelona. Later, following different alterations to the museum, the cabinet ended up in the Museum of Popular Industries and Arts, opened in 1942 and located in the Poble Espanyol (Spanish Village) of Montjuïc. At that time, this museum depended on the Municipal Institute of History, curated by the historian, archivist and archaeologist Agustí Duran i Sanpere, who probably decided to place the cabinet in the museum in the Poble Espanyol (Spanish Village) because of its popular style and because it was related to a trade.

There is little information available about this cabinet. We know that it came from Montsó, a town in Aragon, and that it was found in the town’s castle.

The politician and historian Miquel González i Sugranyes mentioned the existence of this item in his book *Història dels antics Gremis dels Arts y Oficis de la Ciutat de Barcelona (History of the old arts and trade guilds of the City of Barcelona)*. Vol. I. *Agullers. Apotecaris*. Argenters, from which we quote this fragment: “The cabinet

Do you know what...

a mark of use is?

Ethnological items help explain ways of life, trades or crafts. They are considered documental objects. A *mark of use* refers to any addition or repair found on an object that helps explain its life. This is the case of repairs to tools made by the craftsman himself, pottery repaired with staples, or even the seeds, dust or traces of other substances left behind in recipients, all of which must be preserved as they indicate the use given to the object.

Do you know what...

hygroscopicity means?

It is the capacity of organic materials to react to the moisture content of the air by absorbing water vapour. When the moisture content is low it causes drying. This absorption and release has a contracting or dilating effect that causes the object to change size. These changes cause splits in a wood carving or the peeling of layers of paint off an altarpiece. This is why it is so important to keep objects in an atmosphere where the moisture content and temperature do not fluctuate too much. Environmental stability ensures good conservation of museum collections.

must have been used as a herbarium, containing medicinal substances and herbs as seen by the images and names on the forty-five drawers or compartments it is divided into. According to its structure and painted tempera decoration, it corresponds to the very late 17th century. The upper part is fitted with balances, with a weight drawer and flask holders, of which there are three still remaining”.

In reality there are 40 square drawers and one rectangular in shape in the lower part. This chest of drawers is closed by a double leaf door. The polychrome work on the cabinet is tempera consisting of pigment and size of glue and it is possible to distinguish two pictorial styles: the outer part of the door and the inside.

The outer part of the door shows two black slaves, one on each leaf, adorned with feather skirts. They have an ornament on their heads, a kind of turban with feathers, and large earrings. Each carries a recipient. They are two imposing guardians protecting the exotic and marvellous treasures hidden behind the door.

The interior design has a totally different iconography. On the reverse side of the door and on the series of drawers there is a delicate universe, characteristic of the 18th century, with characters belonging to rural nobility, dressed in the fashion of the early 18th century and participating in gallant and amorous scenes or in various attitudes: damsels fetching water or fishing, an aristocrat in the act of hunting, galloping horsemen, etc. Different animals are also depicted, including a donkey, a goat, and a camel. Each drawer also bears the name of the product it contained, whether remedial herbs or other active ingredients specific to the world of pharmacy.

It is interesting to note that death is also represented; especially bearing in mind that it is an important symbol in the world of disease and its possible remedies.

The wood at the back of the cabinet is hardly worked or polished at all,

leading to the deduction that the cabinet was recessed in a wall.

The preparation of the new exhibition in the Museum of Ethnology required restoring the cabinet and the balance. The latter, once the layer of paint covering it had been removed, revealed delicate polychrome work, which, even in its deplorable condition, enabled distinguishing, apart from the decorative flowers and fruits, an effigy of the patron saint of Montsó, Saint Barbara, with her attributes, the palm branch of martyrdom and the tower where she was imprisoned at her feet. This is further confirmation of the provenance of the cabinet.

There are quite a few samples of medicinal cabinets like this one. There is a carved wooden cabinet with polychromatic painting and a double-leaf door preserved in the Diocesan Museum of Solsona and originating from the Pallerès pharmacy of the town. There is also cabinet with drawers originating from the Benedictine Abbey of Santa Maria la Real (Nájera), even though much larger (148 drawers), and conserved in the Cusí Pharmacy Museum of the Royal Academy of Pharmacy of Catalonia. This one, also designed to be recessed in a wall, is typical of the hospital and monastery pharmacies that were common along the Road to Santiago.

Montsó, an important settlement on the Catalan part of the Road to Santiago and its castle, had been occupied by Knights Hospitaller, and must have certainly had a hospital for pilgrims. A hospital apothecary was perfectly possible. Nevertheless, the iconography of the cabinet, far from being religious, means that there are certain reservations regarding this possible origin.

Jordi Orobitg Canal

Audiovisual producer

The audiovisual presentations, an added value.

When they asked me to make some of the audiovisual presentations for the new MEB, I went through a moment of extreme anxiety. During my professional career I have worked for different museums and organisations making documentary films and audiovisual presentations, but in this case I was even more excited about doing it. The MEB is the place where I learnt many concepts about anthropology, where they instilled me with a passion for ethnographic studies and field work. For all these reasons, I decided to put everything I had learnt over the years into practice. The first difficulty I had with the project was that we were talking about audiovisual presentations, not documentary films. The documentary, apart from lasting much longer, can in itself give an explanation of a particular subject, but an audiovisual presentation of a museum is not like that. In the first place, because it only lasts 3 to 5 minutes at the most; considering that it is generally viewed on small screens, when the spectator is standing in a public place, and with the weariness and lack of concentration that this implies. In second place, these audiovisual presentations also try to interact with all the objects around them in the exhibition, as this makes them much more understandable. It also means, for example, having foreknowledge of where and what representative pieces will be around this audiovisual presentation, and this means a change in cinematographic communication; that is, it has to be more direct and explicative. Quite often, this type of audiovisual presentation tends to be limited to fixed shot

middle-ground interviews, with only an explanation defining the object.

In this project we wanted to do a little better: we wanted the artisans of traditional trades to not only talk about their work, but also to explain how it affects their daily life. The first step was to find the people (the informers as they are called technically) to represent each working area. This was difficult because of the complexity of finding people who were still dedicated to this type of work. Another obstacle is the camera, as it is not easy to put a camera in front of people and ask them to talk about their lives, memories, thoughts, feelings, as this implies certain risks not everyone is prepared to assume. It is also a vote of confidence for the person making the film, and I must say that all of them gave me this confidence: we spoke about the project for the Museum and what we wanted in the audiovisual presentations.

Once filming began I decided not to make it a single interview, but film it on different days. This meant that, as the days went by, the confidence and friendship between us grew more and more. I can say, without any doubt, that this project has brought me more friends; all of them with unique lives that are representative of a life style that is being lost.

Many, many subjects came up during the filming, and there are unending stories to be told. With Martí Mir, the shepherd, we went on a transhumance over three days from Basturs to Freixe, over the Boumort range, driving the herd of sheep along rugged cliffs and sweeping plains. Martí told me that in his youth, after trying to find a job as a waiter at beach resorts, he decided to go back to his village and become a shepherd. And that this life, even though it was hard, made his wife, Maribel Puy, very happy as the relationship established with the sheep and dogs was very important to her. His son, Marc Mir, continuing the family business, told me that he was worried about the reintroduction of wild animals in the mountains.

Víctor Cunillera, blacksmith, owner of a foundry in the suburb of Gràcia that had belonged to his family for several generations, looked with resignation and concern on how a trade he loved so much was slowly disappearing from everyday life. This is why, with the determination that this not be true, he decided to put on live demonstrations, to transmit his knowledge during his classes on smithing and to create a blacksmith’s museum in his own home in Gràcia.

Juan Luis Foix, captain of a fishing boat in Benicarló, told me that he was on sick leave because of a shoulder injury that prevented him from lifting nets, that the crisis had caused many seafarers to lose their jobs, and that crews had been reduced from six to four. This meant having to work much harder and caused even more physical strain that not many of them could resist. He also told me that he came from a family of fishermen and when he first started the job he got sick every time he went to sea. But his father told him he could control his body and that an effort of control and patience would see him through, and so it was.

Jaume Tomàs has spent his whole life dedicated to agriculture, forever seeking new ways to make the land more profitable. He told me how other farmers from the area founded a cooperative society; how they went to France to learn how wine was made in other places to later apply these systems in their village, Masroig. So it was they modernised the machinery and the process, and slowly increased the quality of their wine and oil. The result of all this effort was that the people did not abandon the fields because they had a dignified way of earning a living. He was so proud that his neighbours had decided to stay in the village.

The reality in Majorca, in the village of Pòrtol, was quite different. Pere Coll, the potter of Pòrtol, told me that almost all the pottery factories had disappeared, that the trade was the same as 100 years ago, that pottery had once been used every day but that now it is

almost only for decorative purposes. The competition of products from China and the introduction of plastic were the reasons behind the disappearance of almost all the pottery factories. And as he had to reinvent the trade, he collaborates with artists such as Miquel Barceló and Josef Nadj who have displayed his work all over the world.

All these men and women know that their jobs are hard, but at no time have they thought of doing anything else; they love their work are very aware, in some cases, that they are the last ones to dedicate themselves to these traditional crafts.

Finally, I would like to add that making each audiovisual presentation meant the discovery of realities far different from my own, and this has made me change the view I have of my own life. I hope that all this comes across in the audiovisual presentations of the new Barcelona Museum of Ethnology.

Did you know that...

organic materials (wood, vegetable fibres, animal matter) are better preserved in extreme environments?

Extremely low temperatures create a process of natural refrigeration that favours preservation for centuries. One example is the remains of animals, mammoths have been found frozen in Siberia after more than 50,000 years.

In the same way, in very dry regions, such as the deserts of Egypt, Peru or Bolivia, extremely old mummies and vegetable fibres have been found in excellent condition.

These are only two examples of microclimates with extreme conditions that preserve materials very well.

Did you know that...

There is a copy of the shepherd's cabin on display in the Museum's permanent exhibition that can be put up and pulled down and is used to explain the lives of shepherds in the Pyrenees?

Roger Canals

Anthropologist

The audiovisual in anthropology

Historical perspective and future possibilities

The relationship between anthropology and the audiovisual, especially photography and the cinema, is a long history of agreements and disagreements. The first wave of anthropology, approximately from the late 19th century until 1930, welcomed with enthusiasm the new techniques of mechanical reproduction of reality. Thus, for instance, the famous expedition to the Torres Strait by the University of Cambridge (1898), directed by A.C. Haddon and B. Spencer, included, apart from anthropologists, geologists and botanists, a team of specialists in photography and cinema. In a colonial context dominated by positivism and evolutionism, it was considered that photography and cinema made it possible to obtain a true immediate document of external reality that had indubitable scientific validity. Fathers of modern anthropology like Franz Boas (1883-1911) or Bronislaw Malinowski (1884-1942) also made use of photography during their research activities in Canada and the Pacific, respectively.

In this line, in 1926, Marcel Mauss (1872-1950), a key figure in the formation of anthropological discipline, emphasised in his *Manuel d'Ethnographie* the need to use audiovisual techniques in scientific research into social reality: "All the objects must be photographed, preferably unposed [...]. The cinema will enable life to be photographed [...]. Phonographic recording, recording on sound film, allow us to verify the entry of the moral world into the pure material world."¹

In this declaration, Marcel Mauss contributed two relevant and still en-

tirely valid observations. Firstly, the author pointed out the aptitude of the cinema to capture "life," that is, to make a record of social processes, of the actions that men and women perform during their everyday existence. In other words, instead of concentrating on what is abstract and conceptual, as written texts would, the cinema makes it possible to capture concrete, mundane actions – life as it is truly lived and felt, and not as it is thought or explained. But secondly, Mauss specified that the entry of sound cinema gives rise to new possibilities in relation with the use of cinema techniques in the ethnographical research. More specifically, sound recording makes it possible to capture what people say, and not only what they do, and thus makes it possible to obtain a document that leaves a record of how human societies describe and interpret the world around them and the relationships uniting their members. In this way, the possibility of capturing the words of the participants left a record of the values, the judgments and the feelings of the various cultures – that is to say, of what Mauss called "the moral world."

This initial fascination of anthropology in relation with the cinema and photography had effects from the museistic point of view. Thus, the first anthropology museums contained countless photographs and audiovisual recordings that accompanied and complemented the objects displayed and the written texts.

However, this early affinity between anthropology and the audiovisual gradually faded, and during a long period, between approximately 1940 and 1990, the image came to occupy a secondary role within the anthropological project. Under the supremacy of structuralism or functionalism, among other currents, anthropology became defined as a science of a basically textual nature. The photographs or films incorporated into expositive books or projects had a merely complementary role, subordinated to the written word.

The fundamental tenet was that the text provided knowledge in the strict sense and that the image, at best, illustrated or exemplified it. The ethnographer-filmmakers who emerged during this period (Mead, Rouch, MacDougall, to name only a few) maintained an ambivalent and sometimes conflictive relationship with the official academic institutions.

It was not until the 1990s, approximately, when anthropology resumed an interest in materiality, corporality and the affective and creative dimension of culture, which the cinema and photography again championed as two structural elements of the anthropological project. The emergence of the new technologies of the image, in reference to both its capture (cameras) and distribution and projection, facilitated the production of visual documents. It became obvious not only that the image constituted the speciality of certain anthropologists but that anthropology as a scientific discipline could not disregard the visual dimension of culture or the techniques of research and publication associated with the image. The ethnographical museums – and the MEB was no exception – took note of these changes, and many rethought the presence of photographs, films and illustrations within their expositive projects.

And today, how are we to understand the relationship between anthropology and the audiovisual? It is indisputable that nowadays the image constitutes a central element of anthropology, not only because the world we study is full of images, but also because image technologies, from lightweight cameras to edition or animation programs, offer us innovative possibilities for exploring and analysing social reality. We know that the word must not be subordinated to the text nor the text to the word. We have to search for creative forms of relationship between the two, also experimenting with sound, scenography and other sensory registers (smell, touch,

taste) in order to create new forms of anthropological discourse. It would be positive for tomorrow's ethnographical museums to take into consideration everything the image makes possible, from archive material to augmented reality, by way of interactive documentaries or participatory cinema and photography projects. It would also be necessary for the museums to have the necessary resources to be able to produce and exhibit, with full independence, their own audiovisual creations, and for the interior of the museum institutions to promote teaching and training projects revolving around anthropology. Only in this way will we be able to contribute to achieving that old dream of Marcel Mauss: to place anthropology at the service of a world of greater justice, culture and solidarity – that is to say, at the service of the creation of a new moral order.

Notes

¹ Original text: «Tous les objets doivent être photographiés, de préférence sans pose [...]. Le cinéma permettra de photographier la vie [...]. L'enregistrement phonographique, l'enregistrement sur films sonores, nous permettent de constater l'entrée du monde moral dans le monde matériel pur.» (The translation is ours.)

Enric Miró i Cuberes

Head of exhibitions and dissemination of the Barcelona Ethnological Museum (1998-2015)

16 years of activities at the MEB (1999-2015)

Activities, an element of communication with society

Activities, a form of scientific action in society

Activities, social use of heritage

Activities, a way of reading, updating and revitalising the heritage

Activities, synthesis of the Museum project

Activities, an element of communication with society. Above and beyond words, facts have to express the Museum's goals and theories. In the activities the visitors directly experience and consequently reflect, elaborate, incorporate, etc., and disseminate what they have seen, experienced and tasted. The activity programme itself has to say what and how the visitor lives and shares.

Activities, a form of scientific action. The planning and methodology in the staging of activities are the result of the scientific action of the Museum's team. The evaluation of the process will entail more material for the scientific preparation and will provide feedback. By participating in the activities, the visitor gets to know and shares the scientific task of the Museum's team.

Activities, a way of reading, updating and revitalising the heritage. The collections of materials, images and audiovisuals contrast with the visitor's contemporary perception. In the preparation of the exhibitions and the corresponding activities, the existing documentation is complemented and developed in greater depth. The conserved heritage takes on a new life

when it interacts with visitors during the activities.

Activities, social use of heritage. The collectors of the Museum's collections had a primary goal of safeguarding the objects of everyday use for future generations to make them subjects of study and knowledge. The displayed heritage has to promote both aesthetic and scientific emotion. The collections have to have a social function, a concrete utility for today's citizens, for their everyday quality of life, and have to overcome antiquated classicist collectionism.

Activities, synthesis of the Museum project. The programme of activities, the cycle of activities of each season and the general medium-term itinerary have to respond to and disseminate the line of work of the Museum's team.

The beginnings: 1999

The Museum's Director, Carme Fauria, had the goal of commencing a new stage in the Museum's services, a new form of communication and relationship with society. My incorporation, and the consequent creation of the team of the Exhibitions and Dissemination Department, responded to this goal of communication. An internal analysis and diagnosis of both the Museum and the citizenry that we wanted to serve was carried out. The various departments had to work in conjunction with the idea of social transmission.

The team

The Department needed to create the team of educators and specialists. The professional experience of each person was an essential element to be taken into account in attending to the various internal and external ethnographic, anthropological, didactic and communication goals.

The "team" concept was based on the task explicitly coordinated between the members,¹ a group relationship that facilitated the monitoring, evaluation and adjustment of the

Did you know that...

at our latitude it is difficult to prevent the natural decay of wood, vegetable fibres and animal matter?

The combination high humidity and temperatures that reach 35°C in the summer months create a climate that favours biodeterioration: woodworm, fungi and bacteria quickly proliferate and feed on the organic components of many of our cultural assets, causing degradation. This is the main reason why very few organic materials more than 1,000 years old are still preserved in our region.

Do you know what...

xylophage *means?*

From the Greek *xilo*, which means wood, and *phage*, which means eat, any insect or organism that eats wood: commonly called *woodworm*.

There are many types of woodworm (anobiids, *Hylotrupes*, cerambycidae). In general they are insects or small beetles whose larvae eat through the wood making tunnels that cause serious damage to objects, altarpieces, picture frames, furniture, beams, etc.

The larvae excavate the tunnels and finally eat through the surface. They then transform into a moth and fly away to lay eggs and begin the cycle once again.

service to each group or each specific requirement.

Each person's methodological attitude has prevailed in creating the team and steering the contents of each proposal. The experiences proposed in each activity had to be the start of a shared personal process rather than a goal in themselves, transferrable to the visitors' everyday life. What was necessary was to attend to the diversity of the participants and the diversity of the offer of training and participatory activities: an anthropology of proximity.

This idea of a broad-based team, with internal and external complications, also had the involvement of other entities of the city and the country: Universities (UB and UAB);² the Escola de la Dona (Women's School, Provincial Council);³ the Expression and Psychomotricity School (Barcelona City Council);⁴ civic centres and professional schools;⁵ the consulates of Japan,⁶ Colombia, Ecuador, Peru, Venezuela, Senegal and Guinea-Bissau; CSIC-Researchers' Residence; the Ethnographic Observatory of the Government of Catalonia; the Accordion Museum of Arsèguel;⁷ the Educational City Council of Barcelona; the Asia House; the America-Catalonia House; the CEDRICAT; the Casa dels Entremesos; the Alcàntara-Xarxa Cornisa Foundation (Morocco); the Pere Closa Foundation; and the FAGIC.

The new team, established in the year 2000, based its work on the ethnological activity carried out by the first directors of the Museum: Ramon Violant i Simorra, Joan Amades, August Panyella, Zeferina Amil, Ramon Noé, and the Popular Arts and Traditional Crafts Museum.

The activities

1. The general programme of activities formed part of the Museum's general scientific and socio-cultural communication plan. The annual programme interrelated the various activities so that participants could follow an experiential and formative itinerary in personal aspects, both social and professional.

The programmes established three-yearly cycles with the intention of probing the themes in depth and from various viewpoints, in relation with the Museum's lines of scientific work. The programming was partially renewed each year, and totally within the three-year cycle.

2. The programme of educational activities was oriented to attending to the various levels of formal education (infant, primary, secondary, pre-university, professional training, university, special education, attention to sectors at social risk, social-prison action).

Services were also programmed for the various options of leisure education (summer and Christmas activities, children's and senior citizens' centres).

The programme attended to both students and the teaching teams.

Since the year 2000, the MEB's educational offering has participated in the Educational Activities Programme of the Municipal Education Institute.

The training activities for educators received the recognition of the Education Department of the Government of Catalonia (Permanent Teacher Training Plan 2000-2001 and 2001-2002).

3. The programme of activities for the general public concentrated its calendar on weekends and holidays. The target publics were families, age groups and specialists in social sciences, conducting experiences that promoted involvement, reflection and everyday applicability, integrating the divulgative aspects and always on the basis of the exhibited heritage.

4. Methodologically, the various activities were conceived to be an experiential form of approach to and comprehension of the exhibited collections. And they had to be appraisable. The visitors' experiences of relationship with the heritage⁸ were linked to the present-day setting of society, for which they had to be useful. The execution of the activities was designed to be enjoyable and at the same time rigorous, favouring involvement and shared and globalising experimentation.

The various themes of the activities

were executed from the viewpoint of various disciplines and the aspects that make up the cultural system: beliefs, gender, natural resources, and codes of spoken, gestural, musical and plastic expression.

In 2010 we began the line of museographic work that we named *Feel the Heritage*,⁹ in which visitors could "taste the objects" with all five senses. We also worked with this Feel the Heritage in the Museum's external activities, in training educators in universities, primary and secondary schools and cultural centres. The touchable objects were from private collections of Museum members and collaborators; subsequently, the Museum began its own collection of ethnographic objects with these didactic purposes. In the new museography of the MEB of 2015, this initiative has a permanent space on the first floor.

5. The staging of the activities was planned in various formats, in keeping with the various aspects of the cultural systems: the word, with conferences, talks, storytelling, presentations of books,¹⁰ works and theses;¹¹ bodily expression and codes, shiatsu, corporal awareness, dance; music, with concerts and recitals; culinary culture, beliefs and religions, plastic expression. Formats that were habitually presented and executed integrally: concert-tasting-talk, conference-recital, presentation-concert-tasting, stories-musics-tasting, audio-video-forum-tasting... Living nativity scenes...

The spaces where they were executed were decided according to the contents: in front of a certain display window or exhibition space, itinerant around the exhibition, in the meeting room, in the exterior spaces.

The projection of the museum

The incorporation of Josep Fornés i Garcia into the Museum's team boosted the projection of the MEB in society, intensifying the relationship with Barcelona's neighbourhood social organisations.¹² The increase of the itinerant divulgative exhibitions, some created

in collaboration with citizens' organisations,¹³ facilitated and favoured the Museum's presence and involvement in many neighbourhoods and villages in Catalonia. At the same time there emerged an important international relations activity:¹⁴ with Mexico¹⁵ (from the year 2000), Morocco¹⁶ (from 2005 to 2012), Colombia¹⁷ (since 2006) and Syria (2006¹⁸ and 2008). The Museum was the world's only museum invited to participate in the events organised in the Capital of Islamic Culture 2006, the city of Aleppo, and in the Capital of Arab Culture 2008, the city of Damascus, and obtained the recognition of the cities of Tartus and Latakia for the organisation of exhibitions and displays of Catalan culture and conferences. The Museum's actions in the Arab Republic of Syria were highlighted in the international communications media in the Arabic world, in particular the National Television of Syria and its international channel in the Spanish language.

This external field of action by the Museum has always featured the promotion of the involvement of the receiver entity or society. The MEB's exhibitions incorporate the local contributions with the materials developed by the research or cultural action groups. The Museum's presence in neighbourhoods and villages of Catalonia has gained loyalty by means of annual cyclic programmings.

The Museum's relationship with various citizens' organisations¹⁹ inspired several consulates and embassies to take an interest in collaborating with it, thereby stimulating international action.

The MEB has established agreements with socio-cultural organisations like the Associació de Narradores i Narradors (Storytellers' Association, ANIN) (2000) and Cordes del Món (Strings of the World, 2012), which have signified collaboration in research and dissemination of the intangible heritage, with contents that include the MEB's collections and the cultural productions of the organisations themselves.

From 10,000 visitors in 1999 we grew to 34,000 in 2012 (the year when the Museum closed temporarily to carry out its improvement works). The itinerant exhibitions raised the number of visitors all around Catalonia to 250,000 during the years 2012-2014.

The pedagogical services moved from attending mainly to infant and primary schools to having the highest number of users in secondary education, and also significantly increased the presence of university and special and social education students.

Notes

1 Three- or six-monthly meetings, by specialities, to create contents and conduct self-assessment and training.

2 The MEB receiving students and participating in their training actions.

3 Carrying out courses and workshops in its premises within its programmes.

4 Carrying out courses and workshops in its premises within its programmes and receiving its students.

5 Carrying out courses and workshops in its premises within its programmes.

6 Association of Japanese Entrepreneurs in Spain, cultural action of the Embassy and the Consulate.

7 Making possible the donation by the MEB of various accordions and period images. They also participated in our museography and the activity programme.

8 The exhibitions were composed of the collections of material, ethno-musical and oral heritage. In the case of the collections of the Catalan Pyrenees, the musics and narrations that visitors could hear during the visit belonged specifically to the same geographical and cultural area as the exhibited objects. Many of the objects were from the late 19th or early 20th century, as were the persons who sang and narrated, and from the same villages and districts. These audiovisual materials were the fruit of the fieldwork of Artur Blasco and were granted to the MEB by his Foundation.

9 Original idea by Quim Arnal, a collaborator of the Museum since 2002, an expert in cultures of Atlantic Africa and oral heritage, and a member of the creative team of the exhibition *Afriques* (MEB

and Archaeological Museum of Catalonia, 2008). The Feel the Heritage team was composed of Gustau Molas, Josep Fornés and Enric Miró.

10 First *Serbian-Catalan Dictionary* (2005).

11 Audiovisual anthropology, UB (2009 to 2011).

12 With a series of exhibitions produced in collaboration with Barcelona Capital, of the Barcelona Culture Institute.

13 With Barcelona Capital, of the Barcelona Culture Institute, with the Joan Amades Cultural Association and the Casa dels Entremesos.

14 Relationships entailed by the itinerant nature of our exhibitions around these countries.

15 With Chiapas, within the Barcelona Solidària programme of the Barcelona City Council, in collaboration with the local intercultural pedagogical project Escuela Pequeño Sol. Since the year 2012 the exhibition *Gent de festa* (Festivity People) has been travelling to cultural centres and Catalan cultural centres all around Mexico.

16 In collaboration with the local entity El Bladi of Oulad M'Taa (Marrakesh).

17 With advice to the Atlantic Museum and the Romantic Museum, conferences at the Atlantic and Nariño Universities and the Costa Caribe University Corporation, and interviews on Colombian national television channels and radio stations and the press.

18 Creating and transporting to Syria the exhibition *Ali Bei, a Catalan pilgrim in lands of Islam*. And in 2008, carrying out actions, conferences and exhibitions in three cities: Damascus, Tartus and Latakia.

19 Federation of Ecuadorian Associations in Catalonia, Federation of Peruvian Associations in Catalonia, Barranquilla Carnival Association in Barcelona, Amazigh House in Catalonia.

Did you know that...

the human hair is one of the materials most sensitive to environmental humidity?

May of us have noticed how, when it is raining or very humid, our hair curls. This is because hair has the capacity to absorb moisture from the environment or to dry out when this environmental humidity drops. The old hygrometers often used in museums, take advantage of this property to measure environmental humidity: they use a lock of hair that shortens or lengthens depending on the environmental humidity.

This same system is used by the hygrometer in the form of a hooded monk who points to what the weather will be like tomorrow, rain or sunshine!

Do you know why ...

museums display objects with pieces missing?

The objects that form part of a museum are considered historical documents and are only restored when there is danger of disintegration of the fragments or when the missing fragment makes reading or general conception difficult. In museum restorations, aesthetics is considered secondary as there is a danger of adulterating the authenticity of the item.

The general rule for restoration work in museums is: “Maximum respect for the original and minimum intervention”.

Quim Arnal

Pedagogical advisor on activities

Workshops, the pedagogical sphere

An ethnological museum that seeks to reflect on our society, to search for the relations between the past, the present and the future of peoples, is fertile ground for experience and experimentation, for doing, inventing, discovering and learning. It becomes a field of manoeuvres, a playing field, a journey of knowledge through time and space. A craftsperson’s workshop, a forum, a scientific laboratory. A transmission belt between knowledge and citizenship, a space of public utility that can combine science: aesthetic pleasure, experience, memory, society, culture. It can also be seen as a museum of museums, where all human culture has its place and has its sense, and explains both the all and the particular.

In this article I will speak about all the concepts I have just mentioned from the perspective of interactive activities and participation, of pedagogical workshops, of experiences. Of the ways of approaching creatively the heritage and the multiplicity of culture. With these proposals we want to facilitate the mental processes that help us to interrelate contents, to think transversally, to reflect by “doing,” to seek to understand and interpret reality in all its inherent complexity.

Museums, we believe, are not warehouses of pieces. Nor, in the best of cases, places for objects. Rather, they are physical, conceptual spaces in the genuine, classical sense of the term: places dedicated to the muses (from the Latin *museum*), and therefore places where we can search for and work on inspiration. At the Ethnological, when we speak of workshops of experience and pedagogical workshops, the ex-

hibition objects are often their inspiration, the prime referent. The base, the weft, of a complex fabric of signification, an interweaving of fibres, colours, fixatives (to use the terminology related to the world of the production of *indiana* cloths (one of our latest incorporations into the Museum’s offers is “Come and be an *indiano*,” an educational family activity). In this way the objects come to represent broader, interrelated levels of signification and offer us a more open and extensive comprehension of knowledge. The Museum, with the objects that comprise its tangible heritage, are like a crystal of ice, the tip of an iceberg, that contains a recreation of the human cultural experience. Something very small and at the same time extraordinarily eloquent and universal, that enables us to develop a specific, active pedagogy.

The objects of the Museum, which we have to preserve and accentuate beyond the display cases, are depositaries of small and large histories, of hidden treasures that allow us to construct meaning and scientific reasoning – by the hand, to be sure, of experience, of living memory, of shared experiences, of literature, of the oral heritage, of testimony.

Museum pieces – if I may be allowed to personify them, being well aware of their limitations (always accompanied by an authoritative explanatory panel) – seek to emerge, to interpret themselves. And they gladly offer us numerous possibilities and opportunities, an enriching variety of experiences of value that we strive to discover and unveil. Activities that make us think of cultural particularity within the global sense of culture.

For this reason, the educational activities we are promoting in the Museum are endowed with the sense of signification. We intend them to favour involved participation, active learning, reflection. The objects, swathed in stories, anecdotes, tales and legends, in wisdom, experience and memory, sustained on scientific knowledge, are a fount of inspiration, a starting point.

The workshops, the experiences, speak to us of objects, of materials, of historical and social contexts, of techniques and technology, of oral and popular heritage, of beliefs, of culture. Each one of the proposals of this pedagogical field is part of a jigsaw puzzle of possibilities that gives form and content to the whole, unity, global meaning ... We would also like, with all these activities, to provide an answer to what we are, what we show, what we reveal, and all their implicit “whys.”

The workshops, the educational experiences, are not an obligatory complement of more or less importance of the Museum. Nor do we consider them just one more object, a static piece, something that has to be done, that is on the menu. Activities, workshops and educational experiences are the essence and the essentials, undissociable parts of a whole, a part that gives life to the whole, the fuel of the car, the batteries of the little rabbit bashing away at his cymbals. This is how we understand them and how we want them to continue: catalysers of a living, participatory and participated museum of knowledge and reflection. These proposals aspire to go beyond “come and do” or “come and learn,” closed and bound, as if following an instruction in Internet. Instead, we count on the formula of coming to experiment, to know in order to understand, to share, with a more global umbrella, under which complexity, contradiction, questioning are an active and indispensable part of the learning process.

We are also convinced that the pedagogical commitment we have assumed is very attractive in itself, with enough stimulating elements to achieve a good connection with the public, which we have to exploit. The proposed activities appeal to an eagerness to do things, enjoyment, global experience. They are a commitment to this open learning process that is integrative and alive and markedly transversal.

The pedagogical activities which we are just commencing in this academic year have been conceived and de-

signed very much to the measure of the Museum. Some of them already existed previously and were conducted by habitual collaborators. Others we have constructed from scratch. Proposals with a clear profile, with denomination of origin, if I may be allowed the simile. This conception is not always easy to develop. Creating and producing is costly, in time, in resources, in personnel. But we consider important and strategic this commitment to our own identifying pedagogical creations that are capable of enriching and complementing the city of knowledge that is Barcelona.

In this conception, the importance of the professional collaborators who participate in it is obvious. Organisations, companies, persons, who by way of their knowledge, skills and complexities enable us to think, design, produce and finally place within the public’s reach workshops, activities and experiences that are extraordinarily interesting and diverse.

This creative understanding with the professionals who cooperate with the Museum is paradigmatic and dates from way back, firmly supported by the management and the communication and pedagogy area itself. It may sound a little ingenuous, even naive, to say that this institution has been the “home” of the many and various proficient external professionals who have contributed to creating the Museum that we now have before us. I sincerely believe that this professional and human network is one of the intangible inheritances of the Ethnological Museum of Barcelona.

Now, in order to face the challenges of this new stage, in regard to the pedagogical offering, we have opted for an initial nucleus of professionals with long service and great knowledge and experience within the Museum. These collaborators are supported by an obligatory permanent incorporation of other experts with diverse proposals and different outlooks.

The general workshops, which we address to children, families, adults or

an open public, are a place and time of meeting, of experience and knowledge, that is animated and renewed at the rhythm of original cultural proposals. In this respect, the Museum opens itself out to any professionals and proposals that may enrich and complement its offering.

In coherence, also, with a healthy pedagogical ambition, these multi-disciplinary activities are our tool for responding to the educational goals of the country and the city, which, from a point of view of play and participation, allows the students better to understand the world that surrounds them and facilitates an active dynamic of discovery.

We would like, and we strive, especially in the realm of childhood and education, to be a museum of “marvels” that stimulates a fascination for objects, stories, experiences and knowledge. We would also like to enliven our users’ curiosity, their urge for learning, their curiosity, their impulses of interest, and for this reason we foster a spirit of adventure, of play, of discovery and experimentation, that encourages them to reason, to ask questions, to do things.

Some activities become paradigmatic for us. “Feeling the object” is an experience that “removes” the objects from the display cases to allow them to express themselves within the reach of an active public. Around them, an expert, a mediator, brings to light small and large stories that charge the discovery with significance. At the same time, the participants can enjoy the pleasure of sensorial discovery. The objects, often ordinary, popular, like a village crucifix, a cloth for making a bundle, a Jewish ritual candelabra, a pitcher or a street ornament of the festivities of Barcelona’s Gràcia district, treasure in their everyday simplicity eloquent fragments of shared cultural experience.

There are other activities that define us and that also make the observer feel the object. Original proposals with a transversal discourse, includ-

ing “From the bundle cloth to the Japanese plissé, travelling around a world of fabrics” (a workshop-experience for adults), “Come and be an indiano,” (a family workshop-experience), “The Shepherd’s Shelter” (a family workshop-experience), “Come and decorate our shared house” (a workshop-experience for children and young people) and “Ancient Potters.”

The educational activities adapt to all ages and official curriculums, and also to the general characteristics of each group. They will begin to operate in the academic year 2016-2017. For the moment, they form a broad and diverse range of proposals, activities conceived to facilitate this experiential and significant learning. It may be that the most definitive activities are “Super-vival” and “Ancestral Experiences” (both addressed to compulsory secondary education). These are two new proposals, with denomination of origin and charged with emotions. They will enable us to relive, to confront, in a playful and enriching manner, the technical and technological challenges that mankind has experienced through time. In terms of cooperative play, the participants recreate various decisive situations of the survival of mankind. In these proposals we use implements, guides, and the exhibitive heritage of the Museum, which becomes “manna” for our special “survivors.” Dynamic and skill-based activities that stimulate the challenge of thinking and reflecting on our cultural dimension on a human scale.

Did you know that...

visitors to a museum can be a source of contamination?

Sometimes, in very successful exhibitions, the abundant affluence of public makes it necessary to limit the daily number of visitors. Large crowds of public increase the temperature and humidity of the environment, and also raise the concentration of CO₂ (carbon dioxide), a pollutant that makes the environment more acidic; this acidity, in turn, damages fragile materials such as paper or cloth.

In the same way, visitors bring more dust into the museum, a dust produced by human cells, particles of clothing, and the dirt picked up on their shoes.

Did you know that...

The art collection of the Museum of Ethnology is comprised of paintings that were recovered during the Spanish Civil War and which nobody ever claimed after the conflict?

Did you know that...

The travelling exhibitions of the Museum of Ethnology have been to more than 30 regions all over the Catalan Countries and have even been to England, Italy, Mexico, Colombia and Brazil?

Ernesto Briceño

Orchestra conductor

Cordes del Món. Ressonant junts (Strings of the World, Sounding Together)

In fertile land

In one of so many conversations with the anthropologist Enric Miró held between the youthful walls of the Maria Grever Musical Studies Centre, there sprouted the seed of this cultural tree of intangible heritage. The elements were displayed, clear and harmonic, despite the fact that this was all happening in the midst of a political storm and at perhaps the worst moment of cultural management in recent times. So we came to life almost like a newborn child in a refugee camp. Enric Miró saw this clearly and was able to transmit rapidly to the institution where he worked, the Barcelona Ethnological Museum, this opportunity to do things well, in the way in which Enric, Josep Fornés, Ernesto Briceño and their teams thought and felt.

This seed spoke of a musical reality defended and cultivated from the spheres of anthropology and sociology and particularly from the rich and deeply-sedimented substratum of an institution like the Barcelona Ethnological Museum and the Musicians' Workshop, which were then and still are our allies.

Cordes del Món sinks its roots into heritage and music to promote relationships with other cultural expressions, and situates the process in the sphere of social work. CdM proposes a space of creation and practice of traditional orchestral repertory for strings, linked to material, oral and musical heritage, to beliefs, to the culture of

the space and the body, play, dance, philosophical and scientific thought ... of every area of culture.

In practice, CdM develops musics of traditional origins from various cultures of the five continents along with contemporary expressions like jazz, in the melting-pot of experimentation (the Maria Grever Musical Studies Centre), with the so-called intangible heritage, the theoretical contribution of anthropology and museology (the Barcelona Ethnological Museum), artistic expression (Mariaelena Roqué) and other social sciences.

And who has contributed?

During the process we have had the collaboration of Artur Blasco, Aleix Tobias, Salvador Escrivà, Lucrecia, Kiko Veneno, Manel Joseph, Toni Xuclà, L. Subramanian and Paul Giger, among others.

And what has happened scientifically?

Systematic synergies between ethnology, anthropology and music therapy: Museum of Music, Diables de Parets, Gegants de Parets, Friends of UNESCO, Language Standardisation Consortium, the TV3 Marathon and the ANAED Music and Psychiatry Foundation. We have added layers together to improve the visibility and the social, artistic and scientific sonority of the two institutions.

In the process of musical creation there has been a conscious interrelationship with the MEB's collections, which has given a new dimension to the musical and ethnological materials. Some parts of the praxis are also related with the social corporality of dance and the anthropology of the body conducted at the MEB.

CdM creates the musical aspects and their socio-cultural contexts, promoting activities with concerts, conferences, courses, workshops and spaces for teaching, research and consultancy. There is also room for choreographers, poets, visual artists, audiovisualists and specialists in various disciplines.

Special mention must be made of

the participations of cultural associations of social action of Barcelona and the rest of Catalonia, the Barbier-Mueller Museum, the Valencia Ethnological Museum, the Municipal Council of Parets del Vallès, the Central University of Venezuela and the University of Berklee College of Music (USA), in addition to the AMACAT (Association of Music and Art Therapists of Catalonia).

Another action that has arisen out of the experience is the "Sherpa Sonor" Season, which accompanies the visitors to the Ethnological Museum in their journey around the amenities with a repertoire linked to the exhibitions.

A sonic and human path that we continue to walk...

Adrià Pujol i Cruells

Anthropologist

The temporary exhibitions of the MEB

The Barcelona Ethnological Museum (MEB) commences a new phase of temporary exhibitions in 2017, exhibitions that respond to the Museum's interests and functions: anthropology, contemporary thought and public participation.

Faithful to its history, the MEB is adapting to the new times, looking to present-day Catalan society. Being fully aware that an anthropology museum has to serve, in part, to promote critical thought on its immediate setting, in the year 2017 the MEB is setting in motion a series of temporary exhibitions to complement its permanent collection.

The series begins with the temporary exhibition entitled *Les cares de Barcelona* ("The faces of Barcelona"), which offers visitors a singular experience: to visit the Catalan capital as if it were the first time. Without intending to determine how Barcelona is in all its aspects, it concentrates interest on a number of points in order for visitors to view the city in the way they prefer.

Les cares de Barcelona does not determine or summarise which Barcelona is the most characteristic. On the contrary, it proposes starting points (people, messages, festivities, streets, buildings, cultures) from which the MEB intends its visitors to reflect, to doubt and, above all, to make use of tools of social and cultural anthropology to analyse the world that surrounds us.

Distributed into areas of attention, *Les cares de Barcelona* is a growing exhibition, because it is also complemented with activities inside and outside the MEB. The public space, the Barcelona brand, the iconic city, the

cultures of the world present in the city, the people of Barcelona, tourism and a long list of related themes join hands here.

The MEB aims to be a reference point in anthropological research in our country and beyond. Taking advantage of its temporary exhibitions, it converts the documentation stage into campaigns for gathering and analysing new materials, which in turn will serve to expand its already formidable collection.

**Pere Marquilles, Anna López
and Miquel Àngel Higuera**

*Fons Gràfic graphic design
and visual communication studio*

... to make shoes to measure

During the construction process of the book and, in a similar manner to what we have done with the Director of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures, we have held several working meetings with the Fons Gràfic team to determine the layout of "the piece" (which is how they respectfully name each one of the projects they carry out). Now we take the opportunity to talk, in addition, about other "pieces" associated with the Museum in which the design studio has collaborated.

What graphic and visual projects have you carried out with the Ethnological?

Pere: Well, quite a few, but to give you a concrete answer I'd single out three: the signage of the museum spaces, the design and production of exhibitions and the design and makeup of the book *The Nomadic Museum*, and, among other projects, the design of this volume dedicated to the remodelled Ethnological.

Explain to us what signage is...

P: It's visual information that at first glance often passes unnoticed but that our subconscious subtly detects when we visit the building: the indicator panels posted in all the rooms of the Museum that refer, for example, to the use of the lift, the location of the stairs, and so on. But in reality we've had to adapt to an previously commissioned image, and on that basis, if you look carefully at the panels you'll see that we've winked an eye at the logo of the Museum, degrading the colours from blue to green, searching for a link, a continuity, with the design, the typography and the creativity without altering the ethical function they were conceived for.

Did you know that...

The smallest item in the Museum collections is about 8 millimetres in diameter – a cherry pip that is a whistle – and the largest is a beam from Papua New Guinea that is 6.55 meters long?

Did you know that...

The *Visitable Reserve* includes a collection of votive offerings that enable us to contemplate scenes of everyday life over a three-hundred year period?

Did you know that...

In the *Visitable reserve* you can see figures from South-American nativity scenes representing natives making *tortillas*, playing the marimba, and where the three wise men are riding llamas?

Did you know that...

One of the Japanese Maneki-Neko cats on display in the Museum was obtained in the nineteen sixties when this figure was completely unknown?

Speaking of graphic creativity, your contribution is most visible in the exhibitions, isn't it?

Miquel Àngel: Yes, and that coincides in practice with the stage of works of the Ethnological. The Museum has been closed, and the management sensibly told us, "If the building is under alteration and people can't come, we'll do the museum outside!" And from that moment it began to hold transportable exhibitions adapted to the roll-up format (a system of folding panels), which means you don't have to move any pieces, but just reproduce them in photographs and put them in the car boot, so they can travel anywhere. Like this, a museum under alteration becomes a museum with an incredible number of visits.

P.: Having the doors closed for four years is a long time for a museum, and the management have perceptively planned a well-conceived campaign of exhibitions called *The Nomadic Museum*, which has been widely publicised and has had a great reception. It's a whole new philosophy that makes it possible, at an almost diminutive cost, for entities from all over the place to have the exhibitions available for a few days and then return them to the Museum.

M.À.: There's hardly any insurance, either: what can happen at the worst is that a rod of a panel breaks, but the repair is assumed by the Museum itself, and this in turn stimulates access to museum culture of all the towns and villages that have requested the exhibition at a minimum cost.

And you've been stimulated by the exhibitions too, right?

Anna: Oh yes, every time the organisers of the exhibitions nomadic have come to the studio, all three of us have said "Terrific, another exhibition of the Ethnological!" Personally I think they're very enriching and each one is different, and they often propitiate the discovery of things that are simple but that have their importance and their history. What's more, the human contact they create each time is very

rewarding, especially when you detect that the finished panels touch the heart of other people.

Did you discover that sensation at the seminars of Som Cultura Popular 2016?

P.: Yes, that's it. Precisely there, walking around amid the visitors to the exhibition rooms of the old Fabra i Coats textile factory in Barcelona, I felt it in the atmosphere. What's more, the publication and distribution of the catalogue *The Nomadic Museum* at the seminars was an excellent initiative, because thanks to it the effort of these four years was not carried away by the wind. We're very satisfied to have contributed professionally to the dissemination of the Ethnological beyond the strict limits of its home in the building in Montjuïc.

What criteria do you follow when you lay out an exhibition?

A.: In the first place we listen to the clients, urging them to verbalise to the full what they want, and in particular asking them what it is they would like to project, since they are the true experts in the themes. So we generate complicity and begin to adapt the expositive discourse in each one of the panels.

M.À.: And once we get into gear, each piece is different, because each exhibition and each curator is a different world. We dedicate a lot of time to doing tests with the clients' supervision. We determine the length of the texts, the dimensions of the photographs, the headings, and so on. Another thing we always do, whether or not we're working on the computer screen, is to print out the text and see how it really looks. We always show this to the organisers of the exhibitions, and we ask them to stand three metres back from the panels to know if the messages can be read correctly.

How long does a person tend to stand in front of a panel?

P.: It depends on the theme. An exhibition where, for example, the photographs intentionally prevail over the content of the text is not the same as

one where the opposite happens. The visual part is often very important in this type of exhibitions, so in order for the viewer to be "caught" by the picture, it has to be very good. And as for the reading of texts, it's important to know how to distribute the discourse from the first panel to the last. In fact, we've also learned from all of this, because you look at the first itinerant exhibition of the Ethnological in which we participated (which, by the way, we like very much) alongside the last one and you see an interesting evolution, which no doubt has a positive repercussion on the close attention of the readers.

Shall we talk about the book?

M.À.: Yes, of course. Here, once again, everything is subject to the commission expressed by the client. So we try to make the product adapt to their needs, like those of this book, which intentionally establishes various levels of reading, since the public that visits the Museum is very plural. Therefore, the attraction of this "piece" is to contribute to knowing how to find a balance in it and awaken the interest of a child, a youngster or an old person.

A.: There are three defined lines of reading: one is illustrative, one is photographic and the other is of the text. The three parts are equally important, and the challenge is to know how to capture the attention of both new readers and experts on the matter, and also to arouse curiosity in people who may not be accustomed to the habit of reading but who by way of the book and the visit to the Museum will enlarge their knowledge. The sign of success will be if each reader finds their part and discovers the others in time.

How do you put it all into practice?

P.: On one hand, with the graphic design, we have to allow the readers to read comfortably. Decorating the typeface is a mistake, because it simply has to channel the contents of the message. The titles do have to have an added characteristic, but in the same direction as the rest of the words. With regard to the photographs, they have

to communicate, but without playing fancy tricks or distracting anyone. And the illustrations have to invite you to appreciate the Museum.

What about the length of the texts, the dimensions of the pictures, and so on?

A.: What's most important is that what is said must be interesting. Nothing has to be forced. If, for example, you have to explain the entire life of the Museum, the directors, the collections, the buildings, etc., the length of the article in question has to be what is required. If the text is long, we'll try to combine it with pictures in between and make them balance and complement each other. To do all that, and, as we do with the exhibitions, working with models and PDF on the computer is great for designing, but until you print out galley proofs on paper you don't perceive details like, for example, the definitive colours of the pictures. Our job is to help to make shoes to measure.

Lluís García Petit

Director-General of the Institute of Intangible Cultural Heritage

Looking at the world

Nobody knows exactly how many cultures there are in the world, but to get an idea we can say that, according to some estimates, there are 6,000 spoken languages. This means that there are at least 6,000 human groups with different references regarding the values that guide them, what they eat, the things they celebrate, the implements they make, the beliefs they have, and much more. Each person is born into the framework of a specific culture which then defines their references in all these aspects. This means, at first, they consider everything that fits into these references as normal and strange or curious all the things they cannot relate to. It is true that today, in Catalonia, these statements are less absolute than they were a few decades ago, and much less than they were hundreds or thousands of years ago. On the one hand, because there are many people who are born and live between of two or more cultures, either for family origin (parents from different cultures), political reasons (cultures imposed or potentiated by dominant groups), economic reasons (emigration) or other causes; and, on the other hand, because the means of communication –whether we speak of transport or information– enable us to know details about a large number of different cultures. But in general terms, as individuals, we know very little about the other cultures of the world.

If, in general, museums show us vastly different aspects of nature and humanity and help us understand the world we live in and our past, ethnological museums speak to us about other cultures and, therefore, not only help us to understand humanity as a whole,

but also our own culture. Not so long ago, cultural diversity was not regarded in the same way as it is today; the dominant idea was that human groups evolve and that this evolution or progress is positive. The most evolved groups in the world where western countries and it was considered that many other cultures in the rest of the world were *backward* or still in a *primitive* state of development. Therefore, it was a good idea to *help* these cultures evolve; bring them closer to our model of society. Diversity was not regarded as richness, but more like an inconvenience, an obstacle to the progress of humanity.

Luckily, this perspective has changed, and today cultural diversity is seen as a richness that must be preserved. The Barcelona Museum of Ethnology, like all its counterparts, has contributed quite considerably. On the one hand, by showing us the way of life in other cultures it has made us think about our own way of life, made us see that it is not unique in the world nor necessarily better than any other. But, above all, it has helped us understand that there is no reason that can justify the destruction of another culture. The states of the world have finally assumed this and, through the UNESCO, founded after the Second World War to construct the foundations of peace in people's minds, and as stated in its constitution, approved the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in 2003. This convention, ratified voluntarily by 169 of the 193 Member States, is designed to preserve all those uses, representations, expressions, knowledge and techniques that constitute a basic part of the identity of each culture. It is no longer a question of documenting them, studying them, explaining them, but rather to take steps to preserve them, to keep them alive.

Perhaps the most significant aspect of the new model is that it limits the field of action. When the purpose is to know, investigate, discover; frontiers have no sense, they are a restriction,

Did you know that...

Since its opening (1942) until today (2016), the Museum has had eight directors? Duran i Sanpere, Pere Voltes, August Panyella, Carme Huera, Marta Montmany, Dolors Llopart, Carme Fauria and Josep Fornés.

Did you know that...

Since 1929 the Spanish Village of Montjuïc housed the reproduction of an old pharmacy with all its original details on a deposit-loan from the College of Dispensing Chemists of Barcelona, and that between 1942 and 1997, this pharmacy was managed by the Museum of Popular Industries and Arts, now the Barcelona Museum of Ethnology, before being returned to its owners at their request?

an impediment, almost a contradiction. On the other hand, when we have to manage, when we have to make decisions about specific things, when we have to resolve practical problems, we must delimit; and if, in addition, we want to do so in a coordinated way on a world-wide scale, we have to reach an agreement, and this means renouncing individual approaches for a collective benefit. This is what the Convention does. We may agree more or less with the definition it makes of intangible cultural heritage, even the concept itself; in spite of the fact that many people criticise it and in more than one aspect are probably right. But it is the result of an agreement on a world-wide scale, a debate that has taken years with the participation of thousands of research workers, public servants, experts, practitioners. And this gives it enormous strength, converts the Convention into an extraordinary tool to save a large number of cultures that were threatened and, indirectly, the cultural diversity of humanity. This is surely the best tool available at this time.

One of the greatest threats, in this context, faced by traditions, ancestral knowledge, practices inherited from the past, and folk celebrations, is trivialisation. Keeping them alive requires time and resources, and we probably do not have enough for them all. This is why we have the option of deciding which ones we want to bequeath to future generations, that is, the ones we consider to form part of our heritage and, therefore, which ones we all want to devote effort, time and resources. The Convention makes it quite clear that this decision about what heritage is and what it is not must be made by the people who are currently keeping it alive; but of course, appropriately informed and counselled by research workers, experts and institutions. This cannot be done in the wink of an eye, time is required, and this is why, at present, transmitting the idea that any tradition, any piece of ancestral knowledge, any celebration is heritage only

contributes to trivialising the concept and perhaps endangering what we really want to preserve.

The Barcelona Museum of Ethnology has always helped us look at the world, and this makes us a little better as persons. At this time of accelerated change, of the rapid disappearance of so many intangible components of the cultures of the world, including our own, the world has decided to act through the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage so that it can help us become aware of the value of these components and to decide to what extent we want to transmit them to future generations. Looking at the world through the Barcelona Museum of Ethnology.

Gustau Molas

*Technician of the Collections
Department of the Barcelona
Ethnological Museum (1979-2015)*

* Radio script of the section "The secrets of the Ethnological Museum" of the programme *Fes ta Festa*

The Stone Doll

Of the many ways in which objects or works of art can enter museums (you'd be surprised!), and especially ethnological museums, there are two that are most frequent: purchase and donation. It's easy to imagine that nowadays the option of purchasing is more and more difficult, not only due to the lack of specific budgets to do so but also because it's increasingly complicated to find on the market objects that are truly interesting and meaningful for explaining the lifestyles of societies.

These purchases or donations are also usually achieved by travelling to the places of origin, and after what we call fieldwork, efforts are made to purchase the objects that seem interesting to us and that the owners are prepared to sell. Often, as a consequence of the dealings with these persons, donations also take place. And this is the point I wanted to reach. The object I am describing is the fruit of a donation to the Museum almost "on the rebound." It's a doll, but obviously it's not just any doll: not a Nancy, or a Barbie, or anything remotely similar.

It's a Catalan doll, made by a Catalan girl, that reached the Museum in 1949 by means of a donation by a third person. But what's different about this doll? Well, you'll see... As is recorded in the fieldwork notebooks of the ethnographer Ramon Violant i Simorra, the first curator of the Museum, the doll was "made by a girl named Colometa Danés, 8 years old (in 1949), the daughter of the caretakers of the chapel of the Sanctuary of Nostra Senyora de Cabrera, near Vic."

If you know this sanctuary and its

chapel, you'll know that it's a spectacular place located on a cliff top that can only be reached on foot after a half-hour climb up some awkward steps cut into the rock itself, or via an equally steep path. I don't think you'll be very surprised if I tell you that the sanctuary offers an exceptional panoramic view. But if I tell you that the doll is made of stone, you may begin to be surprised, and if I tell you that in fact the doll is a stone, I can no longer be sure of how you'll react.

That's it: the doll is a long cobblestone, nothing more, of which we only see the tip (which would be the head), with a "dress" of blue cloth and a white "apron," probably made by the girl's mother, now rather aged. She also wears a necklace made with a thin string threaded with tiny sea snails. We can imagine the need of this girl, Colometa, to have a doll to play with, reproducing all the patterns and behaviours that her mother was transmitting to her. And perhaps, also, the difficulty of buying one.

Then there is the mystery of how it came into the hands of the person who finally donated it to the Museum. Sadly, this we may never know. But if you've paid attention to the dates I've mentioned, you'll know that the girl Colometa was 8 years old in 1949, if the data we have are correct, and that if there has been no catastrophe in her life, Ms. Coloma Danés, the daughter of the caretakers of the chapel of the Sanctuary of Nostra Senyora de Cabrera, is now, in 2017, 76 years old. A thrill runs up my spine to think that she or one of her relatives might read this text and have the possibility of reuniting her with the stone doll that was hers 68 years ago.

Where is it hiding?

While we're about it, I'll propose a game of visual skill, because the stone doll is very playful and has hidden among the illustrations of the story, showing up in one place or another up to eight times! Are you ready to find her? Come on, don't be turned to stone! Let's go!

Gustau Molas

*Technician of the Collections
Department of the Barcelona
Ethnological Museum (1979-2015)*

A history of the Museum of Ethnology

The story of an institution such as the Barcelona Museum of Ethnology is not without its ups and downs, probably just like any other institution that has travelled a long path. Today, however, we must speak of the Barcelona Museum of Ethnology and its almost 75 years of existence from a slightly different perspective. It is about time. But to understand the evolution of the institution we must remember what happened a few decades before what we could call its "official opening".

The idea of creating a museum in Barcelona, one based on folklore, ethnography, ethnology –anthropology, in fact–, first came to mind at the beginning of the 20th century. As early as 1916, the Ethnography and Folklore Archive of Catalonia and the "Centre Excursionista de Catalunya" (Catalan hiking club) proposed the creation of an ethnographic museum in Catalonia. Tomàs Carreras i Artau (Girona, 1879 - Barcelona, 1954), Agustí Duran i Sanpere (Cervera, 1887 - Barcelona, 1975) –two of the main instigators of the final decision to create the Museum– and Telesforo de Aranzadi (Bergara, 1860 - Barcelona, 1945), anthropologist, ethnologist and natural historian who held the anthropology chair of the University of Barcelona from 1920 to 1931, were the main proponents. But the dictatorship of General Primo de Rivera put a stop to the efforts dedicated to this project, inseparably linked to Catalan nationalism.

During the Second Republic, with the support of the Board of Museums and Joaquim Folch i Torres (Barcelona,

1886 - Badalona, 1963), as its secretary, there was a revival of the idea of creating a museum for popular art in the Poble Espanyol (Spanish Village) of Barcelona, as this would help revitalise this area created for the 1929 International Exposition, even though neither did it become a reality in this case.

It was not until 1935, when the Museum of Archaeology was opened in Barcelona, that its director and archaeologist, Pere Bosch i Gimpera (Barcelona, 1891 - Mexico, 1974), created an ethnology section and contracted as curator the already well-known folklorist Joan Amades i Gelats (Barcelona, 1890-1959). It was from this section that Amades began to organise first ethnographic collection campaigns. With enormous intuition –especially because his interest came from completely self-taught training–, he acquired and documented everything that his instinct led him to believe was in danger of sooner or later disappearing. Initially, his task was based on the search for objects related to what he called "the cycle of life". He collected everyday objects from all over Catalonia, a large number from Barcelona, and related to the rights of pass, religion, games and toys, beliefs or superstitions... This is the origin of objects such as the bars of salt and the christening jugs, the Caravaca crosses, the jet figs, the clay toy kitchenware, the lead soldiers and other figures or the sheets of paper printed with rows of cut-out soldiers, amulets such as palm crosses, lightning stones, or badger paws, figures for nativity scenes, dolls, etc., present in the collections he put together.

All this heritage, and much more, formed part of the ethnographic collections of the Museum of Archaeology, and following the Spanish Civil War, formed part of a newly created museum, the Museum of Popular Industries and Arts (Museo de Industrias y Artes Populares – MIAP), located in the The Spanish Village of Montjuïc, dependent on the Barcelona City Council and integrated into the Municipal Institute of History.¹ It was opened on 12 June

Did you know that...

The building of the Museum of Popular Industries and Arts in the Spanish Village of Montjuïc, now home of the Barcelona Museum of Ethnology, was the seat of the Barcelona Museums Board until the end of the Spanish Civil War?

Did you know that...

In 1955, the Museum of Popular Industries and Arts in the Spanish Village the forerunner of the now Barcelona Museum of Ethnology, had more than 261,000 visitors?

Did you know that...

The campaigns for the collection of objects for the Museum that took place in Catalonia began in 1940 in Xerallo, Pallars Jussà, and that the ethnographer Ramon Violant i Simorra (Sarroca de Bellera, 1903 – Barcelona, 1956) transported them from one place to another on a mule and had a *special safe-conduct to cross borders?*

1942,² being Lord Mayor of Barcelona Miquel Mateu i Pla and Councillor for Culture Tomás Carreras i Artau, with Agustí Duran i Sanpere as director. Joan Amades i Gelats had joined the staff of the new museum immediately after leaving the Archaeological Museum in late May 1940.

In the new museum in the Poble Espanyol (Spanish Village) he coincided with the recognised ethnologist Ramon Violant i Simorra (Sarroca de Bellera, 1903 - Barcelona, 1956), also a self-taught man. Both of them held positions of responsibility in the new Museo de Industrias y Artes Populares (Museum of Popular Industries and Arts): Violant, curator of the Ethnographic Section, and Amades, curator of the Popular Engraving Section.

But Tomàs Carreras i Artau did not only think of an ethnology museum focussed on the culture of Catalonia or Spain, he also had an interest in other cultures of the world, with the initial accent on those with which Spain had had contact through its colonies. In this case, the first collections that also formed part of the new Ethnological and Colonial Museum, opened on 2 February 1949, came from the Philippines, Equatorial Guinea, Ecuador and Peru, as well as objects from the Missional Pavilion of the 1929 Exposition. The Museum was installed in an old pavilion on Montjuïc—the Balaguer pavilion—, that since 1917 had been the site of the gastronomic-political society called *Colla de l'Arròs*, and which later housed the designers of the park gardens for the 1929 International Exposition, headed by the architect and landscape designer Jean Claude Nicolas Forestier. The same pavilion was also the temporary site of the Seamanship school from 1938 until 1948 because the previous building in Barceloneta was destroyed on the night of 19 January by a bomb during a raid by Italian aviation during the Spanish civil war. The historian and ethnologist August Panyella i Gómez (Barcelona 1921-1999), assistant lecturer of the chair held by Tomàs Car-

reras i Artau was appointed director of the Museum.

This enabled the parallel development of various campaigns for the acquisition of materials by the two museums located on the mountain of Montjuïc. One in the Spanish Village, and the other, beside the Laribal rose gardens, very close to the *Font del Gat*.

Agustí Duran i Sanpere, director of the MIAP, commissioned Violant and Amades to go on successive acquisition campaigns: between 1940 (two years before the opening) and 1955 Violant acquired more than 4,000 objects on campaigns throughout Catalonia, Valencia, Aragon, Navarre and the Basque Country.⁴ From 1946 to 1957 Amades documented different festivals, dances, processions and gatherings in Montserrat, Verges, Sant Feliu de Pallarols, Berga, Vilanova i la Geltrú, Sitges, Vilafranca del Penedès, Prats de Lluçanès, Granollers, Mataró, Sant Privat d'en Bas, Reus, Lloret de Mar, Olot, Tarragona, Pina (Majorca), Monistrol de Montserrat, Valls,⁵ among many other places, and commissioned photographic reports that generated an archive of more than 700 images. During this period, in some of the campaigns, he also collected objects for the Museum.

August Panyella, the director of the Ethnological and Colonial Museum, planned and participated in acquisition campaigns—expeditions—organised by the Museum, between 1952 and 1976, to Morocco, Guinea, Gabon, Japan, India, Nepal, Abyssinia (now Ethiopia), Peru, Brazil, Guatemala, Australia, New Guinea, Mexico, Afghanistan, Senegal, Turkey, etc., and acquired more than 13,000 objects. Some of these expeditions were planned in collaboration with Albert Folch,⁶ later to create the Folch Foundation (1976), and the sculptor Eudald Serra.⁷

Even though the discipline—ethnology—was common to both museums, they operated separately, with different budgets and employees, and little by little the Ethnological and Colonial Museum grew, while the MIAP waned

for different reasons. Whereas the Ethnological and Colonial Museum enjoyed steady growth and increased its staff as needs arose—for many years it even had its own carpenter, electrician and photographer with the corresponding workshops, tools and laboratories—, the Museum of Popular Industries and Arts, which in 1955 had more than 261,000 visitors, lost its curator and ethnologist Ramon Violant i Simorra who died suddenly in 1956 at only 52 years of age, in 1957 the director, Agustí Duran i Sanpere, retired and in 1959 the other curator, the folklorist Joan Amades i Gelats also died aged 68. Consol Mallofré, Amades's sister-in-law, who had worked as his assistant since 1942, continued working in the Museum for a few more years before finally also leaving. In this case, no replacement were sought for either the deaths of the two curators or the retirement of Consol Mallofré, and the management of the Museum was temporarily left to Pere Voltes Bou (Reus, 1926 - Barcelona, 2009), at that time also director of the Municipal Institute of History.

In this situation, when the director of the Ethnological and Colonial Museum, August Panyella, saw the precarious conditions of the MIAP, he asked to unify the two municipal museums of Barcelona dedicated to ethnology: the Ethnological and Colonial Museum that he managed, and the Museum of Popular Industries and Arts. The unification took place in 1962, even though in 1960 August Panyella was already organising collection campaigns in Spain, more specifically in the region of Conca, and in 1961 in Salamanca. The Museum would then become the Ethnological Museum with three sections: the Hispanic Section, with objects from the old MIAP collected by Violant i Simorra and Joan Amades in Catalonia, Aragon, Valencia, Majorca, Navarre and the Basque Country, that maintained its base in the The Spanish Village; the Exotic Section, containing objects and materials from the rest of the world brought together by August

Panyella, which would have its base in the Balaguer pavilion, and the Books and Graphic Arts Section, formerly the Popular Engraving Section, whose curator had been Joan Amades, also in the Spanish Village.

Under these conditions, the number of employees in the Exotic Section remained stable or increased, for example for providing educational services to schools, and occasionally some employees were sent to the Hispanic Section, for temporary or maintenance work.

The staff of the Hispanic Section did not grow as the Museum did not employ any new curators or technicians. Neither was it assigned a specific budget to maintain the collections and the exhibition room in good condition. The guards and other workers in the Hispanic Section slowly retired or died and nobody was hired to replace them. The lack of staff and surveillance meant that the exhibition rooms were slowly closed until there was only one room open to the public: Casa Pallaresa, in the main square of the Spanish Village (1960-1979).

In 1967 Enric Tormo Freixes was designated curator of the Popular Engraving Section of the MIAP in the Spanish Village, later to be named the Books and Graphic Arts Section. Over the years the collections in this section would slowly migrate to the Museum of Design in Plaça de les Glòries Catalanes. No new curator or employees were hired for the Hispanic Section.

In the early 70's, the director, August Panyella, realising that the Balaguer pavilion had become too small to house the collections, convinced the City Council to approve and execute the project for a new building, one to be the first building in Barcelona specifically designed and constructed to be a museum, on the same site as the Balaguer pavilion which was demolished. The spaces of the Hispanic Section in the Spanish Village, at that time without staff and with very little activity, were used to store the collections while the old building was demol-

ished to build the new one which was opened on Tuesday 13 March 1973⁸ by the Lord Mayor of Barcelona, Josep Maria de Porcioles.

In 1979 two of the new employees who had little to do in the Exotic Section asked to be transferred to the Hispanic Section in the Spanish Village to take over management of the collections stored there. In time, they managed to get it renamed as the Catalan and Hispanic Section. This saw the beginning of a period during which, as a result of the voluntary transfer of civil servants from other municipal areas, there was an increase in the number of employees in the Catalan and Hispanic Section, which as we recall, started from almost zero.

In 1982, Marta Montmany and Dolors Llopart, who had looked after the Hispanic collections, and after reading the report issued by a commission created to study the separation of the Ethnological Museum, convinced the City Council, with Rafael Pradas as Councillor of Culture, to approve the segregation of the Catalan and Hispanic Section from the Ethnological Museum and again create two museums: the Museum of Ethnology, with August Panyella continuing to manage the institution; and with Marta Montmany in charge of the newly created Museum of Popular Arts, Industries and Traditions (Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populares - MAITP) and later the Books and Graphic Arts Section of the MEB, as a Graphic Arts Museum following the retirement of its curator, Enric Tormo, in 1984. She held this position until 1986 when she was named director of the Secretariat of Museums of the Area of Culture. In 1986 Pilar Vélez assumed the management of the Graphic Arts Museum until 1994 when she took over the management of the Frederic Marès Museum. This left the Graphic Arts Museum without management, and the work for conservation and supervision of the collections was assumed by the MAITP just like in the period 1984-86.

The management of the MAITP, left vacant by Montmany, was assumed by Dolors Llopart i Puigpelat. The two museums were now separated once again, but no new positions were offered for curators, technicians or clerks and there was no budget to recondition and reopen the exhibition rooms. During this time, the little staff available dedicated themselves to the restoration, classification and organisation of the documentation and collections. A new situation marked the future of the new Museum of Popular Arts, Industries and Traditions: since 1942 the Museum, as part of the Spanish Village, depended on the Area of Culture, and now the management of the Spanish Village was handled by the Area of Citizen Relations. However, in 1986, with Raimon Martínez Fraile as Councillor, this area promoted and approved ceding, through the regime of administrative concession, the management of the whole Spanish Village complex to a private company until 2036 (50 years). The Department of Culture, with Maria Aurèlia Campmany as Councillor, made no effort at all to preserve the Museum of Popular Arts, Industries and Traditions with its exhibition rooms, reserves and technical services, and so the museum, of public ownership, was fully affected and *absorbed* by a private management company (at that time PEMSA), with the view of an uncertain transfer of its seat and the collections to somewhere that had not been planned nor decided.

As of this time, the possibility of growing—in budget, staff, space, divulgation—, had finally escaped the MAITP, which, although not closed, was reduced to no more than technical services and the reserves. In view of the impossibility of having exhibition rooms, it adopted the policy of providing loans for all types of exhibitions that requested items from the museum's collection. So it was that from 1982 to 1998 the museum participated in more than a hundred exhibitions in Catalonia, Spain, Japan, the United States of America, France, Belgium, Italy, etc.

Did you know that...

During the first twenty years of the Museum of Ethnology an international expedition was organised almost every year to cover all five continents?

Did you know that...

– the restoration of cultural assets has always been, and still is, very controversial?

In general terms there are two tendencies: conservation-restoration, with scrupulous respect for the original and limited to stopping the degradation of a cultural asset to protect its historical importance. The other tendency is restoration that recreates or reproduces the missing parts to obtain a complete -and reinterpreted- vision of the work. Historically there are two true representatives of these opposing theories: one is the French architect and restorer Eugène Viollet le Duc (1814-1879), who defended style restoration that rebuilt and reinterpreted the missing parts.

In 1987, with Ferran Mascarell as Coordinator of Culture, all the exhibition rooms, whether closed or open, like Casa Pallaresa of the MAITP, were finally transferred to PEMSA, the company managing the Spanish Village. This implied the storage of all objects until then exhibited in reserve spaces and the technical services still existing in the Spanish Village, and so it was necessary to lease, due to lack of space, an outside warehouse. The spaces the Museum still occupied in the Spanish Village were maintained for quite some time, but with constant uncertainty.

On the other hand, it was not until 1988 when Panyella retired as director of the MEB and Carmen Huera Cabeza, curator of the Museum, assumed its management, also until her retirement in 1995, that, in turn, the position was occupied by the anthropologist Carme Fauria i Roma.

In 1999 Barcelona City Council, through the body known as Museum management centre, when Carme Prats i Joaniquet was director of the Science centres and museums of the Barcelona Institute of Culture, decided to reorganise the museums it managed and implement a project called *compaction* of the municipal museums of Barcelona. The first museums to be compacted were the Museum of Popular Arts, Industries and Traditions (MAITP) and the Museum of Ethnology, which, once again, would be considered a single museum: the Barcelona Museum of Ethnology (MEB). In fact, at that time they were the only museums compacted, but each still maintaining the spaces they occupied in the Spanish Village and Passeig de Santa Madrona, respectively. Dolors Llopert, until then director of the MAITP, remained as head of Program Management of the Museum of Ethnology.

It was not until 2004, with Jordi Martí i Grau directing the Barcelona Institute of Culture (ICUB), that we would see the first progressive transfer of the collections still stored in the Spanish Village to the new centre. It was decided

to make a change in the main exhibitions of the Museum and that the storage area –which is made visitable–, and the exhibition rooms would include subjects and objects from Catalonia and the Iberian Peninsula that had never before been displayed in the MEB. The transfer of the collections until then stored in the Spanish Village evidences the extreme lack of space with an attempt made to resolve the problem by depositing part of the collections not on display, whether Catalan, Spanish or from the rest of the world, in the warehouse on lease since 1987.

Simultaneously, the director of programs asked for a transfer to the Museum of the History of the City, leaving her position temporarily vacant. The position was filled shortly later, following an internal call for applications, by an expert in culture and heritage management from the Institute of Culture of Barcelona: Josep Fornés i Garcia, later commissioned with the management of the Museum because of the resignation of the former director, Carme Fauria, in 2008.

The year 2008 is also the last time when the other collections and the technical staff remained in their spaces of the Spanish Village. On the instructions of Museum Management of the Institute of Culture the warehouses and technical services were completely emptied and the whole transferred to the premises in Passeig de Santa Madrona, and spaces handed over to PEMSA. The museum’s outside warehouses had become too small.

During all these years –since the mid eighties– the Museum staff slowly retired without there being any call for applications to cover the vacant positions. The photographer, carpenter, electrician, technicians of the educational department and some of the technicians of the collections department were no longer there. The *compaction* of the two museums implies a short, but totally insufficient, respite regarding staff as the MAITP had a huge deficit, and more so if we bear in mind the significant increase in the

number of collections to be managed: the Barcelona Museum of Ethnology went from custodying 35,000 objects to more than 70,000!

Since 2008 and under the new management, the Museum initiated a new period more in connection with the suburbs and suburban associations –of all types– to make the Museum more open to citizens. At the same time collaboration projects are undertaken with communities in Morocco (Oulad M’taa, Kenitra...), Colombia (Carnaval de Barranquilla, Masterpiece of Oral and Intangible Heritage; the Pontifical Xavierian University of Bogota...), Mexico (Mexcat, Día de Muertos...), as well as the participation, together with other popular culture organisations in Catalonia invited by the Museum, in the 2008 Arab Capital of Culture in Damascus, etc. Contacts were established with various collectives such as the gypsies of Catalonia, and exhibitions organised (*Gypsies*), some in collaboration with other museums in the city (*Africans*).

In 2010 the Folch Foundation, through Estela Folch, daughter of Albert Folch who died in 1988, offered the Institute of Culture the loan for a 20-year period of their non-European collections so that they could be exhibited in the Barcelona Museum of Ethnology under the sole condition that the Museum be endowed with suitable installations for the conservation and exhibition of these collections. The Institute of Culture accepted the proposal and issued a call for tenders for the renovation work and, the following year (2011), the Museum closed its doors in order to begin the refurbishing works required to house and exhibit the collections from the Folch Foundation. Once again, this involved the packing and movement of all the MEB collections, with a complex management of logistics and conservation in order to have the collections under control at all times. In spite of all the difficulties, including staff shortages, loans were granted for exhibitions in various institutions.

The Museum workers were not resigned to shutting down all activity for the uncertain period of the works as this would lead to loss of the impulse generated by contact with the city and the country, and so they embarked upon a new policy for getting closer to citizens by creating exhibitions designed as itinerant, with a format and materials adapted to being easily transported and installed, with which it is possible to take ethnological divulgation to all corners of Catalonia and so expand the Museum’s work far beyond its centre on Montjuïc. The project was called the *Nomadic Museum*. To date there have been a total of 20 different exhibitions, some of them duplicated or even tripled depending on who needed them.

With the refurbishing work practically finished to adapt the museum spaces to exhibit items for the Folch Collection together with those of the museum itself, in 2012 the then Councillor of Culture of Barcelona City Council, Jaume Ciurana, announced the creation of a new museum, the Museum of World Cultures, to display part of the non-European collections of the Barcelona Museum of Ethnology, part of the collections on loan from the Folch Foundation, as well as some items from other private collections. The remainder of the Folch Foundation collection would be stored in the Museum of Ethnology, together with the other collections of the Museum.

But history continues and during 2016, it was decided yet again (how many times now?) to unite the two museums under the name of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures. Long live the Barcelona Museum of Ethnology!.

Notes

1 The Municipal Institute of History at that time included different institutions under the same management: the Historical Archives of the City, the Barcelona History Museum, the Museum of Popular Industries and Arts, the Service for Divulgation of the History of the City, the Archaeological Research Service, the Service for Guided Visits, Consultancy services for the Restoration of Buildings of Archaeological Interest, Historical Municipal Publications and the Secretariat for the competitions for the Martorell and Massana prizes. See *The Municipal Institute of History of Barcelona through its first forty years (1917-1957)*, p. 25. Conference by Agustí Duran i Sanpere.

2 Archives of *La Vanguardia* dated 13 June 1942, p. 6.

3 Archives of *La Vanguardia* dated 3 February 1949, p. 8.

4 *Field notebooks 1940-1955*, of Ramon Violant i Simorra, MEB.

5 *The Municipal Institute of History of Barcelona through its first forty years (1917-1957)*, p. 48 and 49. Conference by Agustí Duran i Sanpere.

6 Albert Folch i Rusiñol, (Barcelona 1922-1988) was a Catalan chemist and entrepreneur who became keen on ethnology while doing his military service and who later did important work as a sponsor of scientific expeditions to all corners of the world.

7 Eudald Serra i Güell (Barcelona, 1911-2002) was a leading Catalan sculptor , pioneer of post-war Catalan avant-garde sculpture. Also known for his collaboration as an ethnologist with the Barcelona Museum of Ethnology, and his contribution to creating the largest collection of non-European art in Catalonia, the Folch Foundation, founded by the patron and collector Albert Folch i Rusiñol.

8 Archives of *La Vanguardia* of 11 March 1973, p. 1, and 14 March 1973, p. 31.

María José Asensio

Head of security and maintenance of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures

Josep Vilà

Administrator of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures

Discover the day by day management of the Museum of Ethnology

It is not common knowledge that a museum has a team of professionals who are making sure that it is prepared to receive visitors and that they can enjoy their visit without problems. María José and Josep will help us discover the inner workings of the building when it is not open to the public.

Apart from objects, there is always somebody in the Museum, isn’t there?

María José: Of course! There will at least be the guards who are there every day of the year in 8-hour shifts. The Museum of Ethnology always has watchmen who are responsible for the exhibition rooms and the entrance hall.

Josep: And they are not the only ones, outside opening hours there are also the cleaning and maintenance staff and, progressively during the day the people working in the offices and workshops and, especially, the visitors, who all ensure the museum pieces are never alone.

When is the museum open to the public?

M. J.: Except Mondays, the day off for all staff, the museum is open every day from 10 am to 5 pm, except Sundays and public holidays when it closes at 8 pm. Nevertheless, on the first

In opposition to this theory was the English writer and art critic John Ruskin (1819-1900) a strong defender of respecting the authenticity of the original. Over the years the conservation theory has prevailed.

Did you know that...

high temperatures combined with humidity favours the degradation of organic materials?

A high temperature in itself is not especially hazardous for the preservation of materials. But if this temperature is associated with high humidity, we have the perfect combination for bacteria, fungi and worms to thrive.

day of the week, during office hours, the museum is open for any administrative or technical matter.

J.: Now, whatever the day, visitors entering the reception hall will find an information desk where, apart from the guards, there are employees prepared to attend to the public.

Are there any other professional positions?

M. J.: In addition to direct attention by receptionists, there are guards in the rooms and coordinators, the latter looking after bookings for special activities and management of the museum spaces.

J.: In fact, there are two more functions that very often go unnoticed. The coordinators are responsible for preparing museum spaces whenever there is a special event, for example setting up the PA system for a conference which the booking managers will have previously scheduled and advertised.

Do you manage the administration of these buildings?

M. J.: Yes, we make up a group where Pep Fornés acts as the manager of both museums and the other workers take care of different jobs in three departments: administration, programming, and collections.

J.: These three areas cover important aspects of the Museum. On the one hand there is the work with collections to ensure the preventive conservation of all the objects. If, for example, during this process of conservation an object is considered to have deteriorated, it is sent for restoration.

M. J.: We also have to include the documentation. The Museum has an enormous collection and this means that each object must be registered and perfectly traceable. Therefore, there is an inventory so that it is possible to find each object at any time.

J.: The programming department is possibly the one with the most visible outside projection as it is responsible for organising proposals such as temporary exhibitions, educational pro-

grammes, activities, etc., and to promote divulgation.

M. J.: The administration department (where we work, by the way) is responsible for all legal aspects such as processing collaboration agreements, temporary loans, donations, and everything referring to budget applications, as well as aspects of the ordinary operation of the Museum and related to safety, cleaning, control of spaces and building maintenance.

What is the annual budget of the Museum?

J.: The figure is currently about 2.5 million Euros. However, it should be noted that this budget includes the Museum of Ethnology and the Museum of World Cultures. It is a unified budget as we work from the economic conception that the two museum spaces are one museum from the budget point of view. Management, however, decides how this budget should be administered depending on the priorities of each place.

How do you manage to apply the Law for Administration Contracts?

J.: It is necessary to point out that a public budget is organised by chapters. We manage chapter II, goods and services. That is, everything related to the purchase of objects or services. Chapter I is apart and refers to the staff employed by the museum. In this regard, some time ago more people were employed by the Museum, but over the last few years a number of workers have retired.

How many professionals work in the Museum of Ethnology?

M. J.: The Museum currently employs twelve people plus the staff of outside services who contribute to correct operation of the centre.

How many visitors come to the museum each year?

J.: At this time it is a little too soon to make an estimate as the Museum of Ethnology only reopened a few months ago. The last reliable figures are from the year before the refurbishing. However, the provisional data

available make us optimistic for the future, and we are keen to increase the figure each year. This is the great challenge facing all the people working in the Museum.

Marisa Azón Masoliver

Head of Collections and Research of the Barcelona Ethnological Museum (2001-2015)

Conservation of the heritage in museums: an imperative task

The objects presented in an exhibition unfold so many facets, all of them interesting, before the eyes of the visitor that behind it all there is an often hidden, invisible, but highly important task without which it would be impossible to admire the object in its full dimension. We are, of course, speaking about the conservation of cultural assets. This area of work covers a whole series of strategies that can be grouped together under three headings:

- Preventive conservation
- Curative conservation
- Restoration

Preventive conservation includes all those actions designed to protect the museum's collection to ensure correct maintenance, whether in the reserve, during transport, or while on show.

It is a complex task that involves the commitment of all the departments of the Museum, and which is basically dedicated to controlling a series of very general to highly specific factors:

- Ensure the good condition of the building where the collections are housed to prevent changes of temperature, the filtration of water, and atmospheric contamination.
- Maintain cleanliness and order, essential for good control of storage areas and exposition spaces.
- Control the internal environmental conditions such as humidity and temperature to ensure stability.
- Control the lighting, the direct cause of any fading of the surface of many objects.

- Make sure that the technical characteristics of components (cupboards, display cases, crates, supports) where objects are stored or displayed are compatible with their conservation.
- Supervise the transport, handling and presentation systems for objects on loan and in exhibitions.

Curative conservation is limited to actions taken on objects that are deteriorating. Stop a biological attack, whether fungi or woodworm, on a wooden or paper object, eliminate active corrosion of a metallic object, correct and prevent the deformation of fragile material such as vegetable fibres, paper and cloth, or removing the dust collected on a surface, are all examples of curative conservation.

Restoration, in the case of museums, is only carried out to favour the appearance of the object or to prevent the loss or disintegration of fragments. One example could be the reconstruction of a shattered ceramic, or the removal of a darkened coat of varnish from a painting.

However, when the heritage is ethnological, as is our case, the complexity of the conservation work is further enhanced by the enormous diversity of the materials used, not to mention the fragility of some ephemeral objects, made to be used and discarded as soon as they have become damaged.

The struggle against the deterioration of collections is an invisible, unspoken task carried out by professionals in conservation and restoration. Often they are multidisciplinary teams comprised of restorers, biologists, chemists, anthropologists or historians, all working together on a complex, but exciting task.

The exhibition of ethnological heritage also involves designers and curators. This is when exhibition and preservation must go hand in hand and requires agreeing upon and selecting materials and lighting systems that enable the presentation of objects without compromising their conservation.

Interesting restorations

Shepherd's cape

Made from woollen cloth called *blanquet*, in Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça).

Date: circa 1880.

The state of conservation was normal, with some damage consisting of a biological attack by Lepidoptera (moths) in different areas, as well as dirt accumulated on the surface, wrinkles, some stains, and wear of the felt due to use.

The restoration, performed by the Xirau workshop, consisted of mechanically cleaning the surface using a vacuum cleaner; wet cleaning was limited to wiping with a moist cloth as cleaning by immersion would have made the cloth much stiffer. The cleaning process also corrected the wrinkles by applying weights and moisture. The more fragile and worn areas of cloth were repaired by applying and adhering similar cloth (wool and polyamide taffeta).

The martyrdom of the blessed sister Àgueda Ametller

The painting represents the martyrdom of Sister Àgueda Ametller, abbess of the convent of Santa Clara in Ciutadella (Minorca), at the hands of the Turks who plundered the city in 1558.

During the Spanish Civil War, the Town Hall of Ciutadella decided to evacuate a considerable number of cultural treasures to Barcelona as they considered them in danger of destruction. This painting, like many others, was deposited in the Museum of Popular Industries and Arts, a dependency of the Municipal Institute of History, directed by Agustí Duran i Sanpere, responsible for safeguarding a large part of the documental and artistic heritage in time of war.

The restoration, undertaken by the restoration workshop TdArt, mainly consisted of consolidation of the support and layer of paint and the elimination of retouches to the eyes of the

Do you know why ...

museum curators always wear gloves when touching any object?

The objects in museums are very sensitive to the natural oils and moisture on hands as well as the dirt on fingers. It is always recommended to wear cotton or vinyl gloves whenever handling an object to avoid fingerprints and stains that could damage the surface.

Did you know that...

Josep Mestres i Cabanes, considered the last great classic set designer of the Gran Teatre del Liceu, designed and built diorama scenes depicting the life and work of shepherds and that the Museum still preserves them, together with the models?

Did you know that...

The Museum of Ethnology only displays 10% of the items stored in its reserves?

Turkish characters. The painting, in an earlier period, had suffered an attack and a sharp pointed object had damaged the eyes of the Turks. The area was later repainted in an attempt to restore the eyes. During the latest restoration it was decided to remove this repainting in order to make the historical and religious trajectory of the work quite clear.

Josep Oriol Pasqual

Head of Public Programmes of the Barcelona Museum of Ethnology and World Cultures

The Museum of the Future

The future is here now. The technological revolution has generated a new ideology regarding progress: it has shattered the hard core of our thinking, founded since the 18th century on rationalism and the principles of the Enlightenment. The new worldview oscillates between concern and delight over the technological revolution, which has overturned the commonly accepted convictions regarding reality, culture and identity. These pillars, on which the discourse of ethnological museums rests, are now melting like lumps of sugar in the flux of innovations, which have ceased to be a matter reserved for philosophical speculations. Bioengineering, robotics, nanotechnology, epigenetics, etc., are fields of knowledge that are advancing to lengthen our life and make it fuller and more placid, but at the same time they raise questions about the human condition and its social dimension. How will we humans be and live in the future? This is a recurring question for our ageing ethnological museums, which they are incapable of answering at this moment in time. The fact is that most of these museums are the result of a historical period that witnessed the confluence of the folkloric movement of romanticism and the curiosity of colonialism for non-western lifestyles: that is to say, the fascination for other cultures led to the accumulation of ethnographic objects that displayed the exoticism of unknown distant peoples, considered primitive, or of our forebears who lived in a rural world that disappeared with industrialisation. The intense debate in the 1970s and 1980s on the function of

this type of museum, raising questions on the purposes of the collections and the practices and working methods of the institutions, opened the way to a new and much more open and integrative conception of heritage and to the need to embrace industrial society, which was entering a process of disappearance due to the invasion of digital technology. But today, well into the 21st century, in spite of the efforts at renewal, ethnological museums seem to be ignoring the change of course required by the emergence of a new society, and are not responding to the new challenges posed by the technological revolution in which we are immersed. They cannot continue to concentrate solely on visions of the past, but have to be capable of reflecting, through those very visions, on the present and the future, and moreover to dare to do so in a different way. But what is the force that drives them in this direction?

This change of paradigm has come about due to the blurring of the boundaries between antagonistic concepts such as culture-nature, reality-virtuality, society-individual, which sustained the meaning and purpose of ethnological museums. To begin with, nature has lost its original and essential role: what is organic is replaced by artificial matter, to the point of modifying human nature itself. The novelty is not genetic manipulation, the alteration of chemical processes to influence states of mind or the implantation of synthetic fibres in organs to control the functioning of the body, but the way of understanding the process that leads to artificiality. The devices we have mentioned are not simple external machines, independent of us: they form part of our essence. Until recently we had the fearful belief that robots would end up replacing us; we imagined them serving coffees, assembling parts on a production line, or even designing buildings or healing ill people. But creativity, feelings – in a word, art – seemed to us to be the exclusive domain of us imperfect and

emotional human beings. But what happens when we incorporate machines into ourselves? Robot designs in the form of hominoid prototypes, cyborgs – that is, humans with mechanical-electronic implants, bionic beings with component parts of synthetic biology... Accepting artificiality means defining ourselves as biotechnological objects, renouncing the singularity that nature gave us through the random combination of genetic elements and the unpredictability of our behaviour.

Another radically new aspect is the intensification of reality through interaction with computers: the human-machine interface understood as an extension of the brain which alters perception makes it possible to explore other forms of self-representation and to experience ubiquity. The world of *Matrix* has ceased to be science fiction. Fantastic or dreamlike tales with manipulated time-space relationships are made possible by the technology available today: if we think of the number of people glued to a screen who we see all around us, we will realise that they already form part of virtual reality. But what will happen when this replication surrounds us by 360 degrees and completely replaces true reality? At this moment we have technology with which communicating with friends anywhere in the world is no longer by means of written texts or two-dimensional images. We will soon be meeting them in virtual form, with our own avatars, in different places at the same time, or we will do things that our physical limitations have not permitted us to do until now, such as flying through the air or plunging to the depths of the earth, and feeling these experiences as if we were really living them. It is only a question of time before it becomes feasible to construct new identities in virtual reality.

The combination of the two characteristics, artificiality and virtuality, are affecting our perception of ourselves and of our relationship with others. Children of the 21st century, surround-

ed and penetrated by machines, networked by them and submitted to their digital automatism, we are immersed in an ambience that nurtures individualism and erodes social relations. In these circumstances, culture becomes a sphere of reproduction of human life that has to be assumed collectively in order to break with the alienating tendency that imposes increasing artificiality and mesmerising virtuality.

Now then – in the light of this diagnosis, how does the museum of the future have to be? Today we can affirm that winds of renewal are blowing through the Barcelona Ethnological Museum. There is consensus around the idea that we have to reinvent ourselves, that we have to deliberate on the new priorities regarding the contents, the role of the collection, the format of exhibitions, the model of activities: in brief, on our mission and even on the very concept of museum. In other words, we are aware that we have to overcome the binomial of collection-exhibition to become a museum that reflects on the changes, fractures and conflicts of present-day society, with the aim of proposing alternatives for a new empowerment of culture.

In the 21st century, ethnological museums face the challenge of transcending museographies based on physical presence and activities *in situ*. To offer a simile, with television in this country we have passed from a scenario characterised by two channels in black and white that transmitted from midday to midnight to programmes in colour and a multiplicity of channels available at all times, and finally to a new generation of audiovisuals based on interactivity and production *à la carte*. In the same way, the Museum's limitations have been blown away by the technological advances, and at the same time we are heading towards the possibility of designing a new generation of activities. Without doubt, the exploration of reality will continue to be one of the principal resources of a Barcelona Ethnological Museum that

has adopted a social role and aspires to interrogate it to construct an interpretative account of the changes and conflicts it undergoes. However, to do this it is necessary to relinquish the antiquated pattern of the Museum, which acts as a mediator between specialised knowledge and the public, to move to a representative model of collective reflection on the society of the future – to transform the Museum in order for the production of knowledge to be in tune with social needs and to be able to have an influence on the democratic management of cultural resources. For example, by means of cooperative projects of participation in the design of activities, the consumption of proximity services, dialogue and interrelationship with other communities and the transforming strategies of society.

How is this aspiration translated into a programme of activities? The exhibition *Les cares de Barcelona* will inaugurate a new stage in the articulation of new formats that go beyond the conservation and study of the vestiges of autochthonous traditional society and the transmission of knowledge of other cultures. *Les cares de Barcelona* is a streaming exposition, a kind of continuous reading of the reality that surrounds us and a means of generating proposals of socio-community development on the basis of the reflection on the customs, values and contradictions of our everyday life: the fundamental tool of the new stage we are now entering as a museum of the future.

Did you know that...

The heaviest object in the Museum is a Roman millstone from the convent of the congregation of Nostra Senyora de l'Esperança (Our Lady of Hope) in Barcelona (1750-1923), and the lightest is a rolled wafer cut out of paper from Majorca like those that, strung together, decorated the altars of many churches on the island during Advent?

Do you know what...

an anaerobic environment is?

It means “living in the absence of air” and is very good for preserving organic materials. This is the case of ships buried at the bottom of the sea, lakes or swamps, whose wooden structures have resisted for centuries without deteriorating. Fungi and worms need oxygen to live!

Environments with little oxygen are also very good for preserving metals. This is the case of high plateaus in Bolivia. The higher you go, the less oxygen is available, and this means that metals corrode much more slowly.

Albert Caballero

Disseminator

The Ethnological Museum and the social networks

One of the letters of presentation in society of the cultural amenities that have become consolidated in these early stages of the 21st century is their presence in the social networks. The Ethnological Museum has been no exception to this, and by way of a variety of existing communities it brings its contents closer to the outside world, with the aim of being more transparent and accessible for everyone. The media in which it is currently visible are the following:

- Youtube ([youtube.com/user/MEBBCN/](https://www.youtube.com/user/MEBBCN/))
- Facebook ([facebook.com/mebcat](https://www.facebook.com/mebcat))
- Twitter (twitter.com/museuetnologic)
- Periscope ([Periscope.tv/museuetnologic](https://www.periscope.tv/museuetnologic))

The fact is that the possibilities offered by the social networks are important, particularly because the Ethnological Museum is a museum that lends itself to explanation. Each object in its rooms is a doorway into knowledge, into large and small stories that help us to understand how we are and how we were. Each visitor, each specialist and each worker of the centre can enrich these explanations and relate them with different experiences they have lived, read and felt, collectively weaving a tight-knit fabric of meanings that lead us to reflect on the human condition and our life in society.

One of the functions of the Museum’s website is to gather together these stories and to pull on the threads offered to us by the exhibitions, the activities and even the current affairs. The

Museum’s blog is a space designed to offer reflections characterised by calm and perspective that enable us to explain what tends to be overlooked in everyday life. A good example of this is the text that was published to inaugurate the blog, which stops to answer an elementary question that does not have a simple answer:

What does *ethnological* mean?

In the year 2001, the Barcelona City Council presented a study that diagnosed the citizens’ degree of knowledge and perception of the city’s museums. The research work consisted in 1,200 telephone interviews and revealed interesting and even surprising data on the Barcelona people’s vision of their city’s heritage centres.

But perhaps the most interesting data are not quantitative but lie in the comments the researchers made on the various answers they had received. In regard to the question “Can you tell me if you know or you’ve heard of the Ethnological Museum?”, they said they often had to repeat it because the respondents did not understand the Museum’s name. In an annex entitled “Curious anecdotes”, it is reported that one person answered that one of the museums they knew was the “*Museu Antològic*.”

We know from experience that other names attributed to the Museum are “*Enològic*,” the study of winemaking, or even “*Entomològic*,” the study of insects.

These are very interesting suggestions, which we could take into account, but perhaps it is more appropriate to try to explain what *ethnology* means.

If we take the term from the point of view of etymology – and this is another name we could consider, but it refers to the origin of words – ethnology is the science that studies peoples, ethnias or races. Fortunately, the word ethnias has gradually rid itself of its racist taint, and therefore it disassociates the definition of people from the physical traits acquired by human beings in

different parts of the world. Even so, the concept of “ethnia” can be ambiguous and even controversial, so we can restrict ourselves to saying that ethnology is the science that studies human groups.

On our website, in the section “Who are we?” it is explained that “The Barcelona Ethnological Museum is an anthropology museum.” Does this mean that *in addition to ethnology* we are also interested in anthropology? *Anthropology* means “study of the human being,” but it must be clarified that it has two differentiated branches: biological and social.

Social or cultural anthropology studies the social relationships between human beings and the cultural traits that generate these relationships. “Social relationships?” Is this not the same as “studying human groups”? Are we to say, then, that ethnology and social anthropology are the same?

Yes. *Ethnology* and *social anthropology* are synonyms. We could attempt to argue that the term ethnology is more specific and makes it possible to clarify that ours is not a museum of physical anthropology, but the truth is that around the world there are many museums named *anthropological* or *anthropology*. Without going any further, the equivalent of the Ethnological Museum in the Spanish State is the National Anthropology Museum in Madrid, whose object of study is so identical that the two institutions carried out joint campaigns in the 1960s.

In order to understand why there are two names for one single discipline, we have to go back to the origins of this science. During the 19th century, inspired by the Enlightenment and with the impulse of positivism, a whole series of areas of knowledge which until then had been included in the teaching of philosophy and letters began to specialise and acquire a more scientific bearing.

Of the new sciences that emerged, there were several that studied the social relationships between human beings, and all of them finally constituted

themselves separately, with their own peculiarities and specific methods.

The world was undergoing great transformations due to industrialisation and the discovery and colonisation by European nations of the other continents. In this context, there arose a discipline that studied modern societies with scientific methods and a very quantitative orientation: sociology.

In another respect, old Europe was seeing the emergence of the idea of “nation,” and the different political projects were searching in their history for those traits that would define their singularity. Within the current of romanticism, which rejected everything associated with modernity, there arose an interest in customs that were being lost owing to the proletarianisation of the popular classes and migration from the country to the towns and cities. The discipline that systematised the study of popular traditions was named *folklore*.

But these European nations, especially France and Great Britain, were also constructing colonial empires in Africa, Asia and Oceania, where other peoples lived who were not industrialised and therefore were not subjects of sociology nor of interest for the folklorists. The study of these peoples would become the terrain for anthropology and ethnology.

Over a century has passed since all of these disciplines were established, and the context at the global scale has changed a great deal. The term “primitive peoples” has fallen into disuse, and in the new states that appeared throughout the 20th century sociological techniques were used to investigate their populations. In the same way, the methods used by the anthropologists have proved to be extremely valid for studying western societies, in both the country and the city.

So what prevents sociology and anthropology from becoming a single science? In particular, even though they share the same object of study, each one is characterised by its own methods: while sociology tends to

base itself on quantitative, statistical and numerical data, anthropology continues to be based on a technique that is specific to it: ethnography.

What differentiates ethnology from ethnography?

The Director of the Museum likes to make the following comparison: When we break a bone, an X-ray (radiograph) is taken in order to diagnose the scope of our injury, but the department we go to in the hospital is not called Radiography but Radiology. Radiography is a technique that is at the service of radiology, which is the branch of medicine that makes diagnoses by means of the image obtained with X-rays. In the same way, ethnography is the descriptive technique used by ethnology to develop its theories. It is a technique that consists in observing, asking, dialoguing and then describing this reality that it is sought to understand. In contrast with sociology, this technique is basically qualitative. This difference in the techniques used by the two disciplines could explain why, when we were speaking of a statistical study, we focused on the anecdotes before the resulting figures.

The blog of the Ethnological Museum includes other entries and articles that are published on a weekly basis, on the website ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic

Josefina Roma

President of the Association of Friends of the MEB

The Association of Friends of the Ethnological Museum

Many museums, including the most important in the world and the most modest and local, have a group of followers who are thrilled to collaborate and feel close to the objects, the collections and the cultural configurations they represent.

These associations are composed, on one hand, of persons who want to maintain a continuity between the objects, the policy of exhibitions and their own history, related in some way to the world of the museum, either because many of the objects reflect their own life experiences or because they have donated an object that they believe deserving of a place in a museum, or for many other reasons.

The Barcelona Ethnological Museum is no exception, but the history that lies behind this group of unconditional friends of the Museum is not linear like that of so many others, but its presence has made itself visible in times of danger and has followed the phases of the Museum itself in its relationship with the municipal institutions.

If we trace the history of the Museum a little, we will realise how complicated the situation of the friends who support it has been.

The enthusiasm for creating an ethnological museum in Barcelona goes back a long way. The Centre Excursionista de Catalunya, its predecessor organisation, the Associació Catalànista d’Excursions Científiques, founded in 1876, and the one that derived from the schism, the Associació d’Excursions Catalana, all declared in their ar-

Did you know that...

The Museum of Popular Industries and Arts, origin of the Museum of Ethnology, in the Spanish Village, had a section curated by Joan Amades i Gelats, called the Popular Engraving Section which today forms part of the Museum of Design of Barcelona under the name of Cabinet of Graphic Arts?

Did you know that...

The game known as Valencian ball was also very popular in Barcelona, and even gave its name to a street in the Ribera district?

titles of association the need to gather artistic, archaeological, documentary and ethnographic materials, and encouraged their members to make annual contributions of this type. They organised visits by the members to private collections, especially of artworks, but also of the other fields mentioned, with a special characteristic in regard to ethnographic objects: just as each piece of archaeology or palaeontology and, it goes without saying, every artwork has value in itself, individually, ethnographic objects only merited visitors' attention if they formed a complete collection, such as popular pottery from many places, in many categories, etc.

The museistic impulse of the Centre Excursionista de Catalunya entailed, in 1901, a proposal of creating local museums in all the municipalities to take charge of their heritage. The first hikers were not romantic lovers of ruins, but they came across ruins everywhere, caused by the various wars of the 19th century, and the disentanglement and consequent abandonment of many monasteries and convents. The proposal of creating local museums was a way of bringing together the local heritage, of any sphere, including the ethnographic, for its conservation in the municipality, and especially for teaching schoolchildren. In this way, the municipal councils were urged to allocate an establishment for conserving, studying and displaying objects. The collections were commissioned from intellectuals living there, or, in their absence, from a proprietor with sufficient status to imply a certain sensibility towards the local heritage. The help of the association's members was also offered to carry out the inventory and prepare the cards of the objects and to guide the improvised curators. The periodical visits of the students of the local school would thus become part of their education and would contribute to fostering a respect in the younger generations for both the local and general heritage.

I don't know if this proposal was very

successful, but I do know that many members contributed their collections to the headquarters of the Centre Excursionista: members of the stature of Apel·les Mestres or Rossend Serra i Pagès.

We must say here that the ethnographer and folklorist Rossend Serra i Pagès planned an institution for his present and former students of the Escola d'Institutrius (the Women Teachers' School) and other training courses for women. He called it Casa Nostra, "Our House," and wanted it to be a library, a place for learning oral literature and songs and dances and for passing them on to the children of those women students, but also a small ethnographic museum, to which he would contribute his own collections.

Rossend Serra i Pagès also made a proposal to the Barcelona City Council to create an ethnographic museum of Catalonia, on the occasion of the preparation of the Universal Exposition of 1929, but the City Council passed him on to other official bodies, and when he died in 1929 the whole idea remained just a project.

Meanwhile, at the University of Barcelona, Tomàs Carreras i Artau delegated to his student and assistant, Josep Maria Batista i Roca, the task of visiting all the principal European ethnographic museums, as a continuation of his anthropology studies at Oxford University. Batista i Roca was thrilled to see open-air ethnographic museums and told his professor what it could mean to establish one in Barcelona.

It was not until after the Spanish Civil War that Tomàs Carreras i Artau, from the City Council, was able to create the Ethnological Museum, located in a former pavilion of the Universal Exposition of 1929, and the Museum of Popular Arts and Industries, in the Poble Espanyol (the "Spanish Village"), a very ambitious construction also built for the Universal Exposition. It seemed that the dream of creating an open-air museum could become reality, but, as in those tales in which a couple fervently wish to have a child and it is magical-

ly granted to them but in diminutive size, something similar happened with the Museum of Arts and Industries, as a reproduction of a house of the Pal·lars Jussà district, with all the devotion and research of Ramon Violant i Simorra, which was located inside a replica of a house in El Burgo de Osma, in the province of Soria. In this way, the open-air museum that so excited the anthropologists and ethnographers was reduced to a sublet interior space in another building: what could have been an open-air museum became a row of shops.

The Ethnological Museum and that of Arts and Industries have continued a history of unions and separations, according to the municipal directives. Theoretically they could not be divided, and in some stages they constituted the Hispanic and Exotic sections of the Ethnological Museum.

There I attended the ethnology classes given by the Director and Professor August Panyella. There I followed the private lessons Professor Panyella gave me when he learned of my vocation for anthropology, and it was at the Museum of Arts and Industries that I studied with a collaboration grant.

Later, on becoming a professor of anthropology at the University of Barcelona, every year I took my students to visit the Museum of Arts and Industries, and later the various temporary exhibitions of the Ethnological Museum. Every year it was a surprise to find the two museums joined again or separated again. Professor August Panyella was able to see the remodelling of the Ethnological Museum in the early 1970s with a building of hexagonal modules and a frieze by the sculptor Eudald Serra, who, along with Albert Folch and August Panyella himself, had made many expeditions in search of objects for their collections and also for the Museum. In contrast, the possibilities of the Museum of Arts and Industries were gradually reduced, enclosed within the Poble Espanyol, seeing the deterioration of its location and finally being evicted from

the house of El Burgo de Osma for a restaurant to be installed. With my students we saw the process of restriction of the space and the possibilities of being displayed to the city, until finally it was closed to the public, although the Director, Dolors Llopart, always kept it open for my students.

It was at that moment when, driven by the lack of resources for displaying the Museum, the friends of museistic ethnography gathered around the collections to form an association of friends, named Industriari, and, in another attempt, *Associació d'Amics del MAITP* (Museum of Popular Arts, Industries and Traditions), from the Museum itself, offering courses on heritage, heritage itineraries, visits to museums and exhibitions, information on ethnological heritage and the museums of this speciality, along with workshops for reflecting on traditional and contemporary art. From the university world, I had remained faithful to the Museum through all its ups and downs, and for that reason I also became a "friend."

In a very different manner from other associations of friends of a museum, in the case of the Ethnological Museum, whether separated into the two sections or united into a single one, the Association of Friends has presented itself to face up to a danger of disappearance, of uncertainty, of adversity. For this reason, it is not surprising that, following the closure of the Museum of Arts and Industries or the Hispanic Section of the Ethnological Museum, with the transfer of almost all of its collections to the warehouse in Carrer Montcada, the Ethnological Museum was seen to be more and more in jeopardy. With a severely restricted budget and an urgent need for renovation, the Friends, now supporting the Museum's Director, Josep Fornés, made themselves visible again by creating an Association of Friends in the year 2009. In December of that year, we met in the Museum to undertake a new stage as Friends, with the aim of complementing the Museum's activities with pro-

jects. We endowed ourselves with officially approved articles of association and distributed among ourselves activities that each group involved would carry out following our particular vocations, in combination with the various sections of the Museum. In this way we established groups of photography, cinema, excursions, dedicated to different regions of the world present in the Museum, in their relationships and lines of work. The intention was not to duplicate the tasks of the Museum but to complement them, with proposals every new course, after knowing the Museum's plans in each period. The Association was not merely a recipient of the benefits of the friendship with the Museum: it viewed itself as an entity that interacted with it, promoting international cooperation, with educational journeys, granting space to the social volunteer movement. Entry was also granted to any groups from other countries who wanted to disseminate their culture in Barcelona, making themselves present in the city and contributing solutions to the necessary cultural interaction.

The Friends of the Ethnological Museum held meetings and planned and carried out projects during the course of the remodelling of the Museum and its difficulties, until the administrative panorama gradually cleared and it could be seen how the new organisation would be, at first only of the Hispanic part, since the City Council had decided to create another space, in Carrer Montcada, for the collections from around the world, enriched with donations as important as those of the Folch Collection and others of considerable significance. Later on, the two sections were reunited once again, under the same organisation, and the urgent need of the Friends has gradually faded into the mists of time. The days of heroism are now history.

Alejandro Banderas

Anthropologist

The Barcelona Ethnological Museum. From the museum of uses to the use of museums

1. The MEB, a museum of uses

Science museums have been conceived for the purpose of disseminating the sciences they are dedicated to through the exhibition of materials proper to those sciences. An ethnological museum like the MEB could not escape from this logic, and sought, like other museums, "to offer the public a global vision of the culture of different peoples and in this way to establish the cultural similarities or differences that unite or separate them in order to manifest the wealth and diversity of the cultures existing around the world".¹ It was a museum of socio-cultural uses and customs in which the cultures were represented and narrated by way of objects of those cultures that were considered especially relevant.

In this type of museums, all the exhibition formulas passed through the funnel of science. It was scientific museums that attempted to transmit as neutrally as possible what is human. They simply displayed socio-cultural uses and customs in order for the visitors better to understand anthropology, the society they live in or have lived in and the rest of societies they do not know or their knowledge of which was not conveyed to them with the support of an ethnological discourse. This was the reality of the museum's permanent exhibition, divided by cultures or regions.

The problem of remaining fixed in this scientific discourse lies in the fact that

Did you know that...

The Museum has wooden rattles, ratchets or noisemakers also known as *espantajues* (*Jew scavers*) or *matajues* (*Jew killers*), that catholic children and adults used to make noise during Easter, and that Jewish children and adults also used during the celebration of Purim to silence and muffle the name of the Persian General Haman during readings from the *Book of Esther*?

Did you know that...

the contamination of major cities causes deterioration of their heritage?

The fossil fuels (petrol, diesel, coal) used in the vehicles, central heating and industries of large urban areas produce dust particles and emit sulphur vapours, the cause of considerable degradation. These contaminants most affect metals and materials of animal origin such as leather, wool, silk or feathers. These gases also interact with rain to produce acid rain which is very aggressive to the stone, marble and metal components of monuments in the open air.

the desired scientific objectivity does not exist. And now I am not speaking simply of paradigms, of truths that with time cease to be truths, but of how political it is not to want to give a political discourse, or of the erroneous messages that may be transmitted by the fact of not having thought more in scientific terms (for example, the essentialisation of the concept of culture as something rigid, impermeable to the passing of time, without dissidences, and so on).

That is to say, however much objectivity we may try to apply in our work, a museum of uses always presents an undeniable political aspect that has to be taken into account and oriented towards the results considered pertinent, not in the name of science but in the name of the convictions by which the institution is governed. Because if the museum is not used to transmit the desired messages, we run the risk of involuntarily transmitting messages that go against the very principles that sustain the values that the museum's professionals want to work with. To speak of today's Barcelona Ethnological Museum is to speak of a unique experience in the inception of these values to cease to be simply a museum of uses.

2. The MEB, a use of museums

"We have to write about all this." This was one of the phrases I heard most often during my stay at the Barcelona Ethnological Museum. The times of management, of production of events, of exhibitions, the constant meetings with different social groups and institutions of Barcelona and its surroundings, etc., did not leave enough time for recording everything that was going on.

Here it was not necessary to read Maure² or Mayrand³ in detail to understand that, under the name of "new museology" or otherwise, all the pillars of traditional museology were being reconceptualised. Without neglecting the research, conservation and cataloguing of heritage, there was a movement from thinking in terms of

"objects" and "publics" to that of "material and immaterial heritage of a community," and therefore to its relationship with the "inhabitants" of this community. The Barcelona Ethnological Museum had ceased to be conceived as a museum of uses, in which the collection and the museological activity constituted the objective in itself, to become a museum in which both questions were merely more tools of an extensive repertoire for transmitting, eliciting emotions, generating identity and interconnecting the different persons, cultures, generations, neighbourhoods and regions of the city of Barcelona and the rest of the country.

To put it another way, both debate and practice revolved around how to use a museum of uses to transform it into a museum of people: to transform a museum of objects into a museum of meanings.

Ever since Saint-Simon, and even as early as in Plato's *Republic*, there has been a constant attempt by science to occupy in politics the central role held by religion as the beginning and the end of any political action. As if scientific "truth" were always a truth (we only need to recall the consequences of admitting as "truth" the classification of human beings on the basis of racial criteria), and as if a society had to be submitted to truths instead of the wishes, desires and wills of the people who compose it.

It was for this reason that Éric Fassin wrote an article entitled "Use of science and science of uses".⁴ Its purpose was to articulate what he believes has to be the object of anthropology as a discipline which deals precisely with social uses. For him, a social scientist does not have to lay foundations for politics but to study it. It is by no means a question of isolating science in an ivory tower, but of preserving its autonomy and at the same time preserving the policy of taking measures regarding a "truth" that tomorrow may be shown not to be such.

But Fassin also argues, recalling Lévi-Strauss, that "society's choices do

not correspond to the erudite in the capacity of erudite, but – as he himself is – to the citizen."⁵ The citizens who manage the museum have to have a positioning that goes beyond the scientific, and a museum of people whose aim is for people to feel moved, involved and identified with a collective and with a heritage that is their own (and is precisely that which is constructed by the collective) has to adopt a political positioning. Because there is nothing more political than identity, than belonging to a collective, a history, and much more so in the case of subordinate histories. This was the thought that guided, and still guides, all the Museum's actions.

Here there were no majestic pieces or artworks by great authors, but everyday objects of ordinary people. This type of objects that give meaning to our lives and not only run the risk of falling into oblivion due to the objective passing of time but also due to the subjective passing of certain policies that do not look kindly on certain national, ethnic and social identities.

Coming to the museum every day represented a constant dose of definition of mission, vision and values, which, even before being set down in writing, were debated and demonstrated with each exhibition, with each use of the facilities, with each activity. And they revealed precisely that these definitions were the essential base of the Museum: not a collection of objects but a collection of intentions.

Today, even its architecture has been transformed to adapt to this way of understanding the museum. Its most permanent exhibition leaves aside chronological discourses delimited by cultures, regions, common themes ... Now the aim is to stimulate debates, questions, emotions, concepts which can incite other debates. Now the heritage can be felt, touched, smelt, heard ... in a word, used.

And that is how we worked to keep alive our grandparents' culture (like the music of the diatonic accordion, on which Artur Blasco has done so

much work), so that entire fundamental groups for understanding the city of Barcelona do not remain invisible (like the gypsies of Gràcia, who have collaborated in creating an exhibition on their culture and have participated in all the acts with their presence, their opinion and their music), so that migrant communities who form a substantial part of the population of Barcelona can have a space in which to express themselves (like the Colombians and the magnificent Barranquilla Carnival they organise in the city every year), and so on.

Memory, festivity and popular culture, all combined, have immense power in favouring social cohesion and are necessary for understanding the identity of peoples.

The experience of this museum is worthy of being written, not only in academic terms (museological and anthropological) but seeking to recall and evoke all this emotion it has inspired in those of us who have had the pleasure of participating in all this process. Without this perspective, any explanation of what the Barcelona Ethnological Museum is would be incomplete.

Notes

¹ Definition of itself made by the National Anthropology Museum, taken from its website: <<http://mnantropologia.mcu.es/informacion.html>>.

² MAURE, M. (1996): "La nouvelle muséologie, qu'est ce que c'est?" in SCHÄRER, M. (ed.). *Museum and Community II*. Icofom Study Series, n° 25.

³ MAYRAND, P. (1984): *Nouvelle muséologie: Aspects formels et spécifiques*. Workshop and Declaration of Quebec, October 1984.

⁴ FASSIN, E. (2000): "Usages de la science et science des usages. À propos des familles homoparentales." *L'homme, revue française d'anthropologie*, special issue, 154-155: *Question de parenté*.

⁵ LÉVI-STRAUSS, quoted in Fassin, E. (2000).

In conclusion

We hope the visit to the Ethnological Museum and the texts included in this book will arouse interest, emotions, knowledge and more in the visitors, who are the true target public of the Museum. And, all things considered, on the part of all those of us who have poured into it a mass of positive energies, what could be better than wishing that they go in this direction? Many hours have been dedicated to the project, and many voices have contributed to it with their myriad visions, which this volume has aimed to gather together. But there are always more things to be done, improved, explained ... These are human limitations, but they spur us on to continue growing with respect to cultures, and in homage to all those who have preceded us in this task. Let this book serve, then, as testimony to a period of time and certain ways of living ethnology, and at the same time to become a useful instrument. We hope to see you again!



Cada cosa en su sitio
(y... en su sitio cada cosa)

Es domingo por la mañana, un momento de reencuentro familiar en Barcelona. Las madres de la familia animan a los demás a descubrir el Museo Etnológico. Bien, a todos, quizás no. Dos grandullones arrugan la naricilla.

—Qué le vamos a hacer... ¡todo sea para poder ir, después, a comer a un restaurante!

Hace pocas semanas que el museo ha abierto sus puertas. Hasta entonces en la fachada había colgado, cubierto por un montón de polvo, el cartel de «Cerrado». La remodelación ha durado cuatro años y ahora las salas están blanqueadas, los suelos están relucientes, el mobiliario es todo nuevo y la luz que entra por los ventanales ilumina los objetos expuestos.

—¡Qué maravilla!

En la plaza, delante de la puerta de entrada, una guía saluda al grupo de visitantes que acompañará durante su estancia en el museo. Intercambian palabras de cortesía, se sitúan, contemplan los murales de las paredes, el entorno natural... Mientras tanto, más personas van acercándose al edificio y una furgoneta aparca cerca de la entrada.

—Bienvenidos... ¡entrad, entrad!

Everything in its place
(and... a place for everything)

Early Sunday morning and there is a family get-together in Barcelona. Mother is encouraging all the rest of the family to discover the Museum of Ethnology. Well, not exactly all of them. A couple of the younger kids wrinkle their noses. “What can we do about it? Anyway, later we can go to a restaurant!”

The museum opened its doors just a few weeks ago, and hanging on the outside, covered with an inch of dust, there had been a sign saying “Closed”. Remodelling work had been going on for four years and now the rooms were all newly painted, the floors shining, the furniture all brand new, with the light coming in through the floor-to-ceiling windows illuminating the objects on display. “How beautiful!”

On one side of the square, in front of the building, a guide greets the group of visitors and will accompany them during their visit.

They all smile at each other and stand around looking at the murals on the walls, the natural surroundings... Meanwhile, other people also approach the building and a van parks just outside the door. “Welcome... come in, come in!”



Cada cosa al seu lloc (i... al seu lloc cada cosa)



Oh, benvinguts...
passeu, passeu!

És matinal de diumenge i retrobament familiar a Barcelona. Les mares de la casa engresquen la resta del parentiu a descobrir l'Etnològic. Bé, a tots, ben bé no. Hi ha un parell de ganàpies que arruguen el nassarró.

—Què hi farem... tot sigui per anar, després, de restaurant!

Fa poques setmanes que el museu ha obert portes; a la façana, hi havia estat penjat, amb un dit de pols, el rètol de «Tancat». Feia quatre anys que el remodelaven i, ara, les sales estan emblanquinades, els terres lluent, el mobiliari és nou de trinca i la claror que entra pels finestrals il·lumina els objectes exposats.

—Quina meravella!

A peu de plaça, davant de la façana, una monitora saluda el grup de visitants, ja que, durant l'estada, els acompanyarà. Intercanvien paraules de cortesia, s'ubiquen, contempen els murals de les parets, l'entorn natural... Mentre això succeeix, altres persones també es van apropant a l'edifici i una furgoneta aparca a tocar de l'entrada.

—Oh, benvinguts... passeu, passeu!





En recepció, responsables del museu venden entrades i *souvenirs*. Hay una zona de guardarropa, lavabos, espais de descans, para projeccions... Toda la familia curiosa, excepto el

hijo mayor, que detecta unos individuos sospechosos que hablan y se mueven de una forma extraña.

—¡Esto huele a chamusquina!

La familia, toda junta, empieza a subir las escaleras. Unos muñecos enormes les llaman la atención. La guía les explica brevemente quiénes son esos personajes y los invita a entrar en la diáfana sala de exposiciones. El mayor, que tiene otras preocupaciones, susurra al oído del hermano regordete que hay algo que no va bien.

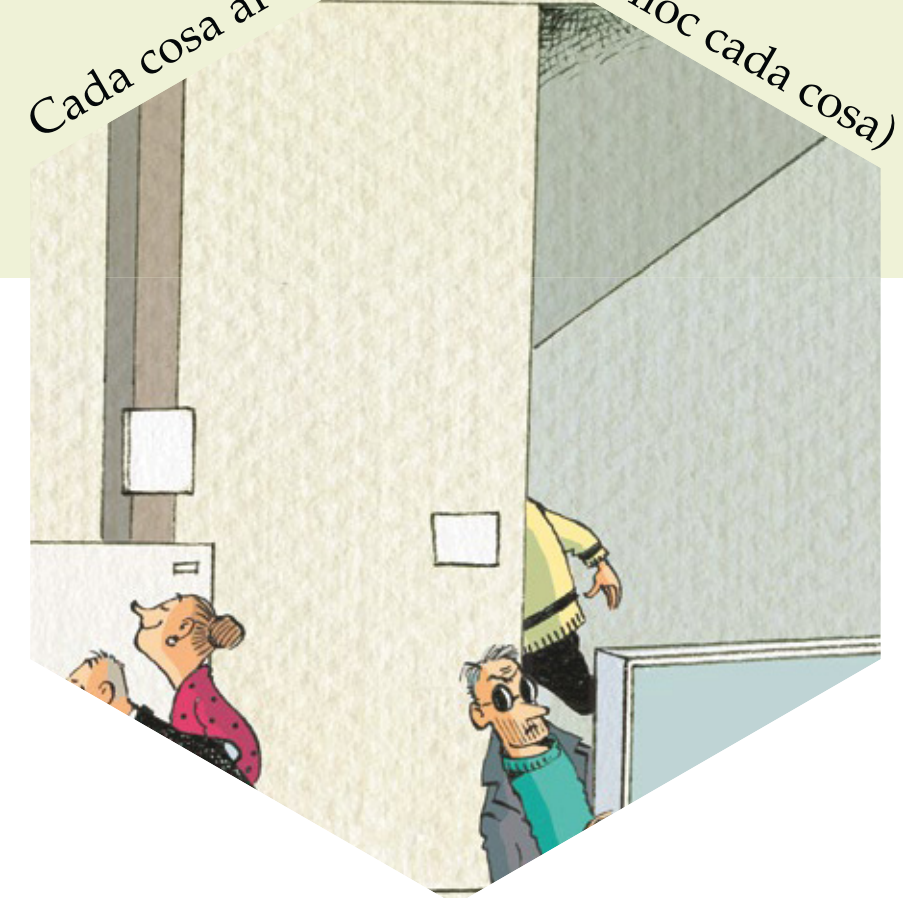
—¡Deberíamos hacer algo!



In the reception area the museum staff sell admission tickets and mementoes. There is a cloak-room, toilets, a rest area, projection screens... All the family gape except one of the older children, who spies a couple of suspicious individuals who speak and move strangely. "Something seems fishy!"

The family group together climb the stairs. Enormous figures attract their attention. The guide gives them a short explanation about these characters and then leads them into the spacious exhibition room. The older lad has other things on his mind and so whispers to his chubby brother that something is not quite right. "We have to be alert!"

Cada cosa al seu lloc (i... al seu lloc cada cosa)



Això fa pudor de socarrim!

A la recepció, responsables del museu venen entrades i objectes de record. Hi ha una zona de guarda-roba, de sanitaris, espais de repòs, de projeccions... Tota la família badoca, tret del ganàpia gran, que detecta uns individus sospitosos que parlen i belluguen d'una manera estranya.

—Això fa pudor de socarrim!

La família, agrupada, enfila escales amunt. Uns ninots enormes els criden l'atenció. La guia els en fa cinc cèntims, dels personatges, i els convida a entrar a la diàfana sala d'exposicions. El bordegàs gran, que està per altres cabòries, a cau d'orella xiuxiueja al germà grassonet que alguna cosa no acaba de rutllar.

—Hem de fer alguna cosa!

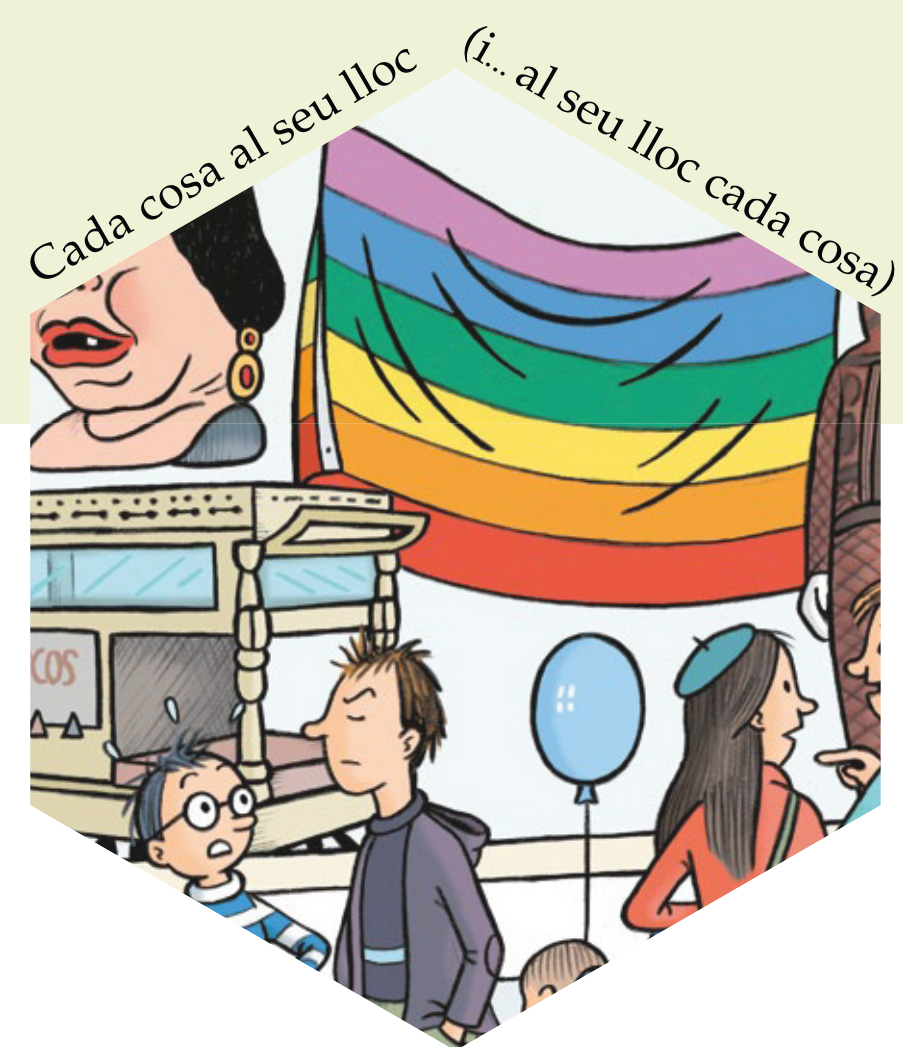




La diversidad de objetos que se exponen en *El muro* provoca comentarios de todo tipo. Empiezan conversaciones y resulta evidente que todo el mundo sabe un poco de todo. Si uno no conoce una pieza conoce otra y, así, con las aportaciones de la guía, las caras hablan por sí solas. Ojos vidriosos, bocas abiertas, carcajadas...

—¡Anda! ¡Como el que teníamos en casa!

The diversity of objects on display on *The wall* provokes comments of all types. Conversations strike up and it is obvious that everybody knows a little about everything. Who doesn't know what one thing is knows about another and so, with some contributions from the guide, faces light up with understanding. Eyes wide, mouths gaping, laughter... "Wow, just like the one we have at home!"



Alça, igual com el que teníem a casa!

La diversitat d'objectes que hi ha exposats a El mur desperta comentaris de totes mides. S'estableixen converses en què es fa evident que tothom sap un xic de tot. Qui no coneix una peça en reconeix una altra i, així, amb l'afegit d'aportacions de la monitora, els rostres de les cares parlen. Ulls envidrats, boques obertes, rialles...

—Alça, igual com el que teníem a casa!





Las escenas se repiten en todos los ámbitos: *La barca, La prensa de uva, La cabaña del pastor, El telar, El fuelle y El armario de boticario*. Mientras tanto, los dos chicos, el primo y las dos niñas que también visitan el museo han formado un grupo. Dicen a los adultos que se van a la zona de talleres, pero es la excusa perfecta.

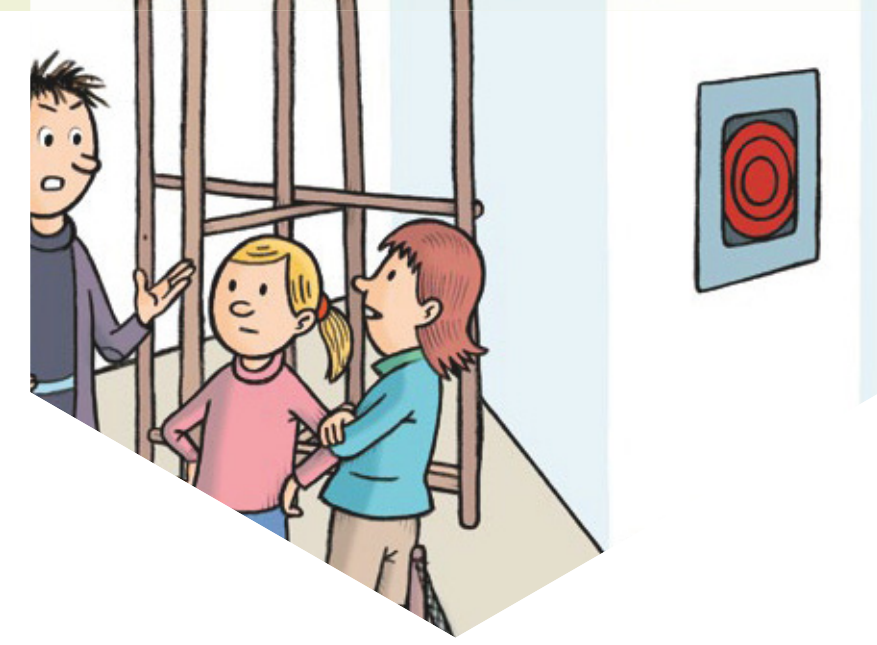
—¿Qué se traerán entre manos?
Distribuidos de forma estratégica por la planta, controlan con lupa los estrambóticos movimientos de los sospechosos. Uno se ha subido a la barca, otro se esconde debajo de la cama de la cabaña, otro se asoma por detrás de la prensa de uva, otro se enrosca en los hilos del telar... De urgencia, la cuadrilla se reagrupa para trazar un plan.
—¡Eh! ¡Debemos andar con cien ojos!

The same thing takes place in each of the areas: *The boat, The winepress, The shepherd's cabin, The loom, The blacksmith's bellows and The herbalist's cabinet*. Meanwhile, the two boys, the cousin, and two girls who are also visiting the museum have formed a gang. They tell their parents that they are going to the workshop area, but it is just an excuse. "What are they up to?"

Spreading themselves strategically around the building, they closely watch the eccentric movements of the suspects. Now one of them has climbed onto the boat, another has hidden under the bed in the cabin, now one peeps out from behind the winepress; the other gets entangled with the threads of the loom... The clan calls an emergency meeting to work out a plan. "Hey, we can't drop our guard!"



Cada cosa al seu lloc (i... al seu lloc cada cosa)



Ep, no val a badar!

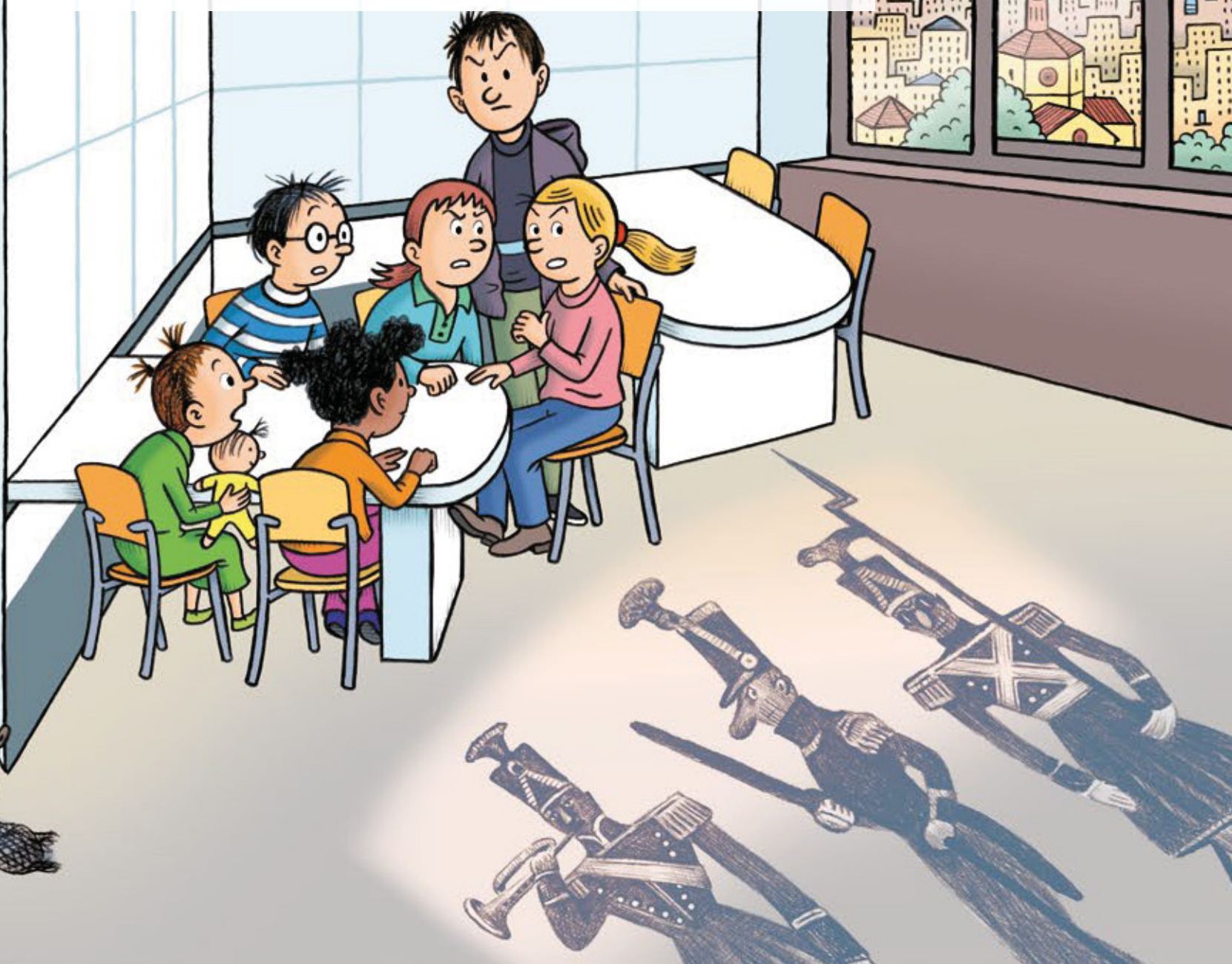
Les escenes es repeteixen en cadascun dels àmbits: *La barca*, *La premsa de raïm*, *La cabana del pastor*, *El teler*, *El manxó* i *L'armari d'apotecari*. Mentre tot això succeeix, els dos ganasses, el cosinet i dues nenes que també volten de visita al museu han format una banda. Diuen als adults que s'apropen a la zona de tallers, però és l'excusa perfecta.

—Quina una se n'empesquen?



Distribuïts de forma estratègica per la planta, controlen amb lupa els estrambòtics moviments dels sospitosos. Ara n'hi ha un que està enfilat a la barca, l'altre està estirat sota el llit de la cabana, ara un treu el cap per darrere de la premsa de vi, l'altre s'entortolliga amb els fils del teler... D'urgència, la colla es reagrupa per traçar un pla.

—Ep, no val a badar!





En el Salón de Actos la familia da palmas al ritmo de tam-tam. Encima de la tarima, los danzarines mueven el esqueleto. Pero los nervios recorren la pandilla. Nadie sabe dónde está el valiente. La refunfuñante lo ve negro, a la de las gafotas le pica la nariz, el primito lenguas está a punto de hablar... y al grandullón regordete le rugen las tripas.
—¿Qué hacen aquí los malvados trepando la escalera?

In the assembly hall the family claps their hands to the beat of a tam-tam. On the stage, dancers move in time to the music. But the troop seems nervous. No one knows where the leader has gone. The grumbler is concerned, the one with the thick glasses has an itchy nose, cousin chatty is about to say something... and the chubby one's stomach is rumbling.
"What are the crooks doing hanging about the stairs?"



Què hi pinten aquí els malvats enlairats a l'escala?



Al Saló d'Actes la família pica de mans a ritme de tam-tam. Damunt la tarima, els dansarins remenen l'esquelet. Entre la trepa, però, hi ha nervis. El valent, ningú no sap on para. La rondinetes ho veu negre, a la dels ullerots de cul de got li pica el nas, el cosinet llengües està a punt de xerrar... i, al rodonet ganàpia, li ronquen els budells.

—Què hi pinten aquí els malvats enlairats a l'escala?



Un músico pregonero se lleva al público y a los bergantes a la planta superior del museo. La dirección inaugura una exposición temporal. Hay mucha expectación. Las autoridades están a punto de hablar, pero, al cabo de unos instantes, el micrófono les deja con la palabra en la boca. Las miradas de la pandilla se cruzan.

—¡Seguro que han sido ese par de aguafiestas!
 La pequeña de la casa, gateando entre las piernas de la gente, ha desenchufado el equipo de sonido. Suerte que los técnicos estaban atentos. El director, más satisfecho que un niño con zapatos nuevos, los felicita ante la mirada estupefacta de la patulea. Bien, toda, toda..., no.
 —Porque... ¿el grandullón valiente dónde está?

A musician and crier leads the public and the clique towards the upper floor of the museum. The sign says "Temporary exhibitions". There is a lot of expectation. The authorities are ready to give their speeches but, after a few seconds, the microphone leaves them mute. The troop all look at each other. "Surely that it is the work of those spoilsports!"

The baby of the house, crawling between the people's legs, has unplugged the sound system. Luckily the technicians immediately realised what had happened. The manager, as pleased as punch, congratulates them in front of the stunned look of the whole group. Well, OK, everything's all right, isn't it? "And the leader, where has he got to?"



Perquè, el ganàpia valent on s'ha ficat?



Un músic pregoner s'enduu públic i bergants cap a la planta superior del museu. La direcció inaugura una exposició temporal. Hi ha expectació. Les autoritats es disposen a parlar, però, després d'uns instants, el micròfon els deixa amb la paraula a la boca. Les mirades de la colla es creuen.

—Segur que ha estat cosa d'aquell parell d'aixafaguitarres!

La petitona de la casa, gatejant entremig de les cames de la gent, ha desendollat l'equip de so. Sort dels tècnics, que de seguida han estat a l'aguait. El director, més satisfet que un gínjol, els felicita davant la mirada estupefacta de tota la patuleia. Bé, tota, tota... ben bé, no. —Perquè, el ganàpia valent on s'ha ficat?



En el Museo Etnológico, músicos, danzarines, directores, técnicos, guías, familiares... están de fiesta y organizan un desfile hasta la planta de la reserva visitable. Pero durante el recorrido la pandilla pone mala cara hasta que se les ilumina el rostro al reencontrarse con el valiente del grupo.

—¿Qué lleva en la mano?

La pequeña de la casa se había olvidado el chupete en el banco de la zona de descanso de la recepción. El más alto de los mocosos lo vio y lo limpió, y ahora se lo devuelve. El jolgorio en el museo se acaba y los técnicos, con la ayuda de un grupo de jóvenes ayudantes, guardan los tambores y los vestidos en los armarios de la zona de almacenes.

—¿Vamos a comer?

In the Museum of Ethnology, musicians, dancers, supervisors, technicians, guides, friends... are celebrating and organising a procession that takes them to the visitable reserve. The troupe follows along but with sour faces until finally they break into smiles when they see the leader of the pack. "But what has he got in his hand?"

In the rest area near the reception, the baby had left her dummy on the couch. The lanky one recognised it and, after cleaning it, gave it back. The outing to the museum is over and the technicians, with the aid of a team of young helpers, put the drums and costumes away in the cupboards in the storage area. "Hey, let's go and have lunch?"



Què porta a la mà?

A l'Etnològic, músics, dansarins, directors, tècnics, monitors, familiars... estan de gresca i organitzen una rua que els porta a la planta de la reserva visitable. La colla, però, durant el recorregut, posa cara de pomes agres fins que al final se'ls il·lumina els rostres en retrobar el coratjós de la quadrilla.

—Què porta a la mà?

A l'espai de repòs de la recepció, la menuda havia oblidat el xumet damunt el banc. L'espigat dels marrecs, en reconèixer-lo, li retorna ben netejat. La xerinola al museu és finida i els tècnics, amb el suport d'una colla jovenívola d'ajudants, endrecen tambors i vestuaris als armaris de la zona dels magatzems.

—Què, anem a dinar?





La visita se ha acabado, el hambre es afilada y ya es el momento de zamparse una buena comilona. Ahora, ¡quién lo diría...!, en el restaurante, en la misma terraza, en una mesa está sentada la familia, en otra los técnicos, en otra los directores, en otra las niñas de la pandilla con sus padres y en otra el equipo de guías con los danzarines. ¡Están todos! Bien, casi todos. La pequeña de la casa ha dado su chupete al Museo Etnológico.

—¿Sabes dónde está?

The visit is over, hunger awakes, and now it's time to go and have a good meal. Well now, who would have thought... in the restaurant, in the same dining room, the family is at one table, the technicians at another, a third is for the supervisors, and yet another for the girls of the squad with their parents and, the last table is the group of guides and the dancers. They are all there! Well, almost. The baby has donated her dummy to the Museum of Ethnology. "Do you know where it is?"



Cada cosa al seu lloc (i... al seu lloc cada cosa)



Saps on és?

